ПЕТЕРБУРГСКИЙ СБОРНИК
Совместное серийное издание научных трудов
Выпуск 3

ПАРАДОКСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник статей

Под редакцией Владимира Марковича и Вольфа Шмида

С.-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
UNIVERSITÄT HAMBURG

ПЕТЕРБУРГСКИЙ СБОРНИК

Совместное серийное издание научных трудов
под редакцией
Владимира Марковича и Вольфа Шмида

Выпуск 3

ПАРАДОКСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник статей

Под редакцией Владимира Марковича и Вольфа Шмида

[герб издательства]

Санкт-Петербург
ИНАПРЕСС
2000

Рецензенты:

[Аннотация]

ISBN

Рисунки М. К. Эшера «Рисующие руки» («Tekenen»)
и «Водопад» («Waterval»)
© 2000 Cordon Art, Baarn, Nederland. Все права сохраняются

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов 7

Вольф Шмид (Гамбург). Заметки о парадоксе 9

Ренате Лахманн (Констанц). Парадокс и фантазм — заметки к истории понятий 17

Маттиас Фрайзе и Ульрике Зайлер (Лейпциг). Парадокс как оружие поэзии для освобождения из тюрьмы двойной связи. Вклад в теорию психодиахронологии 42

Роберт Ходель (Гамбург). Парадокс как реализованная метафора .. 54

Вальтер Кошмаль (Регенсбург). Эволюционный парадокс. К вопросу о модусе перемен в литературе (на примере «Повести о бесноватой жене Соломонии») 67

Рольф Фигут (Фрибур). К функциям парадоксов в трагедокомедии «Владимир» Феофана Прокоповича 89

Мария Виролайнен (Санкт-Петербург). Уход из речи, или Утрата как обретение 105

Олег Заславский (Харьков). Парадокс жертвы в «Выстреле» 117

Вольф Шмид (Гамбург). Парадоксальность Пушкина 132

Аскольд Муратов (Санкт-Петербург). Парадокс Пушкина в русском культурном сознании второй половины XIX — начала XX веков 146

Владимир Маркович (Санкт-Петербург). Парадокс как принцип построения характера в русском романе XIX века. К постановке вопроса 158

Валерий Тюпа (Москва). Парадоксы уединенного сознания — ключ к русской классической литературе 174

Сергей Бочаров (Москва). Парадокс «бессмысленной вечности». От «Недоноска» к «Идиоту» 193

Петер Алберг Йенсен (Стокгольм). Парадоксальность авторства (у) Достоевского 219

Александр Жолковский (Лос-Анджелес). Быть или не быть Богом: К одному парадоксу авторской власти у Достоевского 234

Рауль Эшельман (Саарбрюккен). Л. Н. Толстой и парадокс антипарадоксальности 248

Райнер Грюбель (Ольденбург). Парадокс как фигура мышления и фигура речи в философии трагедии Льва Шестова 258

Йоост ван Баак (Гронинген). Парадокс и псевдологика у Платонова (в честь столетия со дня его рождения: 1899—1999) 284

Савелий Сендерович и Елена Шварц (Итака; Санкт-Петербург). Набоковский парадокс о еврее 299

Кристоф Фельдхус (Бохум): Парадоксы «быть/не-быть» в «Подпоручике Киже» Ю. Н. Тынянова и «Несуществующем рыцаре» И. Кальвино 318

Указатель имен и названий произведений 343

ВОЛЬФ ШМИД — WOLF SCHMID
(Гамбургский университет)

ЗАМЕТКИ О ПАРАДОКСЕ

Мыслитель без парадокса — это любовник без страсти.
Кьеркегор[1]

1. Понятие «парадокс» (παράδοξος, παρὰ τὴν δόξαν) означает в греческом языке высказывание, противоречащее «доксе», т. е. господствующему, общепринятому мнению, ожиданию.[2] Поскольку такое противоречие озадачивает, в античных риториках происходит отождествление парадокса с неожиданным, чудесным, странным. Уже Аристотель определяет парадокс не только как «высказывание вопреки общему мнению» (λόγος ἐναντίος ταῖς δόξαις)[3], но также и как высказывание, «противоречащее прежде пробужденному ожиданию» (ἔμπροσθεν δόξα).[4] Цицерон называет парадоксы стоиков «странностями и противоречащими мнению всех» («admirabilia contraque opinionem omnium»)[5]; Квинтилиан проводит разделение между παράδοξον «admirabile», ἔνδοξον «honestum», ἄδοξον «humile» и ἀμφίδοξον «dubium vel anceps»: «удивительным называют то, что установлено против мнения людей» («admirabile autem vocant, quod est praeter opinionem hominum constitutum»).[6]

2. Самый древний из известных парадоксов — засвидетельствованный Аристотелем[7] парадокс «Лжец»: «Эпименид из Крита говорит: Все жители Крита лгут». Сокращенная версия такого типа парадокса гласит: «Я лгу». Эти образцы семантического парадокса отличаются тремя признаками,

---

[1] *Kierkegaard S.* Samlede Vaerker / Ed. Drachmann A. B. et al. København, 1901—1906. Vol. 4. P. 204.

[2] Его антоним ἔνδοξος означает «общепризнанный». *Aristoteles*. Topica 104a 8—15.

[3] *Aristoteles*. Topica 104b 24. Перевод, если не оговорено — мой, *В. Ш.*

[4] *Aristoteles*. De arte rhetorica 1412a 27.

[5] *Cicero M. T.* Paradoxa Stoicorum. Prooemium 4 (цит. по: *Probst R.* Paradox // Historisches Wörterbuch der Philosophie / Ed. Gründer K., Ritter J., Gabriel G. Basel, 1989. Bd. 7. Spalte 82).

[6] *Quintilianus M. F.* Institutio oratoria. Liber IV. 1, 41.

[7] *Aristoteles*. Sophistici elenchi 25 180b 2—7.

которые многие теоретики считают основополагающими для парадокса вообще, — противоречивостью, авторефлексивностью, циркулярностью.[8]

3. В античности парадокс рассматривался как категория риторического действия. Поэтому эквивалентами парадокса являлись ὑπομονή, «sustentatio» («откладывание»), «inopinatum» («неожиданное»), т. е. категории, касающиеся процесса восприятия и подразумевающие продление идентификации:

> «[παράδοξον] suspendit sensum, deinde subicit aliquid eo, contra expectationem auditoris, sive maius sive minus, et ideo sustentatio vel inopinatum dicitur».[9]
>
> «[Парадокс] оставляет мысль на пол-пути, тогда он приводит что-то более или менее противоречащее ожиданию слушателя, и поэтому он называется откладывание или неожиданное».

4. В Ветхом Завете слово παράδοξον, встречающееся только в поздних, греческих текстах, обозначает «чудное», «неожиданное».[10] Единственное употребление этого слова в Новом Завете обнаруживает существенные структуры этого феномена. В конце повествования об излечении больного, страдающего параличом, в Евангелии от Луки (5,26) мы читаем:

> καὶ ἔκστασις ἔλαβεν ἅπαντας, καὶ ἐδόξαζον τὸν θεόν, καὶ ἐπλήσθησαν φόβου λέγοντες ὅτι εἴδομεν παράδοξα σήμερον.
>
> «Et stupor apprehendit omnes, et magnificabant Deum. Et repleti sunt timore, dicentes: Quia vidimus mirabilia hodie» (Vulgata).
>
> **И оужасъ прїѧтъ всѣхъ, и славлѧхѫ Бг҃а· и исполнишасѧ страха, глаголюще, ꙗкѡ видѣхомъ преславнаѧ днесь.**
>
> «И ужас обнял их, и славили Бога и, быв исполнены страха, говорили: чудные дела видели мы ныне».

Увиденные «парадоксы» приводят свидетелей в «экстаз», побуждают их к прославлению Господа (δοξάζειν от слова δόξα) и наполняют их страхом.

---

[8] Ср. *Hughes P. and Brecht G.* Vicious Circles and Infinity: A Panoply of Paradoxes. London, 1975; *Wuchterl K.* Paradox. Philosophisch // Theologische Realenzyklopädie. Bd. 25. S. 726—731.

[9] *Iulius Rufinianus.* De figuris sententiarum et elocutionis liber // Rhetores latini minores / Ed. Halm C. 1863. P. 46.

[10] Иудифь 13,13 «сверх о идания»; Сир 43,27 «необычайные и чудные дела»; Прем 5,2 «нео иданность»; Прем 16,17 «самое чудное»; Прем 19,5 «необычайный»; 2 Мак 9,24 «нео иданное». Ср. *Kraft H.* Die Paradoxie in der Bibel und bei den Griechen als Voraussetzung für die Entfaltung der Glaubenslehren // Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens / Ed. Geyer P., Hagenbüchle R. Tübingen, 1992. S. 254. *Schröer H.* Paradox. Theologisch // Theologische Realenzyklopädie. Bd. 25. S.731—737.

5. Риторический парадокс, заключающийся в противоречии между членами высказывания (напр. «Только слепой Бога узрит»), возникает вследствии смены точек зрения.[11] На более высоком уровне противоречие снимается. Такое понимание выражается в радикальном тезисе, что парадокс — это проблема не бытия, но наблюдателя.[12] Парадокс часто описывает не объективное противоречие в наблюдаемой действительности, а вытекает в большинстве случаев из точки зрения субъективного, сосредоточенного на каком-либо особом аспекте наблюдателя. Взаимоисключающими являются не столько стороны самой действительности, сколько применяемые к ним точки зрения. К этому феномену можно отнести, например, знаменитый парадокс Зенона из Элеи, известный под названием «Ахилл и черепаха». Этот парадокс возникает лишь из-за неадекватности точки зрения. Ахилл в самом деле никогда не догонит черепаху, если он добегает только лишь до той точки, на которой находилась черепаха в тот момент, когда он тронулся с места. Разумеется, в действительности Ахиллу не составляет труда догнать черепаху. Однако он не может бежать только до того места, где находится черепаха в тот момент, когда он пускается бежать, но должен бежать — как это ни парадоксально — туда, где черепахи нет. Ошибка парадокса заключается, во-первых, в том, что бесконечный ряд уменьшающихся расстояний между Ахиллом и черепахой имеет конечное предельное значение, во-вторых, в том, что бесконечной является только возможность деления пути на отрезки, а не сам делимый путь или делимое время.

6. Парадокс (с его синтаксической редукцией — оксюмороном — т. е. «остро режущей глупостью», от слов ὀξύς «острый» и μῶρος «глупый») содержит некое противоречие (между двумя сторонами бытия или двумя точками зрения), замедляет понимание, приводит воспринимающего в напряжение, вызывает усиление мышления и в итоге ведет к обнаружению скрытой истины, которая разоблачает «доксу», показывая ее иллюзорность. «Видимость», «фантазия», «заблуждение», «химера» образуют третью группу значений, которые, наряду со значениями 1) «ожидание» и 2) «мнение», «суждение» может иметь понятие «докса» (еще одну группу составляют значения «доброе имя», «слава», «почет» и — в Новом Завете — «величие», ср. δοξάζειν — «славить»).

---

[11] Ср. *Hagenbüchle R.* Was heißt «paradox»? Eine Standortbestimmung // Das Paradox. S. 31.

[12] *Luhmann N.* Sthenographie und Euryalistik // Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie / Ed. Gumbrecht H.-U., Pfeiffer K. L. Frankfurt a. M., 1991, S. 58—82.

7. Раскрытие «доксы» как иллюзорного, ошибочного мнения делает парадокс местом пребывания существенной, глубокой истины. Установка на скрытую до сих пор истину является постоянным компонентом распространенных определений парадокса:

> «Парадокс эффектным образом ставит две величины в поразительные, казалось бы, противоречащие отношения, раскрывая таким образом в большей или меньшей степени сокрытое положение вещей».[13]
>
> «le paradoxe, formulation d'une pensée qui semble illogique ou contraire aux données de l'experience, ou immorale, et qui pourtant contient une vérité piquante et éclairante»[14]

8. Глубокая истинность отличает парадокс от абсурда, с которым он нередко путается. Уже Й. Микрэлиус (Micraelius) (1661) констатирует: «Interim παράδοξον etiam sumitur pro absurdo» («Иногда принимают парадокс за абсурд»), уточняя:

> «Absurdum […] et παράδοξον sic differunt, ut illud semper notet […] negationem veri; hoc negationem opinionis plerorumque».[15]
>
> «Абсурд и парадокс различаются тем, что первое всегда означает отрицание верного, между тем как второе означает отрицание убеждения большинства людей».

9. От парадокса до абсурда — лишь один шаг. Стоит только забыть об оговорках, присущих парадоксальной речи, понимая фигуральное в буквальном смысле, и сразу же истинный парадокс превращается в нелепость. Такое превращение демонстрирует Пушкин в повести «Гробовщик». Герой повести превращает настоящий парадокс своего ремесла, то, что он живет за счет смерти своих клиентов, в абсурдность, выражающуюся в том, что он приглашает своих «благодетелей», «мертвецов православных», на новоселье.[16]

10. В судебной риторике парадокс был прежде всего средством убеждения, которое должно было побудить слушателя к принятию чуждой для него до этого точки зрения, средством, действующим тем субтильнее, чем больше понимающий признает себя активным разоблачителем и опровергателем старых представлений.

11. Его дидактическая диспозиция воздействия, его стимулирующий познание потенциал позволяют сравнить понятие парадокса с термином Шкловского «остранение», точнее — с теми его аспектами, которые сводятся к

---

13 *Bühlmann W., Scherer K.* Stilfiguren der Bibel. Fribourg, 1973. S. 93.

14 *Suhamy H.* Les figures du style. Paris, 1983. S. 118—119.

15 *Micraelius J.* Lex. philos. 2. ed. 1961. P. 12. Цит. по: *Probst R.* Paradox. S. 84.

16 Подробнее см. ни еследующую мою статью «Парадоксальность Пушкина».

этической функции. Парадокс как средство остранения истины уже знали немецкие романтики. В своей статье «Über die Unverständlichkeit» («О непонятности») пишет Фридрих Шлегель:

> «Alle höchsten Wahrheiten jeder Art sind durchaus trivial, und eben darum ist nichts notwendiger als sie immer neu und womöglich immer paradoxer auszudrücken, damit es nicht vergessen wird, daß sie noch da sind und daß sie nie eigentlich ganz ausgesprochen werden können».[17]
>
> «Все высшие истины всякого рода являются вполне тривиальными, и поэтому крайне необходимо выражать их всегда по-новому и, по возможности, каждый раз парадоксальнее, для того чтобы не забыть, что они все еще существуют и что они не поддаются полному выражению».

Процитированное высказывание подразумевает знание и о том, что Шкловский называл автоматизацией остранения. Шопенгауэр делает вывод, что «истине присуждается только короткое торжество между теми длительными сроками, когда она передается проклятию как парадоксальная и презирается как тривиальная».[18] Преходящая свежесть парадоксов подтверждается также Марселем Прустом: «Les paradoxes d'aujourd'hui sont les préjugés de demain» («Парадоксы сегодняшнего дня — это предрассудки завтрашнего дня»).[19]

12. Однако, если понимать парадокс как высказывание, совмещающее в себе два исключающих друг друга термина («Scio quia nescio» [Сократ]; «Только слепой Бога узрит»; «Deus mundo satan, Christus Antichristus» [С. Франк]), то он может быть связан с длительной действенностью. Об этом говорит Новалис:

> «Sollte das höchste Prinzip das höchste Paradox in seiner Aufgabe enthalten? Ein Satz sein, der schlechterdings keinen Frieden ließe – der immer auch anzöge und abstieße – immer von neuem unverständlich würde, so oft man ihn auch verstanden hätte?»[20]
>
> «Разве высший принцип содержит в себе как задачу высший парадокс? Разве он предложение, не дающее покоя, всегда и привлекающее и отталкивающее, становящееся снова и снова непонятным, как часто бы оно ни понималось?»

13. Собственная истина парадокса не поддается прямому выражению, но может возникнуть лишь в модусе противоречия, в колебании между двумя взаимоисключающими истинами (напр. «media vita in morte sumus», «уме-

---

17 *Schlegel F.* Über die Unverständlichkeit // Kritische Ausgabe / Ed. Eichner H. Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. II. 2. Zürich, 1967. S. 366.

18 *Schopenhauer A.* Die Welt als Wille und Vorstellung / Ed. Löhneysen W. von. Stuttgart, 1986. Bd. 1. S. 13.

19 *Proust M.* Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours. Paris, 1971. P. 110.

20 *Novalis.* Schriften / Ed. Kluckhohn P., Samuel R. 2. Aufl., 1965. Bd. 2. S. 523—524.

реть — значит жить»). Так же как и метафора, содержащая в себе парадокс — стоит лишь вспомнить об Ахилле, предстающим как лев на поле битвы, — парадокс не может быть переведен. Парадокс требует разгадки и одновременно противится ей. Он является процессом, непрекращающимся движением.

14. Познание, сообщаемое парадоксом происходит внезапно, в модусе буквально и переносно понимаемого σκάνδαλον. Это слово образовано от индоевропейского корня skand-* («взлетать», «подскакивать», ср. лат. «scandere» «подняться», санскрит. «skándati» «вскакивает») и происходит от слова σκανδάληθρον. Первоначально оно обозначало тот деревянный крючок западни, который носит приманку и подскакивает при прикосновении, закрывая западню, затем и саму западню.[21] Парадокс — это явление опрокидывания понимания, резкой смены точек зрения. На этом эффекте основываются, например, известные изобразительные парадоксы нидерландского художника Морица Эшера (Maurits Escher), где наблюдатель постоянно колеблется, относя части изображения то к заднему, то к переднему плану.[22] Окончательного решения не допуская, парадокс держит наблюдателя в постоянном движении.

15. Нарративные структуры также содержат более или менее явные парадоксы. Стоит лишь вспомнить вариацию Л. Стерна на парадокс Зенона в отношении процесса рассказывания к рассказанному: Если рассказчик из «Тристрама Шенди» в первый год своих записок и в четвертой книге еще не продвинулся дальше момента своего рождения, то он живет в 365 раз быстрее, чем он пишет. Отсюда следует удручающий вывод:

> «instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back» (Vol. IV. Ch. 13).
>
> «вместо того чтобы подвинуться вперед, по мере дальнейшей работы — как обыкновенные писатели, я, наоборот, отодвинулся на несколько же томов назад…»

Рассказчик никогда не сможет закончить описание истории своей жизни, так как чем больше он продвигается в своем рассказывании, тем больше ему нужно рассказать.[23]

---

[21] См.: *Stählin G.* Skandalon. Die Geschichte eines biblischen Begriffs. Gütersloh, 1930; *его же.* σκάνδαλον, σκανδαλίζ // Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament. Bd. 7. Stuttgart, 1964. S. 338—358; *Käsler D.* Der politische Skandal. Zur symbolischen und dramaturgischen Qualität von Politik. Opladen, 1991. S. 71—85.

[22] См.: *Hofstadter D. R.* Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid. New York, 1979. Second edition 1985.

[23] См.: *Schwanitz D.* Laurence Sternes «Tristram Shandy» und der Wettlauf zwischen Achilles und der Schildkröte // Das Paradox. S. 409—430.

16. Парадоксы прячутся в каждом фикциональном тексте. Специфически парадоксальными являются повествовательные высказывания в фантастической литературе. Характер парадокса носят все разбивающие иллюзию выпадения из вымышленного мира повествования, которые Ж. Женетт в своем «Discours du récit» называет «нарративными металепсисами»[24], как например в «Жаке-фаталисте» Дидро:

> «Si cela vous fait plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-les aller et revenons à nos deux voyageurs».
>
> «Если вам это будет угодно, посадим крестьянку позади ее проводника, оставим их вдвоем и вернемся к нашим двум путешественникам».[25]

Парадоксы другого типа появляются в таких повествовательных формах, как «сказ» или «ненадежное» («unreliable») повествование.

17. Господствующий в христианстве макропарадокс о Боге, ставшем человеком, делает христианскую теологию (от Апостола Павла, через Августина, Мартина Лютера [«Theologica Paradoxa»], Себастиана Франка [«Paradoxa ducenta octoginta»], Паскаля [«Мысли»], Гаманна к Кьеркегору [«Страх и трепет»] и далее, вплоть до «диалектической» теологии XX века [Барт, Бультманн]) дискурсом, предназначенным для парадокса.

18. Поскольку парадокс разоблачает «доксу» как неистинное, неправильное мнение, пересматривает существующие общепринятые ценности, подрывает твердую оппозицию, дает структурам типа «или-или» тертиум[26], делает понятие истины относительным, его критический потенциал может перелиться через край и поставить под сомнение возможность существования истины вообще. Поэтому парадоксы являются средствами выражения эпистемологической критики, всевозможных форм агностицизма и — с точки зрения «доксы» — нигилизма.

19. Парадокс доминирует в переходные эпохи, в неклассические, неупорядоченные общепринятыми нормирующими системами периоды, во времена эпистемологического неспокойствия.[27] Эпохи и контексты, наиболее подверженные парадоксальному мышлению — досократики, поздняя ан-

---

[24] *Genette G.* Discours du récit // Figures III. Paris, 1972. P. 244. *Женетт Г.* Повествовательный дискурс // Фигуры: В двух томах. Москва, 1998. Т. 2. С. 244.

[25] *Дидро Д.* Сочинения: В 2 тт. Т. 2. Москва, 1991. С. 127—129.

[26] *Geyer P.* Das Paradox: Historisch-systematische Grundlegung // Das Paradox. S. 13.

[27] *Geyer P.* Das Paradox: Historisch-systematische Grundlegung // Das Paradox. S. 11—24.

тичная культура (включая стоиков), теология апостола Павла, мистика позднего средневековья (Мастер Экхарт), поздняя схоластика (Николай Кузанский), эпоха гуманизма (Эразм Роттердамский, Томас Мор), позднее Возрождение (со своими вершинами, такими как Тассо, Монтень, Шекспир), барокко (ср. главу «De la agudeza paradoja» в «Agudeza y arte ingenio» Грасиана), романтизм, модернизм (Кафка, Беккетт, Борхес). Контекстом мышления, предназначенным для парадокса, может быть и постмодернизм[28], но только в том случае, если он имеет в достатке эндоксальный фон, являющийся условием для парадоксального «скандала».

20. Последнее условие напоминает о том, что прагматика парадокса сама является парадоксальной. Парадокс разоблачает, отвергает, преодолевает «доксу», будучи в то же время зависимым от ее присутствия и действенности.[29]

[28] См.: *Bode Ch.* Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie // Das Paradox. S. 619—657.

[29] См.: *Probst P.* Paradox. Spalte 84.

РЕНАТЕ ЛАХМАНН — RENATE LACHMANN
(Констанцский университет)

ПАРАДОКС И ФАНТАЗМ — ЗАМЕТКИ К ИСТОРИИ ПОНЯТИЙ

«Миллионы наших ночей накопили достаточный запас снов, чтобы противопоставить их армии фактов, напасть на факты и обратить их в бегство».

Сигизмунд Кржижановский. «Боковая ветка» [1]

Моей целью является выделение концептуальных моментов, касающихся взаимоотношений между понятиями «парадокс» и «фантазм». При этом будут учтены определяющие импликации латинской, греческой и итальянской терминологии.

1

Римское восприятие греческой концептуальной традиции в области поэтики, риторики и диалектики, как и восприятие греческой и латинской традиции европейским ренессансом и маньеризмом, сохраняют исходную понятийную систему. Латинская традиция либо заимствует, либо переводит греческую терминологию. В европейской традиции, вопреки многочисленным переоценкам отдельных элементов теории, наблюдается ошеломляющая устойчивость общих определений и понятий, а также их текстуальных и коммуникативных функций. «Исторические слои» просвечивают не только в теориях ренессанса и маньеризма, но и в эстетике и поэтологии романтизма и модернизма.

В понятийном поле поэтологической и риторической традиции накопилось множество сродных, смежных, аналогичных и сходных элементов: парадокс (*inopinatum, mirabile*), фантазм (*simulacrum, imago*), псевдос (*mendacium, fictio*), адинатон (*impossibile*), apate (*simulatio*), оксюморон, «мир, вывернутый наизнанку» (*mundus inversus*), метафора и т. д. Соотношение этих понятий не систематизируемо, поскольку их взаимозависимость не имеет стабильных критериев, таких как иерархические отноше-

[1] *Кржижановский С.* Боковая ветка (1927—1928). М., 1994. С. 95.

ния, отношения части и целого, подчинения, дополнения, отношения между означаемым и означающим.

Поэтому задачу уловить скользящую семантику отдельных понятий следует заменить рассмотрением смысловых переплетений различных составляющих многоплановой теории инверсии и эффектов ее воздействия. В дальнейшем основное внимание будет уделено разным аспектам соотношения этих понятий, будь то фигура речи, тип аргумента или топос, и сосредоточено на двоичной структуре, свойственной всем рассматриваемым здесь понятиям, а также на пропущенном третьем звене их структуры, которое собственно порождается этим пропуском и определяет смысл этих понятий.[2]

В трактатах маньеризма упомянутые понятия — с оглядкой на их концептуальную историю, чем объясняется частые отсылки на соответствующие определяющие традицию тексты, — получают новые заостренные определения и в своей сложной совокупности способствуют формулировке замкнутой эстетической теории.

Парадокс как фигура речи, фигура мышления, подвид судебной речи или схема аргументации, микрожанр и иррегулярный прием логики поразному сочетается с другими понятиями этого круга. Топос «изнаночный мир» представляет парадокс как замену на антипод — замена как таковая считается парадоксальной; адинатон (*adynaton*), в свою очередь существенный элемент семантики *mundus inversus*, сопровождает парадокс в его противоречивости и в создании немыслимого. Основанный на адинатоне оксюморон, один из главных приемов изнаночного мира, представляет собой самую краткую форму парадоксального высказывания. Однако полная идентификация парадокса с оксюмороном невозможна, поскольку парадокс во многих случаях не сводим к сочетанию исключающих друг друга крайностей. Тесная концептуальная связь существует между *acumen dicendi genus* и парадоксом, особенно в развитой теории *acutezza* и *concetto*, в теории замысловатой метафоры, остроты. Эта связь просматривается в ряде известных формальных средств, определяющих различные виды парадокса, в описании воздействия парадоксального стиля, чисто эффектная сторона которого подробно анализируется. Парадокс и фантазм тоже имеют ряд общих черт, таких как эффект удивления и остранения, обман, фиктивность, ложь, вымысел, эксперимент.

Фантазм черпает свою семантическую энергию из радикальной странности вымышленных альтернативных или чужих миров, в которых порядок вещей, жизнь и смерть, последовательность событий определяются

---

[2] *Esposito E.* Paradoxien als Unterscheidungen von Unterscheidungen // Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche / Ed. Gumbrecht H. U., Pfeiffer K. L. Frankfurt/M., 1991. S. 38.

неизвестными законами. Между тем парадокс развертывает свою семантическую энергию в порождении странных мыслей, в изобретении аргументов, камуфлирующих, скрывающих истинное положение вещей и в разрушении принятых представлений о процессах мышления.

Фантазм, который обсуждается в античности в связи с антропологической проблематикой фантазии и эстетической проблематикой мимезиса, становится одним из главных факторов в литературе мениппеи, своего рода фантастике *avant la lettre*, и порождает в европейском романтизме новую литературную традицию: «фантастический способ писания».[3]

Послеантичная теория поэзии и риторики, особенно в контексте кончеттистских трактатов, обнаруживает взаимосвязь между парадоксом и фантазмом, разработку структурных и семантических компонентов которых она продолжает. Неоднозначность, находчивость, спекуляции с невероятным, неожиданным, удивительным и ошеломляющим требуют стратегий превосходства, изысканности. Утверждая, находя или изобретая сходства, парадокс проводит различия, которые прежде были невидны. Провоцируется не только доверчивая публика, чье общее мнение приводится в беспорядок, но и язык: испытывается, насколько противоречиво и рискованно он в состоянии выражаться. Кончеттистский парадокс в особенности рассчитан на «свою» публику. Его публика давно привыкла отказываться от общего мнения — *opinio communis*. Это «изысканная» публика, требующая «самых парадоксальных» парадоксов.

В неофантастике XX века фантазм эксплицитно соединяется с парадоксом, который в своей литературной истории способствовал формированию таких микрожанров как гнома (*gnome*), сентенция (*sententia*), афоризм, максима, кончетто.

Литература, применяющая парадокс, особенно в текстах с установкой на экспериментальность, пользуется не только эффектом, вытекающим из высказывания *para ten doxan*, но и рассчитывает на вводящие в заблуждение автореференциальность и смысловую неразрешимость такого высказывания. Парадоксы элеатов и стоиков и их дериваты представляют собой атракционы мысли для литераторов-неофантастов, которым известны решения этих парадоксов, предложенные современной логикой.

Таким образом, на поле литературы соединяются две традиции и два дискурса, риторика и логика, в рамках которых парадокс занимал определенное место. Г. Прети толкует приближение логики к риторике как при-

---

[3] См.: *Scott W.* The Fantastic Mode of Writing // On the Supernatural in Fictitious Composition / Ed. Williams I. London, 1968. Pp. 312—353.

мирение *scienza*, в смысле естественных наук, с *lettere*, в смысле гуманитарного знания.[4]

В некоторых текстах неофантастики парадокс либо является подтекстом, либо цитируется как интертекст в значимых местах повествования, либо повествование представляет собой нарративизацию известных парадоксов, авторы которых часто называются по именам. Парадоксальная изобретательность этих текстов приобретает удивительную поэтическую силу (Хорхе Луис Борхес, Фланн О'Брайн, Сигизмунд Кржижановский).

2

Парадокс оказывается в тесной связи с одним из самых эффективных в различных областях искусства топосов — топосом *mundus inversus*.[5] В качестве стратегии аргументации парадокс определяет специфический род (*genus*) судебной речи, в качестве фигуры инверсии он выступает на передний план в топосе «мир наизнанку» и скрывается в топосе «выражение невыразимого».

Топос «мир, вывернутый наизнанку» является выражением человеческой способности представлять порядок вещей в целом как противоречащий самому себе. Эта способность лежит в основе выходящего за границы топоса приема инверсии.

«Выворачивание наизнанку» означает концептуальное, символическое или ритуальное построение антимодели существующему миру, создание альтернативного мира с обратным знаком, в котором инвертируются определяющая повседневную практику шкала ценностей, социальная и половая иерархия, здравый смысл, законы времени и пространства, причинно-следственная связь, отношения человека и животного, человека и вещи, а также отношения между обычным и экстраординарным, между тем светом и этим. Топос «изнаночный мир» имеет, как правило, двучленную, образующую оппозиционную пару структуру, компоненты которой относятся к одному классу семантических значений (например: верх-низ).

Инверсия ведет к перемене мест антитетически поляризованных, исключающих друг друга понятий. Переворачиваются в первую очередь характеристики, которые в семантике культуры имеют значение по отношению к рангу, роли, функции, поведенческому шаблону и шкале ценностей

---

[4] *Preti G.* Rhetorica e logica: Le due culture. Torino, 1968.

[5] *Curtius E. R.* Verkehrte Welt // Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1948. S. 104—108; *Kenner H.* Das Phänomen der Verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike. Klagenfurt, 1970; *Babcock B. A.* The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society. Ithaca; London, 1978.

для соответвующих антиподов. Вербальным и иконическим инструментом инверсии служит адинатон (в значении противоречия законам природы).

Поскольку в фигуре инверсии сохраняется инвертируемый компонент, возникает амбивалентность значения, вызывающая различные эффекты (например, эффект комического). В «переворачивании наизнанку» инвертируемое понятие не отрицается, напротив, к первичной (конвенциональной) идентичности прибавляется ее противоположность — вторичное (парадоксальное) значение. Получившаяся в результате семантическая структура близка входящему в категорию паралогизмов оксюморону.

Инверсия обращается к чему-то уже существующему, являясь агрессией против существующих отношений между двумя полюсами.

Переворачивание наизнанку оценочной иерархии — риторический прием, порождающий отдельный литературный жанр, впоследствии успешно развивающийся, — оказывается радикальной стратегией нарушения условного порядка: *enkomion paradoxon*.[6]

Похвала непохвального, одобрение отрицательного считается в концептуальной истории парадокса одной из изначальных риторических целей этой фигуры речи. *Enkomion* ничтожного включает в себя парадокс выражения невыразимого или представления непредставляемого.

Enkomion наизнанку, как семантическое ядро топоса «изнаночный мир», в котором критический потенциал «выворачивания» всего бытующего находит свое утонченное выражение (Марино, Марвелл), имеет целью обнажение сокрытой истины.

3

В интерпретации Э. Р. Куртиус топос *mundus inversus* тесно связан с рядом адинатонов, свидетельствующих о перевернутом порядке вещей. Куртиус цитирует Архилоха (фрагмент 74), который расценил затмение солнца 648 года как знак уничтожения всех законов природы и после этого считал возможным все.

Adynata Virgiliana в средневековье служили инструментацией топоса *mundus inversus*. Адинатон, как никакой другой прием доказывающий мастерство поэта, комментируется в метапоэтическом стихотворении Арнаута Даниэла: поэт способен одним только словом обращать явления в их противоположности и конструировать невозможное.

Адинатон как формула изнаночного определяет оксюморон, в котором стык двух взаимоисключающих понятий демонстрирует невозможное в сокращенном виде. Оксюморон находится в рамках одного феномена

---

[6] *Colie R. L.* Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox. Princeton, 1966, Pp. 3—20.

(вкус, температура и т. д.), связывая воедино его крайние точки. Оксюморон принадлежит к категории паралогизмов, т. е. он содержит или, иначе, скрывает в себе структуру аргумента, сходную с логорифмом, софизмом, ложным аргументом; в логическом прочтении он сходен с парадоксом.[7]

Хотя адинатон всегда парадоксален, а парадокс использует семантику адинатона, эти понятия не образуют синонимической пары, даже в случае если оба понятия в силу присущего им качества отклонения от нормы определяются через эффекты ошеломления и остранения. Парадокс часто работает с другими семантическими сочетаниями, например, с семантикой сдвига, перестановки или комбинации возможного, которые, попадая в конструкцию несходства, действуют как чужеродные, «тугие» (термин Шкловского) элементы. Так, в фантастической литературе предметы, описываемые как известные реалии, вводятся в неподходящий контекст или вписываются в несвойственные им сочетания.

Адинатон — это скорее фигура мышления, которая позволяет представить существующий порядок не только как свою абсолютную противоположность, но и как нечто, функционирующее по неизвестным законам. В то время как «выворачивание наизнанку» оперирует параметром сходства и сводит адинатон к фигуре инверсии, феномен несходства ведет к конструкции, параметры которой не принадлежат существующему порядку (даже в качестве его отрицания). Такая конструкция представляет свой собственный порядок. Этот тип адинатона лежит в основе фантастического текста. Тема фантастического текста — законы естества, представляемые через посредство разума и чувственного восприятия, но, одновременно, фантастический текст провозглашает эти законы недействующими, поскольку допускает существование сверхъестественного. Адинатон, представляемый в истории понятий «фантазм» и «фантазия» в качестве фигуры мышления, выступающий в смягченной форме как неправдоподобное, но вероятное, — и легитимированный ради риторического «персуазивного» (убеждающего) эффекта (с его когнитивными и эстетическими импликациями), смог впоследствии стать полностью самостоятельным понятием.

Адинатон — могучее оружие воображения, смелость которого считается опасной. В трактатах умеренно настроенных авторов, с установкой на *decorum* и *iudicium*, невозможное как радикализация фантазма и парадокса рассматривается с осторожностью. В «Meditationes» А. Г. Баумгар-

---

[7] *Лахманн Р.* К поэтике оксюморона // Лотмановский сборник 2. Москва, 1997. С. 58—69.

тена[8], в которых допускается идея альтернативных миров, *figmenta heterocosmica*, понятие *impossibile*, в его терминологии *figmenta utopica*, все еще не принадлежит к арсеналу одобряемых приемов.

Эмансипация понятия «адинатон» происходит в фантастике романтизма, которая уже неподконтрольна риторике. Неофантастическое невозможное — это мысленный эксперимент, эксплуатирующий потенциальные возможности логики и физики, психологии и антропологии. Оно выявляет скрытое утопическое или еще невысказанное содержание дискурса, гиперболизирует неиспользованный научный потенциал или, переходя в область спекуляций, обнаруживает двусмысленные ассоциации с естественными законами.

Невозможное есть парадокс, поскольку в обязательном порядке нарушает действенность доксы (*doxa*) сразу в двух направлениях: противостоит, во-первых, общему мнению и, во-вторых, общеизвестному состоянию науки.

4

Со времен античности существует искусство лжи, нацеленное на развлечение, смысл которого состоит в доведенной до совершенства способности вводить в заблуждение, выдавать вымышленное за действительное. Поскольку важным компонентом лжи (которая в латинской традиции включает в себя понятие *fictio*) является ее схожесть с реально существующими вещами, то ложь можно определить как имеющий двойной смысл речевой оборот, *oratio duplex*, семантический механизм которого сходен с семантическим механизмом метафоры. Критики поэзии и мифа (Платон, Солон) не уловили во лжи признания реальности. Позднее учение о «псевдосах» (*pseudos*) освободилось от моральных коннотаций и закрепилось в поэтической теории в качестве фикции.[9] Аристотелевская поэтика подтвердила его независимость от критики, однако не приняла понятия *pseudos* (вымысел) и *apate* (обман). Поэтическая концепция Аристотеля ориентируется на правдоподобное, предпочитает невозможное, но правдоподобное возможному, но невероятному.[10] Легитимированный таким образом адинатон подпадает вместе с алогизмом, атопоном (*atopon* — нелепый, абсурдный), нарушением общепринятого мнения (*to para ten do-*

---

[8] *Baumgarten A. G.* Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus / Ed. Paetzold H. Hamburg, 1983.

[9] *Fuchs E.* Pseudologia: Formen und Funktionen fiktionaler Trugrede in der griechischen Literatur der Antike. Heidelberg, 1993.

[10] *Aristoteles*. De arte poetica. 1451b 16; 1460a 27.

xan) и, наконец, вместе с нарушением правдоподобия (*to para to eikos*)[11] под определение *pseudos*, который при этом возводится в ранг поэтологического термина. В конечном счете, и это раскрывает риторика Аристотеля, речь идет о силе убеждения. «Персуазивная» (убеждающая) сила речи, искусство введения в заблуждение (*ars fallendi*)[12] легитимирует неправдоподобное и невозможное, фальсифицируя существующее и действительное. Риторика и поэтика постоянно рекомендуют бороться со скукой при помощи вымысла, то есть лжи.[13] Цицерон рекомендует всякому оратору для улучшения стиля вплетать в свою речь *mendaciuncu(la)*, давая тем самым разрешение на маленькую ложь и вымысел для украшения речи.[14]

Ложь выступает как поэтическое освобождение скованного (цивилизованного) воображения, как креативная лицензия на право все видеть и говорить обо всем по-другому. Ложь вербализуется как стратегия превращения, как тотальная метаморфическая власть, демонстративно обходящая вниманием претензии хорошего вкуса и доводы рассудка.

Если исходить из того, что ложь — это симулированная истина, то можно утверждать, что парадокс — это диссимулированная истина. Ложь и парадокс имеют общее качество двойной речи, удвоения, в котором поразному сохраняется симулированное и диссимулированное.

Парадокс близок лжи постольку, поскольку он также находится на стыке двух дискурсов. С одной стороны он основан на доксе (*doxa*), без которой парадокс не мог бы быть прочитан, с другой стороны его второй составной частью является высказывание, обязательно контрастирующее с доксой, одновременно провоцирующее ее и ставящее под вопрос. Нет сомнения, что мастер парадоксов также хорошо знает доксу, как и лжец правду. Дистанция между доксой и парадоксом может увеличиваться, непредсказуемо варьироваться, между ними могут возникать контрадиктивные сближения, ведущие к оксюморонным конструкциям.

Поскольку дискурсивная структура парадокса основана не на простом противоречии и не на обычном противопоставлении, это имеет специфические последствия для его семантики.

Франсин Дэненс, затрагивая тем самым уже упомянутый аспект отклонения от истины и ошеломления, обращает внимание на то, что эндоксальная речь настолько же тривиальна, насколько повторение прописных истин тавтологично. И повторения истин, и подтверждения доксы следует

---

[11] *Manzo A.* L'Adynaton poetico-retorico e le sue implicazioni dottrinali. Genova, 1988. P. 120—170.

[12] *Quintilianus M. F.* Institutio oratoria. II, 15, 23.

[13] Ср. Rhet. Her. 1, 10; *Cicero*. De oratore. 2, 241.

[14] *Daenens F.* Encomium mendacii ovvero del paradosso // La menzogna / Ed. Cardini F. Firenze, 1989. P. 99—119.

избегать в контексте нацеленной на остроумие и новизну поэтики и риторики.[15]

На фоне таких понятий, как *urbanitas* и *civilitas* неприукрашенная вымыслом истина выглядит как признак низкой культуры и может быть высказана только невеждой, далеким от двора и не принадлежащим к образованным городским кругам. *Simplicitas* и *rusticitas* чужды маньеризму XVI и начала XVII веков. Ложь и парадокс, напротив, возводятся в ранг искусства, при этом особенно выделяется *ars mentiendi*, противопоставленный вульгарной лжи, осуждаемой моралью. Искусство лжи и парадокса состоит в сокрытии *fallitas*, но оно же призвано демонстрировать то, что в неверном или несоответствующем истине аргументе достойно восхищения. Парадокс и, вероятно, ложь можно определять как варианты «двуголосого слова» Бахтина.

Сама собой напрашивается возможность связать эту позицию с концепциями поэтики маньеризма, излагаемыми в кончеттистских трактатах первой половины XVII века, напр. «Cannocchiale Aristotelico» Эмануеля Тезауро (1655), «Agudeza y arte de ingenio» Бальтасара Грасиана (1648) или «De acuto et arguto» Маттияса Сарбиевиуса (Сарбиевского; 1627).[16] Кризис сходства, являющийся регулятором отношений между действительностью и образом, скрыто тематизируется в этих трактатах. Этот кризис легитимирует изобретение сходства, не придерживающегося никаких определенных параметров. Мнимое сходство включает в себя обман и заблуждение, *fallax argumentatio*, достигает апогея в изобретательной метафоре, в *concetto*, в *agudeza*, перечеркивающей всякий знаковый порядок. В кончеттистской концепции мира любое сходство высвобождается из привычных взаимосвязей, чтобы осуществить изящное смещение смыслов, элегантное искажение, *gentil dissimulatione*, как это формулирует Торквато Ачетто в трактате «Dissimulatione onesta» (1641). Ускользающие, неуловимые «естественные» сходства заменяются потоком театрализованных образов, которые устанавливают искусственные, изобретенные сходства между предметами. Инстанция, продуцирующая такие сходства — *ingenium* (*ingegno, ingenio*), является вариантом фантазии, которая в состоянии создавать такие формы, как *aequivocatio* и *dubia significatio*, семантическая притягательность которых заключается в их принципиальной неразрешимости. *Concetto*, или *agudeza* — это продукт сходства, осно-

---

15 *Daenens F*. Encomium mendacii ovvero del paradosso. P. 107.

16 *Tesauro E*. Il Cannocchiale Aristotelico ossia idea dell'arguta e ingegnosa elocuzzione (1655) / Ed. Buck A. Bad Homburg; Berlin; Zürich, 1968 (по изданию 1670 г.); *Gracián B*. Agudeza y arte de ingenio (1648). Buenos Aires, 1944; *Sarbievius M*. De acuto et arguto sive Seneca et Martialis // Wykłady poetyki (Praecepta poetica) / Ed. Skimina St. Wrocław; Kraków, 1958.

ванного на несходстве вещей. Теоретики кончеттизма ссылаются на Аристотеля (уже название трактата Тезауро напрямую отсылает к этому автору) и интерпретируют его «Поэтику» и «Риторику» в духе маньеризма. Их особенное внимание привлекает аспект его учения, который можно назвать эстетикой воздействия. Аристотель описывает вызываемый в читателе описанием чудесного эффект удивления — *thaumaston* (Rhet. II), который у теоретиков кончеттизма фигурирует под именем *ammirazione, meraviglia*.

Thaumaston стоит в оппозиции к понятию *endechomenon*, вероятному и возможному другому. Алогизм принимается в поэтике Аристотеля за источник чудесного, поскольку представляет собой необъяснимое противоречие рассудку и опыту.[17] Аристотелевская концепция преодоления аффекта удивления, посредством *athaumastia*, направлена против позиции Платона, согласно которой познание исходит из возрастающего удивления, а удивление переходит в стадию восторга, в состояние «вне себя», в манию (*ekplexis*). Таким образом, *athaumastia* Аристотеля противостоит понятию *ekplexis* Платона.[18]

Оба понятия, *ekplexis* и *athaumastia* имеют существенное значение для литературной традиции, нацеленной на эффект удивления, и тесно связаны с соответствующими акцентами в концепции поэтики. Понятие «энтузиазм» (*enthusiasmos*) у Платона, как источник вдохновения и нацеленность на свод риторических правил Аристотеля, которые делают безопасным чужеродное, неизвестное, случайное и беспричинное — это две крайние, но связанные друг с другом противоположности, одинаково определяющие кончеттистскую поэтику изобретательности и оригинальности (*ingegnosita*) и фантастическую поэтику.

Fallax argumentatio акумена (*acumen*) часто концентрируется в метафоре, искусственное, мнимое или несходное сходство которой — «trovando in cose dissimiglianti le simiglianze», как это формулирует Тезауро[19], — рассчитано на *mirabile*, ответом на которое является *admiratio*. В метафоре манифестируется *fallax argumentatio* как аббревиатура конечного вывода, допускающего оксюморон, антитезу и паралогизм. Энтимема выступает как предпочтительная форма лаконичного заключения, которая в связи с аристотелевской *enthymema asteion*[20] (в значении «остроумный, вводящий в заблуждение аргумент»), появляется у Тезауро как *enthymema urba-*

---

17 *Aristoteles*. De arte poetica. 1460 a 13—14.

18 *Matuschek S*. Über das Staunen. Tübingen, 1991. S. 8—46.

19 *Tesauro E*. Il Cannocchiale Aristotelico… P. 266.

20 *Aristoteles*. De arte rhetorica. III, 10, 4.

no[21]. Тезауро определяет ее как оригинальную игру мысли, основанную на метафоре, которая является сущностью «превосходного остроумия» (*perfetta acutezza*). Грасиан интерпретирует понятие *enthymema asteion* как парадокс, кризис, преувеличение, фигуру сомнения — все эти формы представляют собой результат явно ложного заключения. Ложные заключения, обманчивые образы и ложные знаки — неотъемлемая часть поэтического инвентаря кончеттистов. Кажется, что они приписывают всякому знаку некий фальшивый и обманчивый анти-знак, симулякр. В то время как симулякр выдает одинаковое за неодинаковое, а сходное за несходное, он лишает знак присущей ему стабилизирующей семантической легитимации и разрушает прагматический союз между означающим и означаемым. Симулякр присутствует и в античной риторической традиции (Ad Herennium, Цицерон, Квинтилиан) и, наряду с *imago* и *effigie*s, может быть прочитан как эквивалент аристотелевскому понятию «фантазм».

Аристотель в трактате «De memoria et reminiscentia» отводит понятию «фантазм» двойственную роль: он является подлинным и ложным образом одновременно. Фантазм может при помощи мнемотехники представить нечто реально существующее и чувственно воспринимаемое как несуществующее. И, с другой стороны, чувственно невоспринимаемое и невозможное может производить с помощью фантазма эстетическое воздействие. В «De oratore» Цицерона и «Institutio oratoria» Квинтилиана понятия *effigies*, *simulacrum*, *imago* и *visio* представляются в свете этого противоречия. Их можно определить как варианты образного понятия без стабильной соотнесенности с реальностью. Соблюдение адекватной семантики сходства не обязательно для порождения *imagines* и симулякров. *Visio*, в особенности, если оно есть плод «снов на яву и честолюбивых надежд»[22], создает гипертрофированные, далекие от действительности, беспредметные образы. Квинтилиан предполагает в таких образах *animi vitium* (порок души), который осуждается им, хотя и допускается в целях красноречия. Из *visio* возникает симулякр, ложный образ и, одновременно, фигура псевдологики, допускающая осциллирующее движение между правдой и неправдой, реальностью и ирреальностью.[23]

Обман, подделка, ложь связаны в понятии «парадокс» с такими аппелятивными эффектами порождения необычного и неожиданного, как удивление и восхищение искусством, способным поражать. Эти эффекты в

---

21 *Tesauro E.* Il Cannocchiale Aristotelico… P. 495.

22 *Quintilianus M. F.* Institutio oratoria. VI, 2, 29.

23 *Lachmann R.* Phantasia, imaginatio und rhetorische Tradition // Rhetorische Anthropologie / Ed. Kopperschmidt J. München, 2000. S. 245—270.

той же степени действительны и для лжи, выступающей и в качестве фикции, и в качестве парадокса.

Однако существует разница в цели обмана: парадоксальный элемент скрывает в себе элемент действительного. Обращение общепризнанного и известного в нечто чужое и непознанное нацелено на внезапное прозрение и познание скрытой правды, подлинной, но затемненной общими местами и условностями действительности. Оболочка парадоксальной речи, т. е. ее реализация посредством тропов и свойственное ей остроумие аргументации, рассчитана все же на эстетические аплодисменты. Парадоксальный аргумент заключает в себе и момент обмана, поскольку рассудок, столкнувшийся с парадоксальным суждением, предполагает в нем логическую ошибку. Лишь второе прочтение исправляет это впечатление. Для лжи как самоцели существует целый ряд «иррациональных причин»[24], которые, кажется, всегда можно свести к эффекту ошеломления. Не только в античной традиции, но и в последующих веках, рефлектировавших ее риторическое и поэтологическое наследие, существует амбивалентное представление о лжи, как о фикции и парадоксе, как о специфическом виде фикционального аргументирования. В религиозных прениях XVI века противоборствующие стороны упрекали друг друга в использовании парадоксальных аргументов для обмана неискушенного простонародья. Очевидно, что речь в данном случае идет о квалификации парадокса как способности вводить в заблуждение, которая либо одурачивает слушателя/читателя, либо ведет его чрезвычайно запутанными путями к истине, которая еще никогда не высказывалась таким способом, или которая вообще порождается только парадоксальным аргументом.

5

Римские стилисты и авторы эстетических трактатов XVI—XVII вв. доказывают, что *genus paradoxon* лежит в основе как кончеттизма, так и в основе *acutum dicendi genus*. В *concetti* итальянского, испанского и английского маньеризма парадоксальный стиль особенно расцветает, поскольку совершенное кончетто должно быть парадоксом. (См. в этой связи английское «conceit», синоним «pun», немецкие «Scharfsinnigkeit», «Scharfsinn», «Witz», русское «остроумие», «замысловатое слово», «вымысел» у Ломоносова).

В «Риторике» Аристотеля перечисляются следующие словесные приемы, нацеленные на парадоксальный эффект: смелая метафора, основанная на изумительном сходстве «далековатых идей», обман, острота, загад-

---

[24] *Manzo A.* Adynaton. P. 146.

ка, словесные игры (парономазия, аллюзия, перестановка букв, омонимия, гипербола и т. п.[25] Нет сомнения, что риторическая систематизация как введение в творческую мастерскую парадоксалистов выполняет дисциплинирующую функцию.

Из концептуальной истории *acumen* явствует, что между этим стилевым феноменом и парадоксом существует тесная связь. В своей критике парадоксов стоиков Цицерон осуждает их «краткость» (*brevitas*) и «тёмность» (*obscuritas*) как особенности «острого вида речи» (*acutum genus dicendi*). Последнее совпадает с *genus mirabile*, название которого служит переводом греческого *paradoxon schema.*[26]

Genus mirabile в свою очередь принадлежит к поэтике фантазма. *Inopinatum*, другое латинское обозначение греческого понятия, сохраняющее толчок, свойственный *para ten doxan*, становится центральным аспектом в поэтике/риторике маньеризма. Кончетто в этом контексте означает парадоксальную мысль, в то время как *acumen*, или в итальянской терминологии *acutezza, arguzia*, означает стиль резкости, остроты, ранящий вкус и мозг. (*Concetto, acutezza, arguzia* различаются не четко.) Критическая характеристика стоиков в «Brutus» и «De oratore», охватывающая перечень описательных понятий, напр., *subtilis, ieiunus, brevis, obscurus, acutus*, вошла в состав традиции критической стилистики. В «De oratore» Цицерон допускает *subtile* и *acutum*, но резко отвергает связанные с ними свойства *exile, inusitatum, abhorrens ab auribus vulgi, obscurum, inane, ieiunum*, иными словами все чужие, непривычные, непонятные толпе, темные, пустые и жеманные выражения.[27] Критика Цицерона повторяет греческую традицию осуждения темных и непонятных речей стоиков и в том числе их смелых неологизмов. Хотя Цицерон сам был вынужден придумывать неологизмы в своих переводах греческих текстов, он все же рассматривал эти

---

[25] *Aristoteles*. De arte rhetorica. 1412a-b, 1413a.) Ф. Ромо описывает риторический облик парадокса, ссылаясь на перечисления стратегий, относящихся к созданию обманчивых аргументов, умозаключений по типам *ex contrario*, *ex repugnantibus* etc. (*Aristoteles*. De sophisticis elenchis. 165b 25-28, 172b 36-173a 6; *Romo F*. Retorica de la paradoja. Barcelona, 1995. P. 45 sequ.).

[26] *Lausberg H*. (Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1973. S. 57—61) дает типологию аргументационных стилей судебной речи по формулировкам Auct. ad Herennium, Квинтилиана и других и приводит следующий перечень названий, включая основную греческую терминологию: «honestum, humile, dubium vel anceps, admirabile, obscurum, id est: endoxon, adoxon, amphidoxon, paradoxon, dysparakolutheton» (*Quintilianus M. F*. Institutio oratoria. IV, 1, 40).

[27] *Cicero*. De oratore. 3, 66. Г. Моретти парафразирует «sottile, sentenzioso, sofistico, paradossale» (*Moretti G*. Acutum dicendi genus. Brevità, oscurità, sottigliezze e paradossi nelle tradizioni retoriche degli stoici. Bologna, 1995. P. 109).

языковые «новинки» как провокацию: «nova verba fingunt, deserunt usitata».[28]

Новизна парадоксальной речи состоит в изобретении неизвестных оборотов мысли, новых трюков сплетения мыслей в нечаянный аргумент, который ощущается публикой как удар или укол. Римская критика обращается именно к этому эффекту, который колет, но не проникает.[29]

Obscuritas понимается не просто как провокация, но как скандал, как нечто негодное и дурное. *Brevitas* тоже подвергается цензуре, поскольку краткость предполагает упущение ожидаемых элементов аргументации, пренебрежение необходимыми для понимания промежуточными членами в изложении мысли. Краткость понимается как расточительность. Борьба против парадоксов заключается в разоблачении их как обманов.

Парадоксы стоиков, вопреки их критике имели и имеют успех, «запрограммированный» в самой их форме сокращенной формулы, сосредоточенной на неожиданной остроте высказывания. Эти парадоксы заложили основы самостоятельного жанра, который разветвляется в разные подвиды, напр., гнома (*gnome*), сентенция (*sententia*), афоризм, кончетто, максима, мудрость. Надо добавить, что в греческой литературе развивался и чисто повествовательный вариант парадоксального, так называемый жанр *paradoxographos*, центром тяжести которого был элемент неожиданного, невероятного, невозможного. Последнее роднило парадоксографию с *thaumatographos*[30], жанром чудесных рассказов, принадлежащим к предыстории фантастики.

Важно заметить, что сдвиг в парадоксе (уже в его античном облике) с уровня содержания (*res*) на уровень выражения (*verba*) существенно изменил его структуру. Нечаянное, *inopinatum, mirabile, thaumaston* становится предметом языковой обработки или продуктом языкового творчества. По мнению Моретти, именно в этом сдвиге можно усматривать начало того, что в современной риторике обозначается термином парадокс.[31]

---

[28] *Cicero*. De finibus bonorum et malorum. 4, 7.

[29] *Seneca*. De beneficiis. 1, 4, 1: «pungit, non perforat». См. также: *Moretti G*. Acutum dicendi genus. P. 119 sequ. Эта критика находит продолжение в латинской терминологии христианских теоретиков.

[30] См.: *Romo F*. Retórica de la paradoja. P. 43.

[31] «Proprio la cristallizzazione del paradoxon come thaumaston in una forma linguisticamente tipica — quella dei paradoxa stoici — può almeno in parte essere considerata all'origine dell'evoluzione del significato del termine "paradosso" nella teoria retorica moderna» («Именно кристаллизацию парадокса в типичной лингвистичской форме thaumaston'а — в форме стоических парадоксов — можно считать, в некоторой степени, началом эволюции термина „парадокс" в современной риторической теории»; *Moretti G*. Acutum dicendi genus. P. 163).

Стоики, не удовлетворявшиеся нарушением принятого миропонимания, стремились установить новую систему норм, как будто продиктованную двузначностью языка. В энтимеме, сокращенной форме умозаключения, они обнажили сенсационную сократимость, компактность и амбивалентность языка.[32]

Однако из-за высокого уровня формальности, монотонности и моралистичности сообщения парадоксы стоиков пали жертвой пародистов. Подражания структурным особенностям и пародирование самодостаточности стоической добродетели с помощью приема *aprosdoketon* — снижения высокопарности — становились частью традиции мениппеи (Лукиан, Луцилиус, Варро). Мениппея, как известно, в свою очередь в высшей степени парадоксальна[33], обнаруживая своими антипарадоксами, что суть парадокса и его провокативная сила теряются по мере того, как жанры, неотъемлемой частью которых он стал, становятся достоянием культурной традиции. Острота и колкость афоризмов, максим и т. п. достигают лишь в редких случаях эффекта удивления и шока и повторяются лишь как штампы. (В афоризмах Г. Х. Лихтенберга эти эффекты сохраняются; «Парадоксы» В. Одоевского принадлежат скорее к смягченной форме мудроствовавший и размышлений).

В то время как в гноме (*gnome*) и сентенции (*sententia*) парадоксальная энтимема сводится к житейской мудрости, порождаемый ею эффект удивления которой изнашивается, *acutum genus* развивает компактные формы остроты и пуанты, напр., в эпиграммах и, в последствии, в заключительных строках сонетов. *Acutum* означает резкость, остроту, нечто «ранящее» мозг. Рана — метафора, лежащая в основе этого особого стиля.[34]

Нет сомнений, что аспект воздействия (т. е. удивление, ошеломление) в искусстве острого слова выступает на передний план, вытесняя аспект истинности. *La maraviglia, lo stupore* маркируют компонент парадокса, связанный с семантикой *thaumazein*. Главная стратегия, вызывающая эффект удивления, это обман, *apate* или *decettione* по терминологии Тезауро.

---

[32] Римские критики черезчур смелых парадоксов стоиков, Цицерон и Сенека, сами сочиняли *sententiae*, избегая ошибок, за которые упрекали предшественников. Эти сентенции, в особенности «Paradoxa Stoicorum» Цицерона, пользовались впоследствии большим успехом.

[33] См.: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965.

[34] Моретти указывает на другие метафоры, входящие в то же семантическое поле: spina, aculea (*Moretti G.* Acutum dicendi genus. P. 118—129). Из «punctum», почти синонимичного понятия, развивается французское «pointe» — острота, пуант. Этимология английского «pun» неясна.

В поэтике и риторике маньеризма поэтическое творчество отождествляется с порождающим *concetti ingegno*. *Ingegno*, дар оригинальной изобретательности, рассматривается как способность, пронизанная духом парадокса. Тезауро полагает, что творчество реализуется в двух сходных, почти тождественных поэтических действиях: *paralogizzare* и *metaforiggiare*.

Трактат Грасиана «Agudeza y arte de ingenio» подтверждает, что парадокс функционирует либо отдельно, как самостоятельный жанр, либо как господствующий прием в лирике. Главы XXIII и XIV полностью посвященные феномену парадокса, который Грасиан характеризует следующим образом: «Son las paradojas monstruos de la verdad, y un extraordinario, y más de ingenio» («Парадоксы — чудища правды и нечто необычайное, тем более что они происходят из остроумия»)[35], свидетельствуют о развитой культуре поэтики инверсии, оксюморона, адинатона, замены известного неизвестным. Стиль парадоксального письма Грасиан иллюстрирует многочисленными примерами из испанской лирики XVI—XVII вв. и примерами из античной литературы в испанских переводах, что свидетельствует о непрерывности традиции. Для Грасиана важна общая семантическая и когнитивная установка парадокса. В его определении понятия *agudeza*, *sutileza* (острота) сливаются с понятием «парадокс». Определяющим элементом всех трех понятий Грасиан считает невероятное, неожиданное и экстравагантное:

> «Son empresas del ingenio y trofeos de la sutileza los asuntos paradojos: consisten en una propuesta tan ardua como extravagante».[36]
>
> «Такие парадоксы суть подвиги изобретательного остроумия и трофеи остроты, основанные на рискованном и, одновременно, экстравагантном утверждении».

Смелое и непривычное предположение, исходным пунктом которого является особая обстановка, развивает свой потенциал в «extravagante discurso»[37], вне того, что ожидается, «fuera de lo que se esperaba».[38] В следующей цитате повторяется отождествление парадокса с *agudeza* и *ingenioso*:

> «Tienen por fondamento estas agudezas el mismo que los a encaricimientos ingeniosos, porque sen especie de exageración, y la más extravagante y sobresaliente».[39]
>
> «Эти остроты (парадоксы) имеют ту же основу, что и изобретательная лесть, и то, и другое является видом преувеличения, а именно преувеличением экстравагантнейшим и превосходным».

---

35 *Gracián B*. Agudeza y arte de ingenio. P. 224.
36 Там же. P. 225 sequ.
37 Там же. P. 226.
38 Там же. P. 227.
39 Там же. P. 226.

Такие понятия как *exageración, extravagante* или *extravagancia del pensar*[40] и *sobresaliente* подчеркивают сущность парадокса как абсолютного отклонения, феномена без точки отсчета, *extravagante exageración*.[41] Грасиан, однако, перечисляет стратегии, которые свидетельствуют о том, что парадокс остается в поле риторики. *Las agudísimas sofismas* порождаются аргументами *repugnancia* или *contrariedad*. Несогласованность, *disonancia paradoja* или прекрасная несоразмерность, *hermosa improporción*, суть результаты парадокса, считающегося апофеозом мысли, *uno de los mayores excesos del pensar*.[42]

Тезауро подчеркивает одно из упомянутых качеств *acutum genus dicendi*: краткость. Вершина остроты заключается «in un vucabulo [sic!] solo, un pien teatro di meraviglie» («в одном единственном слове, совершенном театре чудес»).[43]

Ссылаясь на авторитет Аристотеля, Тезауро уточняет и расширяет парадоксологию такими определениями: восьмая и последняя в его иерархии метафора — это обман, *decettione*[44], т. е. греческое *apate*, которое он называет матерью всех анекдотов, *facetie*, и острот, *arguti sali*. Особый эффект обмана, *decettione* или *inganno*, отличающий его от других форм остроумия, состоит в том, что заставляет обманутого смеяться над самим собой: «dove nelle altre argutezze, tu ridi dell'obietto; in questa sola, tu ridi di te medesimo, e del tuo inganno» («Если в иных формах остроумия ты смеешься над другим предметом, то только в этой форме ты смеешься над самим собой и над тем, что ты обманут»).[45]

В главе, посвященной метафоре противоположного, Тезауро приводит примеры острых паралогизмов (*arguti paralogismi*), которые, по сути дела, представляют собой остроумные ответы, выворачивающие любые утверждения в свою противоположность.[46] *Decettione* — это высшее достижение изобретательного ума: *ultima delle Figure Ingegnose*. Тезауро, описывая процесс обмана, вводит в него элемент неожиданности (*l'inaspettato*), момент внезапного прозрения, самая действенная форма которого состоит, опять, в краткости: «stringere l'inaspettato in una sola parola».[47] Из неожиданных предположений, *propositioni inaspettate*, следуют неожидан-

---

40 Там же. P. 228.

41 Там же. P. 238.

42 Там же. P. 241. *Blanco M.* Les Rhétoriques de la Pointe: Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe. Geneve, 1992*; Romo F.* Retórica de la paradoja. P. 74—86.

43 *Tesauro E.* Il Cannocchiale Aristotelico… P. 241.

44 Там же. P. 294.

45 Там же.

46 Там же.

47 Там же.

ные аргументы, *argomenti inaspettati*; последние порождают *concetti faceti*, которые Тезауро иллюстрирует занимательными парадоксами — аргументами поражающей остроты.[48]

В своем определении краткого и изысканного силлогизма (*entimema urbano*) который как отдельная единица замыкает эпиграмму, Тезауро близок жанру *paradoxa stoicorum*. Такие силлогизмы в многоречивой, колеблющейся терминологии автора «Cannocchiale» носят названия «acuti sali», «concetti arguti».

Замечательно, что в наиболее важных определениях Тезауро обращается к Аристотелю. По его мнению, Аристотель в Риторике называет парадоксами то, что в «Cannocchiale» именуется «detti arguti e opinati», результатом которых являются и удивление, и удовольствие, и которые в латинской традиции (здесь он ссылается на Цицерона) называются *inopinata et peregrina dicta*. (*Peregrino*/*pellegrino* в смысле чужое, странное тоже служит обозначением остроты.) Связывая греческую терминологию с латинской и итальянской, Тезауро, вопреки произвольным толкованиям предшественников, подтверждает и осознает традицию, в которой сохраняется понятие «парадокс».

Тезауро перечисляет разные способы создания паралогизмов, в его терминологии называемые *topici fallaci* (обманчивые топосы), которые основаны на *fingimento cavilloso*[49], остроумной фикции. Нет сомнений, что парариторическая аргументация «Cannocchiale Aristotelico» нацелена на оправдание изысканного обмана и вычурной лжи. В заключительном абзаце, в котором цитируется Аристотель, авторитетно одобрявший вымыслы Гомера, Тезауро пишет: «Talché io conchiudo, l'unica loda delle Argutezze consiste nel saper ben mentire» («Итак, в заключение, единственное достоинство остроумия заключается в умении изысканно лгать»); «Le Bugie de'Poeti altro non son che Paralogismi» («Ложь Поэтов — ничто иное, как паралогизм»).[50]

В итальянской критической поэтике XVII века укрощение необузданной словесной практики *acutezza* является главной задачей. Сфорца Паллявичино в «Trattato dello stile e del dialogo» (1646)[51], полемизируя против кончетто, вытекающих из несоразмерного эффекта удивления, требует возвращения правдоподобия вместо обмана фальшивыми образами.

---

48 Там же.

49 Там же. P. 490.

50 Там же. P. 491.

51 Trattatisti e narratori del seicento / Ed. Raimondi E. Milano; Napoli, 1960. Capitolo XVIIII. De'concetti fondati in esagerazione maravigliosa. P. 208—212.

Английская реакция на ни с чем в европейской литературе не сравнимый расцвет парадоксального способа мышления и речи, осуществленный в поэтике *conceit* или *pun* (Шекспир, Марвелл, Джон Донн, Кливлэнд)[52] возвращается к критериям здравого смысла, рассуждения, соразмерности и прибавляет к этому новый критерий хорошего вкуса. Так напр. И. Аддисон в трактате «Fine Taste of Writing» (1712), полемизируя с преувеличенной фантазией, отвергает *forced conceits*, предпочитая *true wit*. Однако, судя по полушуточному, полусеръёзному введению в искусство остроумного словесного поведения «The Art of Punning, or the Flower of Languages, in Seventy-Nine Rules» (1719) Дж. Свифта, *pun* не теряет свою энергию. Свифт под псевдонимом «Tom Pun-Sibi» оказывается знатоком концептуальной и литературной истории остроты, для описания которой он перечисляет все черты, свойственные парадоксу.

Традиция, ведущая к известным формулировкам Ломоносова, начинается в риторических учебниках Киевской Духовной Академии, свидетельствующих о наличие выработанного учения о *acutum genus dicendi*. Это связанное с польской традицией учение основывается на восприятии Сарбиевского и итальянских теоретиков маньеризма. Теориям поэтологических и риторических учебников соответствует поэтическая практика Симеона Полоцкого, темность, загадочность, смелость метафор и иносказаний которого считаются изумительным доказательством продуктивности этого стиля в совершенно иной литературной обстановке. Ф. Прокопович, представитель стилистики приличия (*decorum*) и меры, трактует *acumen* в посвященных поэтике и риторике сочинениях как составной элемент словесного искусства, но его чрезмерное употребление резко критикует. В «Кратком руководстве к красноречию» (1748) М. Ломоносова[53] не только успешно, хотя и неоднозначно русифицируется терминология — «остроумие, витиеватые речи, замысловатые слова, вымысел», — но и само понятие остроты в смысле словесного и мыслительно-аргументативного

---

[52] А. Мэллок дает анализ парадоксов Джона Донна, обращая внимание на создание обманчивых аргументов (*Malloch A. E.* The Techniques and Functions of the Renaissance Paradox // Studies in Philology. 1956. Vol. 53. Pp. 191—203). Книга К. Рутфен представляет собой трактовку этого понятия и его литературных воплощений в европейском контексте, свидетельствующую о тесной связи между испанским, итальянским и английским поэтическим мышлением (*Ruthven K. K.* The Conceit, Manchester 1969). В сборнике статьей «On Puns: The Foundation of Letters» (Ed. Culler J. Oxford, 1988) расширяется концептуальное поле английского феномена по отношению к соответствующим приемам теоретической прозы XX века. Называются имена Фрейда, Лакана, Деррида; в связи с последним вводится характерный для стиля деконструкции неологизм *punсept*.

[53] *Ломоносов М.* Полное собрание сочинений: В 11 т. М.; Л. , 1950—1983. Т. 7. С. 89—379

приема приобретает важное место в формирующейся русской эстетике. Его высказывания об изобретении витиеватых речей, сопряжении далековатых идей, о создании чрезъестественного, странного и необыкновенного вполне совместимы с упомянутыми определениями парадокса.[54]

Во французской концептуальной истории[55] интересна позиция Пьера Фонтанье, трактующего парадокс (в его терминологии «paradoxisme») в «Manuel classique pour l'étude des Tropes» (1830)[56] без критической оценки, как составной элемент своего пособия по тропам и фигурам. Он интерпретирует имеющую вид абсурда противоположность идей как скрытую согласованность, основанную на подразумеваемых представлениях. В этом понимании ни аспект обмана и удивления, ни аспект словесного «лудизма» (словесной игры) не присутствует. Парадокс как фигура речи принадлежит к словарю классической стилистики.

Блестящим примером неувядаемости парадокса в его антиклассических аспектах являются поэтологические размышления Жана Поля в «Vorschule der Ästhetik» (1804).[57] Несмотря на то, что термин парадокс как таковой отсутствует, Жан Поль трактует все аспекты феномена, уточняя своими изобретательными теоретико-поэтическими определениями формы и воздействия остроты, обмана, противоречивости, краткости, словесной игры. В «девятой программе» («IX. Programm») трактата Жана Поля закладываются основы поэтики фантастики.

6

Фантастический текст может быть определен как инвертированный текст. Метаморфоза из живого в мертвое (или из мертвого в живое) в мотиве возвращения из мертвых происходит иначе, чем в случае колдовства, где превращение при соблюдении определенных правил или выполнении задания может быть обращено вспять, расколдовано. Возвращение из мертвых парадоксализирует необратимое движение из жизни в смерть, являясь

---

[54] *Lachmann R.* Die Zerstörung der schönen Rede. München, 1994. S. 148—172. (Русский перевод под названием «Демонтаж красноречия» приготавливается к печати в издательстве «Академический проект».) — В русской парадоксологии чувствуется тенденция к установлению инвариантных моментов. Так напр. *Семён Г. Я.* в своей статье «Парадокс как стилистическй прием» // Филологические Науки. 1987. 5 (161), С. 80—83, выделяет следующие инвариантные черты парадокса, «как определенной словесной композиции», — наличие 1) алогизма, 2) противоречия, 3) одновременной реализации отношений контраста и тождества, 4) обобщенности, 5) неожиданности в трактовке известного и привычного.

[55] См.: *Romo F.* Retorica. P. 78 sequ.

[56] *Fontanier P.* Les Figures du discours / Ed. Genette G. Paris, 1977.

[57] *Paul J.* Vorschule der Ästhetik // Paul J. Werke / Ed. Miller N. Bd. 5. München, 1967.

одновременно антропологическим адинатоном, значимым для всех фантастических текстов.

В фантастическом тексте возникает парадоксальное сосуществование изображения и воображения, речевой репрезентации и отсутствующего референта. В фантастической литературе XVIII и XIX веков чувства представляются достоверными свидетельствами действительности. Отправным пунктом этого представления является просветительский сенсуализм. Но фантастическая литература тут же подвергает сомнению возможность познания через чувство, ожидает от чувства обмана, то есть ошибочной интерпретации воспринимаемого или симуляции чего-либо, что не может быть воспринято, поскольку не существует. Органы чувств симулируют восприятие.

Первая часть аргументации, ставшей в фантастических текстах предромантиков и романтиков (естественно, и в постромантических текстах тоже) топической, должна доказывать, что герой или рассказчик исходят из точки зрения привычной действительности. Сомнение в надежности чувств как раз означает отказ от этой точки зрения, и тогда — это вторая часть фантастической аргументации — неизбежно возникает подозрение, что чувства не обманули, они зарегистрировали чудесное, ирреальное, и в этом скандальность происшедшего. Откровенно чудесное (ужасное, необъяснимое, чужое) испытывает чувства и принуждает их признать существование ирреального, подчиниться силе невозможного. Таков основной парадокс фантастики.

Усваивая ряд семантических и формальных приемов, считаемых достижением техники парадокса, фантазмологика со времен античности и до наших дней отказывалась от внешней и внутренней симметричности парадокса, т. е. от его линейной «изнаночности» и развивала необузданные фантазмы-тропы, перешагивающие системные границы парадокса. Вымыслы-фантазмы, как правило, не противоречат напрямую принятым нормам мышления, скорее они используют элементы стандартного мышления, развивая их, разветвляя в сложное переплетение. Связь обычной мысли и вымысла затемняется. Последний скрывает свой исходный пункт и внушает впечатление ни чем не скованной оригинальности.

Вымысел нецивилизованный, необузданный, гетерологичный — конкурент парадокса, сошедший с рельсов центростремительных сил мышления и воображения. «Фантазмологика» бунтует не только против принятой логики, но и против паралогики, поскольку последняя, осуществляясь в парадоксах, сохраняет своеобразную логичность: через перевернутые или сдвинутые с их системного места элементы просвечивает стройное построение логики. Даже в вывернутом виде наблюдается некая закономерность операции выворачивания. Отдельные ее приемы имеют назва-

ния, почерпнутые из логического и диалектического словаря, так как основополагающая оппозиция фантазмологики заключается в соотнесенности-несоотнесенности с фактом, проявляясь как оппозиция правда — ложь, которая имеет оценочную функцию и переносится на мета-уровень.

В соответствии с модусом взаимодействия фантастики с фикцией, фантастика представляется в трех формах: как узурпация фикции, как переход за границы фикции и как анти-фикция. Узурпация морфологии и топики фикции позволяет мотивировать фантазм при помощи параметров фикции. Во втором варианте — при переходе границ фикции — действие этих параметров хотя и сохраняется, но исчерпывает свой лимит. Фантастика как анти-фикция отказывается от параметров фикции. Наряду с легитимированным фантазмом в первом случае, во-втором присутствует гипербола фикции, а в третьем — абсолютный фантазм, который отличается от первых двух вариантов необозначаемостью своих границ.

Фантастика в ее «классическом» варианте использует компоненту сомнения даже в тех случаях, когда ее семантика нацелена на ясность. Она работает над семантической конверсией случайного, над приведением его к постигаемому смыслу, не делая арбитрарное суждение мотивированным. Все же, и в отсылке к смыслу, и в отказе от смысла определяющей остается ориентация на смысл. Это так, даже если конструируемые внутри текста нерешаемые противоречия указывают на бессмысленность всякой смысловой организации, а создание ложных образов нацелено на вскрытие мнимого смысла феноменов и их взаимосвязей.

Необходимость легитимации, которой, казалось бы, подчиняется фантастика, отвечает требованиям аутентичной разумности, закрывающей «пробелы в знании». Именно создание мыслительных фантазмов (мыслей-фантомов) ясно показывает, что в конечном счете играет главную роль в фантастике — это анти-топика альтернативного знания. И в этом выражается отношение фантастики к культурной памяти. Поскольку фантастика вызывает к жизни, с одной стороны, забытые, табуированные, вытесненные на периферию сознания или еще не ставшие общедоступными альтернативные фрагменты знания а, с другой стороны, показывает беспрецедентное, постольку она может открыть культуре в археологической перспективе пробелы в культурной памяти и в футурологической перспективе моменты еще не ставшие частью памяти — «еще не осуществленное».

Фантазм не аргументирует, но подготавливается аргументацией, которая утверждает ненадежность чувств и возможность их обмана. Фантазм подозревается в обмане, но одновременно является подлинным отображением сверхъестественного, чудесного, невозможного. Роль и влияние фантазма как «подлинного отображения» раскрывается нарративно. Фантас-

тика — это литературный парадокс, позволяющий себе нарративные и миметические допущения, которые стандартная фикция не допускает.

Фантазм основывается на основном парадоксе литературной фикции: на языковой репрезентации реально несуществующего, которое инсценируется при помощи парадоксов, чтобы добиться эффекта непостижимого и неподвластного рассудку. В некоторых текстах фантастической литературы фантазм порождается парадоксом или фантазм представляет собой «реализацию» парадокса. Фантастика, в особенности ее «экспериментальный» (Бахтин) вариант, культивирует формальные и семантические передвижения границ, изысканные интеллектуальные конструкции, скандальные спекуляции, сенсационные когнитивные и эстетические эффекты.

Парадокс явно имеет дело со специфической обработкой и порождением знания. С одной стороны, он ставит под вопрос существующее знание, обнаруживает посредством их радикализации определенные апории или обнажает конечную недоказуемость предпосылок всякого знания, а значит и ненадежность знания, к которому мы обращаемся и при помощи которого мы организуем и интерпретируем мир вокруг нас. С другой стороны, речь идет о заострении, точнее о сверхзаострении некой концепции и доведении ее до крайности, до границы, за которой начинается «опасная зона» мышления. Помимо де- и реорганизации научных дискурсов здесь вступает в силу эксперимент мышления, гениально изобретательная фабрикация ничем не защищенного знания.

Истолкование парадокса как мыслительной деятельности двунаправлено. С одной стороны, парадокс служит доказательством неспособности разума выити из мыслительного тупика. Неразрешимость в столкновении противоречащих мыслей в словах, по мысли З. М. Оруджевой, допускается «как некий предел, граница, за которую мышление не в состоянии перешагнуть и которая свидетельствует о слабости и бессилии его».[58] С другой стороны, парадокс восхваляется как триумф человеческой мысли, как торжество над оковами двузначной логики. Неофантастика пользуется именно этой двунаправленностью в своих поразительных конструкциях апорий и в суггестивных размышлениях по поводу загадок, связанных с проблематикой бесконечности.

Движущаяся семантика парадокса либо смыслообразующая, т. е. вызывающая смыслопроизводство со стороны читателя, либо смыслоборствующая. К первому типу принадлежат сдвиги, инверсии, сочетания, перестановки, лакуны, сокращения и т. п., ко второму — приемы расслоения и радикального разрушения знаковых возможностей языка, уничтожение его обозначающей силы; в результате возникает то, что современная тер-

---

[58] *Оруджева З. М.* Диалектика как система. М., 1973. С. 228.

минология называет бессмыслицей, нонсенсом, а греческая — *atopon*, т. е. то, что не имеет места в существующем порядке вещей и в семантике известного мира. Римские теоретики стиля перевели *atopon* как *absurdum*, что означает нелепость, неупорядоченность, несогласованность. Атопон — это не способ уловить концепцией *duplex oratio, dubia significatio*, амбивалентность или двузначность. Атопон заводит в вызывающие интеллектуальный ужас тупики мысли и поэтому ближе герметическому парадоксу, чем традиции остроумия.

Обаянием паралогики оказываются охвачены почти все представители неофантастики. Фантазм прибавляет к парадоксальному аргументу парадоксальный образ. Неофантастика вовлекает традиционные парадоксы в свою поэтическую систему исчисления.

В неофантастике оспаривается не только поэтологическая докса стандартной фиктивной литературы, но и поэтологическая докса фантастики XIX века. В текстах неофантастики ни рассказчик, ни герой не являются инстанцией, ставящей под вопрос ирреальные происшествия, феномены, мысли. Инверсия действительного, метаморфоза всего во все ничем не легитимируется, фантазм-вымысел функционирует беспощадно и бескомпромиссно. В неофантастике совершается сдвиг на содержательном плане: фантазм в образах призрачного, чудесного и ужасного заменяется всеобъемлющим беспокойством, которое вытекает из слияния фантазмологики с паралогикой. Фантомизация мысли и парадоксализация образов соединяются. (В термине неофантастика не подразумевается фантастика *horrora*, которая продолжает одну из линий XIX века).

В парадоксальных текстах авторов-фантастов исторически закрепленное различение между логическим, диалектическим и риторическим парадоксом снимается. Парадокс ансамбля узнается в целом ряде нарративных приемов: рассказчик истории сам участвует в истории; в тексте реализуется то, о чем текст повествует; рассказчик сам является героем, о котором он рассказывает; описываемое место повествования есть одновременно место, откуда повествуется; описываемое время есть время повествования; рассказ в рассказе имеет непосредственные последствия для рамочного повествования и т. п. Во всех этих случаях изначальный смысл повествования теряется, и нарушается порядок уровней и инстанций.

Парадокс следует читать не столько как притчу о бессмысленности этого мира, сколько как притчу о бесконечности, *regressus in infinitum* (Кржижановский, Борхес, О'Брайн).

О'Брайн в «The Third Policemen» (1940) переводит парадокс Зенона об Ахилле и черепахе или о стреле и цели в аналогичный парадокс бесконечного уменьшения. (Его герой делает коробочки, которые содержат другие коробочки, постоянно уменьшающегося формата. Их крошечные раз-

меры уже недоступны взгляду, но процедура уменьшения продолжается и за пределами видимости.) О'Брайн развивает казуистический парадокс, одновременно приводя в движение парадоксальную философему.

Конструкция комплексных альтернативных знаний, в которой забытые и невоспринимаемые модели мышления смешаны с логофантазмами, такая конструкция особенно свойственна классику современной фантастики Борхесу в «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Здесь фантастика выступает в качестве альтернативного проекта культурной памяти и ее устойчивой традиции имагинации, являясь модусом репрезентации не только еще невиданного, но и еще немыслимого.

В рассказах Кржижановского извечный порядок вещей, традиционно подчиняющийся или спекулятивным воззрениям, или фактам опыта, или правилам логики, разрушен. В «Стране нетов», например, философствующий рассказчик излагает принятые допущения философии о «я» и «не-я», о времени и движении в такой усложненной форме, что известные философемы оказываются парадоксами. Из парадоксализации принятого вытекают поэтическая метаморфоза, игра в кажимости и ход мысли, ведущей в область с неизвестными семантическими координатами. В рассказе «Грай», в котором развивается топос «мир на изнанку» Кржижановский, ссылаясь на авторитет Гермеса Трисмегиста, легендарного отца алхимии, пользуется герметическим парадоксом «quod est superius est sicut inferius» в аллегории о сути парадокса.

Неофантастика замечательна тем, что в своем употреблении парадокса во всех его вариантах усваивает и его накопленный в длинной концептуальной истории потенциал. В неофантастике как будто воскресает древнейшее знание о законности и незаконности речи и мысли.

МАТТИАС ФРАЙЗЕ — MATTHIAS FREISE
УЛЬРИКЕ К. ЗАЙЛЕР — ULRIKE K. SEILER
(Гуманитарный центр «История и культура
восточной части Средней Европы», Лейпциг)

ПАРАДОКС КАК ОРУЖИЕ ПОЭЗИИ ДЛЯ ОСВОБОЖДЕНИЯ ИЗ ТЮРЬМЫ ДВОЙНОЙ СВЯЗИ

Вклад в теорию психодиахронологии

Работа американского психолога Бейтсона «На пути к теории шизофрении»[1] стала известной открытием феномена «двойной связи» (*double bind*). Своей теорией Бейтсон пытается ответить на вопрос возможных коммуникативных предпосылок патологии поведения больных шизофренией. Хотя происхождение шизофрении по-прежнему вызывает споры, термин двойной связи представляется объяснением многих невротических феноменов.

Как известно, термин двойной связи подразумевает неразрешимое противоречие в восприятии коммуникативного акта. Человек, стиснутый противоречием симультанных сообщений в одном коммуникативном акте, реагирует на это противоречие не иначе, как только бессознательной метафорой. Таким образом он избегает однозначности ответа, что в свою очередь может привести к внутреннему раздвоению.

В работе Бейтсона предложено применение этой теории также и к таким специальным формам коммуникации как игра, юмор, ритуал и, наконец, поэзия, так как эти формы уже подразумевают потенциальное противоречие между различными уровнями сообщения. Например, в поэзии Бейтсона интересует не столько изложение содержания, сколько изложение формы, связанное с одновременным существованием различных планов поэтического изображения действительности. Это значит, что применение понятия двойной связи в поэтике не должно ограничиваться анализом отношений литературных героев, как это делалось до сего времени. Двойной связью определяется и общение лирического «я» со своим адресатом в поэзии. В модернизме она даже проникает в саму поэтическую структуру. Наблюдения в рамках двойной связи соответствуют до известной степени лотмановской теории вторичных моделирующих систем, которую можно понять как описание двойной связи в рамках структура-

[1] *Bateson G.* Toward a Theory of Schizophrenia // Behavioral Science. 1956. Vol. 1. Pp. 251—264.

лизма. Можно провести некоторые аналогии между двойной связью как феноменом психопатологии и двойственностью поэтической речи.

В дальнейшем мы постараемся показать, какую психическую и, вместе с тем, социальную функцию выполняет смысловая двойственность поэзии. Феномен парадокса играет здесь ключевую роль таким образом, что разнородная, взаимоисключающая информация, которую имплицитно содержит поэтический текст, становится эксплицитной. Читатель, встретившись с такой парадоксальной структурой, уже не может, с одной стороны, отрицать поэтическую весть скрытого второго плана. Он также не может, с другой стороны, подтвердить, что она, а не эксплицитное высказывание является единственной действительной информацией. Его система понятий, владеющая антиномиями, рушится ввиду поэтической двойственности смысла. Совпадение и симультанная верность взаимоисключающих смысловых позиций ведет к сдвигу в мышлении, под влиянием действительности. Известное стихотворение Тютчева «Silentium!»[2] взывает к парадоксальной интерпретации своего содержания. В нем коммуникативная функция поэтической речи, характеризуемая негацией Фрейда, определяет всю поэтическую структуру.

В не менее парадоксальном стихотворении Мандельштама с таким же названием[3] наблюдается переход двойной связи в поэтическую структуру. Двойная связь по отношению к читателю здесь отражает внутреннюю структуру стихотворения. Тютчев открывает замкнутому в собственном внутреннем мире «я» путь в мир других, Мандельштам, в свою очередь, содействует формированию идентичности, воскресению моего «я».

Путь от Тютчева до Мандельштама можно найти в понятиях смирновской «психодиахронологии», как путь проникновения во все более глубокие пласты души: от депрессивного нарциссизма романтиков (Тютчев) до его шизоидальной формы в постмодернизме (Мандельштам).

Принимая во внимание вышеуказанную аналогию между двойной связью и поэзией, можно было бы считать поэзию опасной для психики. Она могла бы вызвать, если не шизофрению, то, по крайней мере, другие, менее опасные психические нарушения. Поэзия, однако, играет скорее роль прививки. Несмотря на ее экзистенциальную искренность читатель проводит различие между ее внутренним раздвоением и возможным раздвоением самой действительности. Другое дело — автор. Используя поэтическую парадоксальную негацию, Тютчев возвращает читателю двойную связь, в

---

[2] *Тютчев Ф. И.* Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта, большая серия. Ленинград, 1957.

[3] *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений в трех томах. Второе, дополненное издание. Вашингтон, 1967. Т. 1. С. 9.

которую его втягивало его реальное жизненное окружение. Если поэтическая структура стихотворения характеризуется двойной связью (Мандельштам), то это значит, что сам автор уже преодолел внутреннюю амбивалентность. Зеркало двойственности перешло в текст. В этом случае автор перенимает негацию из текста стихотворения: отрицание божественного начала в мире, отрицание любого смысла, отрицание раздвоения бытия в «я» и «не-я». Если текст Тютчева изобилует имплицитными отрицаниями, то мандельштамский текст демонстрирует результат подобных отрицаний: это почти уже авангардистский апофеоз беспочвенности.

Связь между шизофренией и литературным творческим процессом давно интересует ученых, по крайней мере со времени выхода в свет книги Чезаре Ломброзо «Гениальность и сумасшествие».[4] Речевой сдвиг и повтор известны как сопутствующие явления основных симптомов у больных шизофренией. Большинство исследователей, однако, сосредоточивают внимание не на поэтических чертах, присущих текстам, созданным больными, а на симптомах раздвоения личности в ее патологической творческой деятельности. Исключением являются работы нейрофизиолога Роланда Фишера, который наблюдает ритмические орнаментальные структуры в творческих галлюцинациях, вызванных действием различных фармакологических средств. Фишер называет эти структуры не иначе, как поэзией. Процессы, вызывающие шизофренические симптомы, являются, по Фишеру, основными творческими функциями человека. Больной шизофренией, однако, не осознает метафоричности и парадигматичности своей речи.

Основным следствием двойной связи в коммуникативном процессе является потеря связи с объективным миром, с миром, существующим независимо от меня. Путем переноса смысла объекта из внешнего во внутренний мир идентификация сменяет осмысление объекта (*Objektbesetzung*). Этот переход во внутренний мир имеет характер регрессии с чертами нарциссизма. Дело в том, что нарциссизм, являясь непременным результатом регрессии, делает все объекты частью моего «я». Аналогичным образом дело обстоит и с языком. В условиях потери смысловой целостности мира, наблюдаемой в каждом цикле культурного наследства, в конце культурно продуктивной эпохи, язык сохраняет свою целостность лишь путем перенесения смысла во внутренний мир, т. е. путем регрессии. Как только целостность воспроизведена, «объективный» язык вновь отрывается от возможного выражения сценичного душевного переживания.

---

[4] *Lombroso C.* Genio e follia, in rapporto alla medicina legale, alla critica ed alla storia. Roma, 1882.

Созданием парадоксов поэзия борется, как бы антициклично, с антиномией между внутренним и внешним миром, стараясь преодолеть двойную связь. Таким образом, парадоксальная двойственность является ответной стратегией на двойную связь. На что, однако, отвечает поэт? Он отвечает на ситуацию, аналогичную прообразу двойной связи. Этот прообраз состоит в амбивалентном отношении матери к ребенку. Так как материнство ей не под силу, мать не чувствует любви к ребенку. Поэтому она чувствует себя виноватой и на словах ставит любовь на показ. Что сигнализирует поэту — как не под силу нагруженная экзистенциальными проблемами мать ребенку — эксплицитное внимание, и вместе с тем и имплицитное отрицание? Это — язык в его фундаментальной двойственности: с одной стороны, он — заранее установленный язык *других,* семантика которого вынуждает субъекта социализироваться и сокращает его живое сценичное переживание до коммуникабельных штампов, а с другой стороны он — его собственный язык, готовый к переформулировке для выражения этого самого сценичного душевного переживания. «Мать-язык» одновременно и уклоняется от субъекта, толкая его в одиночество, и манит его обещанием соборности. Как отвечает поэзия на такую ситуацию?

Поэзия, заключающая в себе феномен двойной связи, принимает характер парадокса. Взаимоисключающие сообщения коммуникативной ситуации двойной связи вступают в эксплицитную связь в поэтическом дискурсе. Существуют, однако, две основные формы литературного парадокса. Коммуникативный или, в традиционном понимании, риторический парадокс играет со слушателем с помощью мнимой нелогичности, временного отклонения от доксы. Он психологически связан с феноменом отрицания у Фрейда,[5] в котором тайно желаемое артикулируется через его эксплицитное отрицание. Риторически парадоксальное сообщение «вымаливает» свою расшифровку, где говорящий субъект надеется на освобождение из депрессивного одиночества, на воскресение своего «я» с помощью эксплицитно неожиданного ответа адресата.

Основой экзистенциального парадокса, в отличие от риторического, является двойная связь не в соотношении лирического «я» со своим адресатом, а в собственной поэтической структуре лирического текста. Тут нарциссизм — это следствие не депрессивной изоляции, а шизоидальной неспособности выходить навстречу миру объектов, находить в мире вещей ответ на свою жизненную деятельность. Эта неспособность указывает на наиболее ранний этап психологического развития и вместе с тем на наиболее существенную составную часть психики. Экзистенциальный парадокс

---

[5] *Freud S.* Die Verneinung (1925) // Freud S. Studienausgabe. T. 3. Frankfurt a. M., 1989. S. 371—377.

является неразрешимым — превращая его в поэтическую речь, поэт надеется лишь на его дублирование в сознании читателя, которое, возможно, ведет через смерть самопотери в парадоксальной нелогичности текста к воскресению собственной психической идентичности.

В поэзии на отрицание, по Фрейду, и на экзистенциальный парадокс часто указывает метапоэтический план стихотворений. В таких случаях, как в тютчевском и мандельштамском «Silentium!», поэзия комментирует свою борьбу с антиномиями языка, борьбу субъекта за право высказаться и за установление единства собственного «я». Поэзия здесь документ не психических проблем поэта, а целой эпохи, тождественность которой определяется ею.

По отношению к двойной связи метапоэтика играет особую роль. По Бейтсону, из двойной связи ведут только два пути: первый, когда заключенный в ее структуру избегает коммуникативной связи, бежит от нее. Этот путь ведет к разным формам экзистенциального одиночества, вплоть до нарциссизма. Второй путь заключается в переходе на метаязыковый уровень, где комментируется сама коммуникативная ситуация.

Такая же альтернатива имеется и у поэта. Обычно он, как объект двойной связи, по описанию Бейтсона, отвечает двойственной поэтической речью на детерминирующую его двойную связь. На рубеже эпох, когда сменяются психические предпосылки тождественности его общества, он или должен отказаться от применения языка, т. е. молчать, или переходить в метапоэтический план. Однако, метаязыковое высказывание совсем не просто реализовать в ситуации двойной связи. Ребенок, по отношению к матери, не в состоянии спросить у нее «что же в итоге ты хочешь мне сказать?», когда жесты матери противоречат ее словам. В тютчевском и мандельштамском примерах поэтического парадокса применение двойной связи предполагает переход в метаязыковый план. Оба поэта, таким образом, никак не избегают двойственности поэтической речи, они только указывают на возможную смену ее парадигмы.

В позднем немецком романтизме, например, метапоэтика и вместе с ней и смена парадигмы проявляются в форме романтической иронии как ироническое обесценивание любого утверждения, как амбивалентность между всемогуществом поэта и тщетностью его творчества. В русской романтической поэзии такая форма иронии представляет собой скорее исключение[6], так как в русской культуре между риторически-номиналистическим кодом и мистически-сакральным кодом традиционно

---

[6] О романтической иронии в русской поэзии ср. *Фрайзе М.* «Не верь себе» — а кому же верить? Ораторская лирика Лермонтова // Russian Literature. 1995. Vol. 38. Pp. 259—272.

проводится резкая грань. Русская романтическая поэзия, принадлежащая лишь мистически-сакральному коду, не переходит границы риторически-номиналистического, в котором только и возможен иронический сдвиг. То, что при этом она не замыкается в своем собственном герметическом языке, происходит благодаря другой, не-ироничной форме метапоэтического парадокса. Иронии — как «западной», рационалистической форме метапоэтики — противоположна «восточная», óбразная, мифологическая ее форма, которая часто встречается в творчестве Баратынского, Пушкина и Тютчева. Ее главный принцип, как и в иронии, подрывание эксплицитно сказанного, только без иронии, интуитивно, как бы невольно. Аналогично фрейдистскому отрицанию в парадоксальном метапоэтическом высказывании произносится, в сущности, невыразимое: во-первых, мое нарциссистски возлюбленное внутреннее «я» является тюрьмой, сторожем которой становится регулирующий систему язык, как языковой «над-я» (*Über-Ich*). Во-вторых, в ситуации двойной связи происходит извращение функции языка, который из средства коммуникативной связи превращается в инструмент ее разрушения. Таким образом, метапоэтика отвечает на феномен двойной связи еще одним ее парадоксальным применением. Важно при этом, что стратегия парадоксального метапоэтического высказывания осуществляется внутри самого сакрального кода. Поэтому метапоэтику можно выразить только в самой стихотворной форме. Метапоэтическое высказывание освобождает регрессивный субъект из тюрьмы языка только изнутри замкнутого поэтического мира. Здесь оно парадоксальным образом подрывает свою собственную сакральность, не разрушая ее эксплицитно, так как в русской культуре, где сакрально-рационалистическая амбивалентность табуирована, это невозможно.

Как проявляется вышесказанное в стихотворениях Тютчева и Мандельштама «Silentium!», написанных в 1830 и 1910 годах? Во-первых, в них ясно проявляется тактика двойной связи, с помощью которой поэт-романтик и поэт-акмеист в парадоксальной форме высказывают то, что эксплицитно не позволяет высказать им их собственный нарциссизм. Во-вторых, оба стихотворения — документы перехода: Тютчев предугадывает конец романтизма, Мандельштам — смену модернизма авангардом.

Тютчевское стихотворение отвергает своей смысловой структурой свое же собственное тематическое содержание — хотя бы уже тем, что оно является не молчанием, а высказыванием. Этот уровень парадоксальности стихотворения очевиден. А каким путем поэт преодолел нарциссистскую влюбленность в свои собственные мысли, в то время как сам Нарцисс навечно заключен в зеркальной тюрьме самовлюбленности до своей смерти?

Хотя лирическое «я» в стихотворении эксплицитно льстит Нарциссу высказыванием, что лучше молчать и влюбиться в собственные мысли («Молчи, скрывайся и таи / и чувства и мечты свои / … / Любуйся ими — и молчи»), оно имплицитно дает ему возможность освобождения из его субъективного мира. Стихотворение отражает его личность как бы в зеркале, в другом зеркале, которое показывает его заключенность в собственном зеркальном мире и, таким образом, дает ему возможность познания его собственного нарциссизма («Лишь жить в себе самом умей»). Это второе зеркало — метапоэтика, как отражение нарциссистского самоотражения. Только она в состоянии превратить молчание Нарцисса в речь человека. Как это совершается?

Ключевую роль здесь играет центральная и вместе с тем самая известная строка стихотворения: «мысль изреченная есть ложь». Это вариация греческого парадокса о критском лжеце. Этот парадокс, как известно, связывает множество с подмножеством, в котором множество само является одним из элементов — в данном случае связаны все высказывания и само стихотворение как одно из них. Значит ли это, что лирическое «я» является «лжецом», что, возможно, все поэты «лжецы»? Да и нет, как предполагает парадокс. Да, потому что только когда лжет поэт, лирическое «я» стихотворения Тютчева в состоянии говорить о самом главном: о том, что существует пропасть между душой и языком для нее. Нет, потому что эта ложь является сущей правдой — правдой, которую могут говорить одни поэты-лжецы. Для объявления этой правды поэт вынужден говоря молчать или говорить молча, только так он может перехитрить «мать-язык». Осознание этого становится метапоэтической темой стихотворения.

Однако, метапоэтическое высказывание здесь встречается не в форме осознания собственных слов, а как вызов фиктивному адресату. Почему? Именно воспевая молчание, лирическое «я» стремится каждым словом к слушателю, с надеждой, что он поймет смысл его говорящего молчания. Поэтому у парадокса структура фрейдовского отрицания. Такое отрицание открывает для субъекта возможность высказать табуированное содержание под защитной оболочкой, т. е., по крайней мере, в форме его отрицания. Оно по отношению к читателю или слушателю чрезвычайно требовательно — нельзя понимать сказанное дословно, нужно угадывать хитрость, с помощью которой несказанное все-таки можно высказать. Смысловая контрабанда тайно проносится мимо цензурирующего душевные проявления языка, и она расшифровывается лишь путем чувственного проникновения в обстановку двойной связи говорящего. На такую скрытую смысловую нагрузку текста указывает его парадоксальная формулировка, так как парадоксальная весть не может быть дословной

правдой. Она так беспокоит читателя, что он принужден «инопонимать» ее.

Теперь попробуем свои силы в таком инопонимании. Как это у Тютчева часто встречается, в его стихотворении «Silentium!» противопоставлены день и ночь, сон и бодрствование. Например, сравнение между чувствами и мечтами, с одной стороны, и встающими и заходящими звездами, с другой стороны, указывает на то, что чувства и мечты надо понимать как сны. Душевная глубина актуализирует глубину под поверхностью живого сознания. Такая глубина связывается со сном и во многих других ранних стихотворениях Тютчева: «Как океан объемлет шар земной» (1830) и «Сон на море» (1833) — это настоящие описания душевного ландшафта, доступного сознанию только во сне. В них душевная глубина символизирована глубиной вод. В тютчевском «Silentium!» соответствующую символическую роль играет глубина темного космоса, которая видна только при отсутствии дневного света, т. е. в ночном сне. Строка «Дневные разгонят лучи» описывает переживание пробуждающегося, которому трудно запомнить содержание своих снов. Сны бледнеют, как утренние звезды. Аналогично замолкает и голос души при шуме дня: «Их оглушит наружный шум». Таким образом, вызов к молчанию только указывает на замолкание, отступающее перед шумным днем. Такому замолканию вполне можно противопоставить ночное высказывание сердца, для которого поэтический завет молчания — недействителен.[7] В чем же тогда состоит метапоэтическое известие стихотворения?

Повторением ударного *и* на конце многих строк стихотворение Тютчева приобретает характер усыпляющего заклинания, которое как бы гипнотизирует адресата. Психоанализ, который начался с гипноза, демонстрирует «научное» понимание ночного голоса души. Поэзия же давно общается с этим ночным голосом, она, как нецензурированный информационный канал, является настоящей, правдивой коммуникацией. Вызов Тютчева к молчанию ведет к правдивой коммуникации «с душевной глубиной», к поэзии. Самовлюбленный Нарцисс превращается в поэта, способного к душевной коммуникации. Скрытость души превращается в ее открытие, доступное читателю.

Такое понимание смысла различным образом подкрепляется поэтическим строем стихотворения. Например, отношение дня и ночи на первый взгляд является контрастом света и темноты, коммуникации и тишины. В свете аналогий предпоследних строк разных строф, где в каждом случае слова, рифмующиеся на слово «молчи», обозначают явление света: противоположность (ночных) звезд и (дневных) лучей превращается в анало-

---

[7] Ср., напр., у Пушкина: «Когда для смертного умолкнет шумный день…».

гию. Подобным образом дневному шуму противопоставлено не ночное молчание, а пение, то есть другая форма звука. Свет обозначает познание, звук указывает на коммуникацию. Поскольку свет ночи более тонкий, чем свет дня, и звук ночи — высшая форма звука по сравнению с дневными шумами, то аналогия снова превращается в качественную градацию. Совсем иное оказывается однородным и вместе с тем и превосходным. Здесь преимущество — не у закрытого внутреннего, мне принадлежащего мира вопреки внешнему чужому миру других, а у однородной, но высшей формы того, что никогда не потеряет контакт с нашим сознанием. Свет звезд, соответствуя средневековому представлению о них, указывает на маленькие отверстия души, открытые для божественного, а ночное пение указывает на божественную гармонию сфер. Таким образом, внутренний мир — это единственный по-настоящему открытый мир, открытый для самого существенного, для Бога.

Между тремя строфами стихотворения наблюдается широкий параллелизм. Последняя строка каждой строфы требует от адресата принятия чего-то и вместе с тем — молчания. Это — далеко не только повтор. От «любуйся ими» через «питайся ими» до «внимай их пенью» наблюдается градация — от наслаждения, которое является еще и самолюбием Нарцисса, через питание, которое все еще самонаправленно, но уже способно вступать в контакт с окружением, до внимания, которое предполагает настоящее обращение к другому. Соответствующим образом сменяются и объекты, обозначенные словами «ими» или «их». Чувства и мечты целиком принадлежат сфере собственного «я». «Ключи» уже указывают на их происхождение за пределами сферы «я». В третьей строфе на соответствующем месте — лучи, рифмующиеся с «молчи». К ним, однако, слово «их», дважды повторенное в последней строфе, грамматически не относится, оно относится к «думам» третьей строки в той же строфе. При чтении совсем не чувствуется грамматическое отношение, а чувствуется аналогия предпоследних строк каждой строфы, звукоподобных слов (Лучи́, дневные, и́х) и слов смежных («лучи, — / Внимай их»). Эллипсис слова «их» в предпоследней строке усиливает внушение таким образом, что слово «их» в последней строке как бы относится не к думам, а к лучам. Этим показано, что «лучи» играют не только роль нарушителя внутренней гармонии. Вопреки строгим грамматическим отношениям, звуковой и стиховой строй стихотворения указывает на возможность принимать не только слабый ночной свет звезд. После ночного питания ключами, после возмущения, вызванного их ночным взрывом — если придерживаться логики метафоры «ключ», если взрыв есть душевное явление (ср. напр. «взрыв возмущения») — возможно утро встречи с светом земного существования, утро освобождения из тюрьмы собственного «я».

Последняя строфа целиком характеризуется противопоставлением слов со звукосочетанием *-ум-* или *-уш-* (шум, умей, дум, души, оглушит), с одной стороны, и слов на ударенное *-чи-* или *-ши-* (молчи́, лучи́, души́) с другой. Одна только «душа» присутствует в обоих рядах. У нее — ключевая роль существования и в божественном и в человеческом мирах. Оказывается, что внутренний мир меняется постепенно от первой к третьей строфе. Поэтому и у «дум» в последней строфе уже совсем другое содержание по сравнению с чувствами и мечтами предыдущих строф. Парадоксальные коммуникативные предпосылки вести, которые втягивают адресата в двойную связь, вызывают метапоэтическую рефлексию, в движении которой коммуникативная установка лирического «я» изменяется. Это подтверждается формами коммуникации, имплицитно упоминающимися в разных строфах. Первая строфа демонстрирует полный отказ от коммуникации — слово «молчи» подкреплено звукоподобным и близким по смыслу словом «безмолвно». Вторая строфа несет в себе разные попытки коммуникации. Все ее вопросы — лишь риторические, сами на себя отвечающие вопросы, то есть ложные формы коммуникации. Попытки коммуникации, описанные словами «высказать себя» и «изречь мысль», приводят к непониманию, лжи и возмущению. В третьей строфе предлагается «внимать пению» дум. Хотя эти думы не приходят снаружи, все-таки «внимать пению» описывает удачную коммуникацию. Этот парадокс объясняется тем, что думы — результат хотя неудавшейся, но парадоксальным образом все-таки состоявшейся коммуникации. Метапоэтическая рефлексия — результат не одинокого мышления, а встречи с другим, переживаемой как разрушение надежды на настоящий диалог. Из такого переживания рождается пение дум, то есть поэзия. Предложением внимать этому пению текст устанавливает рекурсивную логику, так как адресат предложения — читатель поэтического текста «Silentium!». Ему предлагается прочитать или, скорее, прослушать стихотворение еще раз. На такую логику текста указывает и многоточие в конце: эллипсис содержит второе чтение того же самого стихотворного текста — не как чистый (бесконечный и бессмысленный) повтор, а как чтение, уже понявшее себя. Такое чтение — метапоэтическое; оно как бы пробудилось после ночного осмотра души, оно — инопонимание, которое понимает имплицитное утверждение в эксплицитном отрицании.

Исследуя семантические переклички между рифмующимися словами, мы находим в первой и других строфах не аналогии или противоположности, то есть не настоящие эквивалентности, а отношения реальной или логической смежности. Здесь ведущий поэтический принцип — не метафоричность, а метонимия: то, что таю, есть и будет мое; в глубине нахожу их, то есть мечты; в ночи — руководит молчание; если выскажу себя — мне

нужно понимание; наскольку живу — уже лгу. Этим руководит еще и логика дневного сознания, которая, однако, не в состоянии выяснить парадоксальность жизни. В конце первой строфы семантические соотношения в рифмах осложняются. Уста как источник речи — закрыты, а мы одновременно находим здесь предложение: ищи ключ, который открывает закрытые уста.

Третья строфа устанавливает связь между «я» и душой — в этом снова форма метонимии, звуковая форма слова «умей» ассоциативно вызывает слово «ум» и перекликается со словами «дум» и «шум». Рифма этих последних слов выражает семантическую противоположность: думы метапоэтической рефлексии превратились в волшебную поэтическую речь, для которой запрет высказать себя уже не действителен, так как она противится шуму внешней болтовни. «Дневные лучи» и «молчи» возвращаются к лейтмотиву «светлого как днем» ударного конечного *и* первой строфы. Здесь они, однако, находятся в контексте контраста с вездесущей темнотой звука *у*. Они, на первый взгляд, прогоняют темные думы, восходящие из души, и становятся эксплицитной темой третьей строфы. При более глубоком рассмотрении удачная связь между душой и «я» открыла возможность перехода ночного света звезд в дневной свет, открылась возможность утра пения, то есть утра поэзии.

Антиномия души и мира, которая приводит поэта к ситуации двойной связи, в стихотворении Тютчева снимается с помощью метапоэтической рефлексии. Подобно социально-психологической модели Бейтсона, русская романтическая поэзия разрешает парадокс двойной связи переходом на метаязык. На метапоэтическом уровне заказ речи — не действителен, так как поэзия, являясь существенной душевной формой коммуникации, не включается в него. Метапоэтическая рефлексия у Тютчева — коммуникативно-риторическое обращение к адресату: двойная связь возлагается на другого человека. Для этой цели Тютчев развертывает несовместимость души и внешнего мира в форме экзистенциального парадокса и таким образом как поэт освобождается от нее. Этот процесс совершается внутри мистично-сакрального кода. Смыслообразованием в тютчевском «Silentium!» руководит не интеллектуальная хитроумность романтической иронии, а ассоциативная логика перекличек. Этому способствует и густая звуковая инструментовка стихотворения не только в рифмах: звуковые цепи «молчи — чувства — мечты» или «сердцу высказать себя» придают стихотворению характер заклинания.

В стихотворении Мандельштама на месте развернутого парадокса встречается характерный для раннего его творчества оксюморон.[8] Разли-

[8] Ср. *Сегал Д.* Осип Мандельштам: История и поэтика. Иерусалим, 1998.

чие между развернутой и оксюморонной формами парадокса имеет не только формальный характер. В плане риторики развернутого парадокса у Тютчева речь обвиняется в осквернении мира, между тем как оксюморо-ны Мандельштама выражают чистоту не-бытия. У Тютчева наблюдаем парадоксальное отрицание связи с другим человеком, у Мандельштама ок-сюморонное отрицание связи с миром. Немота Тютчева — безответная, немота Мандельштама — абсолютное ничто до времени творения. У Тютчева остался «целый мир», у Мандельштама как бы нулевая онтоло-гическая позиция вызывает отчаяние, от которого избавляет только миф. Миф занимает позицию Бога, позицию первичного осмысления. Поэтому из абсолютной чистоты рождается богиня красоты, Афродита.

Со времен романтизма до эпохи акмеизма двойная связь становилась все более радикальной. Она перешла из сферы речевых отношений между людьми во внутреннюю структуру поэтического воображения. Только слова «сердце, сердца устыдись» в предпоследней строке стихотворения Мандельштама напоминают вопрос об отношении к другому человеку, ко-торое еще у Тютчева играло ключевую роль. Соответственно, как раз предпоследняя строка у Тютчева указывает на возможный выход во внешний мир творения, с которым будет бороться великий акмеист.

Поэтический мир Мандельштама — это мир между жизнью и смертью. Красота, материализованная в рождении Афродиты, обозначает смерть поэзии, так как поэзия живет еще нерожденной мыслью. Это экзистен-циальный парадокс поэта, сталкивающегося с авангардом. Одновременно это первичный парадокс человека: созревание человека в существо, по-хожее на бога, связывается с осознаванием собственной экзистенциальной конечности. Из риторическо-парадоксальной ситуации поэт может осво-бождать читателя и читатель поэта, если каждый из них понимает другого человека. Из экзистенциально парадоксальной ситуации, однако, освобож-дает только вера, надежда на спасение, в которой встречается человек с человеком, поэт с читателем.

РОБЕРТ ХОДЕЛЬ — ROBERT HODEL
(Гамбургский университет)

ПАРАДОКС КАК РЕАЛИЗОВАННАЯ МЕТАФОРА

> «Нельзя во время диспута привлечь вещи сами по себе, а вместо них употребляются, в качестве их знаков, слова. Это соблазняет верить тому, что относящееся к словам должно также относиться и к вещам».
>
> *Аристотель.* «Софистические опровержения»[1]

Известные парадоксы о критском лжеце и о классе всех классов Вацлавик, Бэвин и Джаксон[2], опираясь на работу Расселла «Principia Mathematica» (1910—1913), смягчают тем, что видят в этих парадоксах недопустимое смешение различных *логических степеней*. То, что касается всей совокупности класса или множества, не должно быть частью этого класса. *Множество всех выражений*, например, является степенью высшей, чем элементы этого множества. То, что оно само является выражением, хотя и верно, но все же бессмысленно. Стремление к тотальности, обнаруживающееся в этом «всеобъемлющем» мышлении, должно оставаться неразрешенным. Высказывание критянина не должно касаться его самого. Всеобщая законность утверждения не должна быть моделирована за счет субъективных условий говорящего. Осмысленные (научные) высказывания могут исходить только от лица безупречного субъекта речи. Высказывание о критянине, который утверждает, что все его земляки лгут, представляет собой, таким образом, вид перформативного противоречия. При этом парадоксально не само высказывание критянина, которое претендует на общепринятость, а, в первую очередь, дополнение «критянин говорит» — внушающее, что в этом случае обсуждают самого говорящего; появляется возможность ставить под сомнение утверждаемое положение вещей само по себе, т. е. еще до его проверки на действительность, лишь на основе субъективных свойств говорящего. Перформативное противоречие можно сформулировать следующим образом: я утверждаю обстоятельство, которое среди прочего свидетельствует о том, что я лгу. Или: я утверж-

---

[1] *Aristoteles*. Sophistici elenchi. 165a.

[2] *Watzlawick P.*, *Beavin J. H.*, *Jackson D. D.* Menschliche Kommunikation. Bern, 1996. S. 176.

даю, что что-то обстоит так, и я при этом лгу. Или при включении повествовательной ситуации: я (как неизвестный и неназванный рассказчик высказывания «Критянин говорит: „Все критяне лгут”») утверждаю что-то устами другого, однако сознаюсь в том, что этот другой лжет. Итак, я что-то утверждаю и одновременно отказываюсь от этого утверждения.[3]

Злободневность этой апории представляют две актуальные области знания:

1. Гейнц фон Ферстер рассматривает идею циркулярности как фундаментальный принцип кибернетического мышления: «Люди учатся понимать себя как часть мира, которую они хотят наблюдать».[4] Для описания этого феномена, называемого «уроборос», Ферстер использует понятия различных степеней, которые можно сравнить с логическим типовым учением Расселла.

> «Понятия первой степени базируются на мнимо объективном созерцании мира, который становится внешним явлением. Понятия второй степени применимы сами к себе; они больше не допускают четкого разграничения между субъектом и объектом, наблюдателем и наблюдающим. Необходимо сознаться в том, что субъект, говорящий о вопросах сознания или познания, нуждается в сознании и познающем, чтобы совершить это».[5]

2. Наблюдаемая часто разница между когнитивной наукой и лингвистикой состоит в том, что предметом лингвистики является специфичность одного или нескольких языков, в то время как когнитивная наука сосредоточивается в области мышления, которая должна находиться вне языка. Тот факт, что для передачи данных знаний необходим конкретный язык, является лишь мнимым аргументом в пользу лингвистики. Обе области зависят в одинаковой степени от языка, который, по отношению к описываемому предмету, является «беспрепятственным».

Иначе обстоит дело в литературе. Литературу мы понимаем как форму высказывания, которая намеренно привлекает внимание читателя к языковой форме высказывания. Это означает, что ее язык не является «беспрепятственным»; «сопротивление» берет на себя элементарную функцию высказывания. Если мы признаем предпосылку — как Ион в разговоре с

---

[3] Недавний конфликт в Южной Европе довел до сознания широкой общественности, что такие модализированные предложения-утверждения составляют значительную часть любой корреспонденции. Так как корреспонденты часто не имели прямого доступа к кризисным областям, то они пытались достичь объективности тем, что конфронтативно предоставляли слово враждующим сторонам, которые, как правило, понимали сообщения как элемент военной стратегии.

[4] *Foerster H. von.* Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners: Gespräche für Skeptiker: Mit Bernhard Pörksen. Heidelberg, 1998. S. 106.

[5] Там же. С. 106.

Сократом[6], — что в литературе говорится о предметах, то из этого следует ее «циркулярный», «герметический» или же как раз «парадоксальный» характер. Высказывание осуществляется здесь лишь посредством данного выражения. Понятие «парадокс» кажется здесь потому вполне подходящим, что оно применимо не только к литературному дискурсу как таковому, но и к более низкому уровню: «парадокс» может рассматриваться как «фигура гармоничного сопротивления»[7], которая находится на одном уровне с оксюмороном, антитезой и антиметаболой.[8] Как раз на этом «элементарном» уровне мы сначала остановимся, чтобы затем опять вернуться к литературному дискурсу и его формам. Главными, для обсуждаемых нами уровней, являются два признака парадокса:

1. неожиданный характер высказывания, который не полностью доступен дискурсивно-логическому пониманию;
2. относительная завершенность и замкнутость высказывания.

Рассматриваемые уровни мы обозначим как:

1. уровень довода (аргументативный уровень),
2. уровень повествовательной формы,
3. уровень литературного дискурса.[9]

Основу текста в русской литературе создает тот феномен, который следует из социального парадокса: социальные реформы в России, как правило, исходили из тех слоев и группировок, привилегии которых, при успехе этих реформ, ограничивались или отменялись. Основным признаком *литературного феномена*, который мы назовем «реализованной метафорой», является спровоцированное в реализации метафоры разграничение двух различных степеней сознания. Это расщепление занимает центральное место в *сказе*, т. е. в тех текстах, где на передний план выдвигается функция рассказчика и которые таким образом противопоставляются идеалу сциентического повествования Флобера, форме повествования образцовой для реализма.

---

6 *Platon*. Ion. 531a.

7 *Ковачевич М.* Стилистика и грамматика стилских фигура. Никшич, 1995. С. 14.

8 Там же. С. 14—31.

9 Эти три уровня проявляют возрастающее метафорическое значение понятия «парадокс», так что их сопоставление, подобно смешению логических степеней в случае с критянином, происходит не дискурсивно-логическим путем. Парадоксальное на втором и третьем уровне выступает не столько как понятие, сколько как «образодатель» или эвристическая модель.

Уровень довода (аргументативный уровень)

В рассказе «Москва — Петушки и пр.» повествователь размышляет о феномене границы, кажется, вполне в духе русского языка, в котором вместо немецкого «im Ausland» или французского «à l'étranger» обычно употребляются слова «за рубежом» или «за границей»:

> «Граница нужна для того, чтобы не перепутать нации. У нас, например, стоит пограничник и твердо знает, что граница — это не фикция и не эмблема, потому что по одну сторону границы говорят на русском и больше пьют, а по другую — меньше пьют и говорят на нерусском…
> А там? Какие там могут быть границы, если все одинаково пьют и все говорят не по-русски!».[10]

То, как пьяный путешественник оценивает заграницу, связано аллюзиями со многими героями Лескова, например, с Левшой, который с «чрезмерной винной порцией» путешествует по Европе и поет русские песни. Припев он делал, как это сказано, по-иностранному: «ай люли — се три жули»[11]. Сглаживание всего того, что не является русским, лежит также в основе анекдота из позднего рассказа «Загон». В введении к рассказу Лесков пишет об одном ораторе, который в 1893 году на заседании Общества содействия русской промышленности и торговле объявил, что «Россия должна обособиться, забыть существование других западно-европейских государств, *отделиться от них китайскою стеною*».[12]

Другой анекдот — несколько другого типа. Для того, чтобы привлечь крестьян поместья графа Перовского к английскому плугу, английский управляющий Шкот устраивает соревнование по пахоте между плугом и русской сохой. Ослепительный успех нового инструмента приводит Перовского в восторг. Чтобы поддержать англичанина, он пытается узнать, что думают по этому поводу крестьяне:

> «Тогда из середины толпы вылез какой-то плешивый старик малороссийской породы и спросил:
> — Где сими плужками пашут (или орут)?
> Граф ему рассказал, что пашут „сими плужками" в чужих краях, в Англии, за границею.
> — То значится в нимцах?
> — Ну, в немцах!
> Старик продолжал:
> — Это вот значится у тех, що у нас хлеб купуют?
> — Ну да, — пожалуй, у тех.

---

10 *Ерофеев В.* Москва — Петушки и пр. М., 1989. С. 82.

11 *Лесков Н. С.* Полное собрание сочинений: В 36 т. СПб., 1902-1903. Т. 4. С. 130.

12 Там же. Т. 20. С. 132.

— То добре!.. А тильки як мы станем сими плужками пахать, то где тогда мы будем себе хлеб покупать?».[13]

Заключение парадоксально. По образу мыслей Аристотеля, оно представляет «речь вопреки привычному мнению» (λόγος ἐναντίος ταῖς δόξαις[14]). Это «общепризнанное», «эндоксальное» начало Лесков, сразу же после цитируемой сцены, обозначает как *просвещенный ум* Перовского.[15] Неожиданность заключения кроется в неожиданной причинно-следственной связи двух обстоятельств, далеких друг от друга. Или, следуя понятию парадокса, предложенному Мешковским, «в недопустимом обобщении долей правды в универсальный закон».[16] То обстоятельство, что Германия привозит зерно из России и что Россия в этом отношении отличается от Германии, сводится до различия плугов. Постулированное преимущество России, которая вывозит больше зерна, возрастает до преимущества сохи, недостаточная эффективность которой становится очевидной благодаря ее соревнованию с плугом. Заключение представляет таким образом «шутливую хвалу недостойного хвалы предмета». Так звучит определение парадокса по Менандру Лаодикейскому (III век н. э.).[17] Коммуникативное намерение Лескова при этом заметно и без упомянутой «китайской стены», которая загоняет в загон. Парадокс имеет здесь функцию иронической аргументации.

Лесков раскрывает в этом случае еще одну важную черту парадокса. В дальнейшем обратимся к тому, как Аристотель объясняет понятие «парадокс» в споре с софистами. Парадоксальные утверждения, при помощи которых софисты одерживали свои мнимые победы, по Аристотелю, имеют свою основу в амфиболии ключевого понятия.[18] Амфиболия ведет к утрате определимости и, следовательно, возможности присоединения аргумента к дальнейшим операциям.[19]

---

[13] Там же. С. 136.

[14] *Aristoteles*. Topica 104b 24.

[15] *Лесков Н. С.* Полное собрание сочинений. Т. 20. С. 136.

[16] *Meschkowski H.* Wandlungen des mathematischen Denkens. Braunschweig, 1969. S. 36.

[17] Менандр определяет парадокс разграничением с эндоксом — «хвалой достойных предметов» (например бога), или адоксом — «хвалой серьезного недуга» (например демонов) и амфидоксом — «хвалой предметов, которые отчасти достойны похвалы, но вместе с тем заслуживают порицания, причем порицания должны быть защищены пристрастным образом» (*Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1960. § 241. S. 131).

[18] Мы применяем здесь понятие амфиболии и к таким феноменам, которые, по Аристотелю, можно обозначить как омонимы.

[19] См.: *Luhmann N.* Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a. M., 1984. S. 59.

Критика Аристотеля имеет продолжительную историю влияния и совпадает в одном значительном аспекте с критикой метафоры. Мы ограничимся здесь двумя пояснениями. Гете критикует в своих «Беседах немецких эмигрантов» („Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten") «остроумничество» с парадоксами в следующих словах:

> «Вы должны окончательно отучить себя от этих парадоксов, которые лишь запутывают разговоры; высказывайтесь яснее! – говорит Луиза».[20]

Аристотелевское начало повторяется и у Гегеля в следующей заметке о метафоре:

> «Метафора — это постоянное прерывание процесса воображения и непрерывная рассеянность, т. к. она порождает и ставит друг возле друга образы, которые не принадлежат непосредственно делу и значению и поэтому переходят от них к близкому и необычному».[21]

Прерывание процесса воображения, а также утрата возможности присоединения мотивируются, по Аристотелю, недостаточной определимостью ключевого понятия. Этот процесс мы представляем себе таким образом, что мысль остается переменной, т. к. ключевое понятие двузначно (по меньшей мере в какой-то определенный момент). Это задерживание или продление процесса восприятия, спровоцированное за счет момента неожиданности, создает напряженность, разрешение которой влечет за собой определенную рассеянность. Парадокс — это не просто не сразу узнаваемый аргумент, он, как сравнительно завершенное и цитируемое единство, своим окончанием предварительно завершает и весь ход аргументации. Выходя за пределы обычного, ожидаемого понимания, он тем самым переводит воспринимающего в другой вид обсуждения. Не случайно Лесков применяет при описании этого разрыва понятие *шутка*:

> «Вышло „табло", и просвещенный ум Перовского не знал, как отшутить мужику его шутку. И все бывшие при этом случайные особы схватили этот „замысловатый ответ крестьянина"…».[22]

Ключевым понятием в роковом разговоре Перовского с «хозяевами»[23] является слово «немец», которое, в зависимости от степени сознания говорящего, получает в тексте разные значения. Перовский объясняет сначала, что плуг из Англии, страны, которая мужику малоизвестна, так как он своим «то значится в нимцах?» приравнивает англичан к немцам. Пе-

---

[20] *Goethe J. W. von.* Werke. Hamburger Ausgabe. 14 Bde. / Ed. Trunz E. Hamburg, 1948-1960. Bd. 6. S. 186.

[21] *Hegel G. W. F.* Ästhetik / Ed. Bassenge F. von. Bd. 1. Frankfurt a. M., 1955. S. 395.

[22] *Лесков Н. С.* Полное собрание сочинений. Т. 20. С. 136.

[23] Там же. С. 135.

ровский соглашается, вероятно, сознавая, что для крестьянина «немец» означает «не говорящий по-русски, всякий иностранец с запада, европеец» — таково первое значение слова, по Далю.[24] С этой предпосылкой он может быть согласен только в том случае, если он понимает слово «немец» не в прямом, а в переносном смысле. Однако же мужик не способен к такому разграничению понятий (по крайней мере так считает Перовский). Парадоксальный конец воспроизведенного выше обмена репликами поэтому является для украинца вполне серьезным разговором. Для Перовского же, напротив, он представляет реализованную метафору. Но так как он не может объяснить двузначность этого понятия в данной ситуации ни мужику, ни собравшейся публике, он оказывается побежденным. Он мог бы в начале разговора настаивать на разъяснении этого понятия, однако к этому моменту он еще не мог предвидеть последствий двузначности. Аристотель описывает этот феномен в своих «Софистических опровержениях» следующим образом:

> «Если мы имеем дело с амфиболией, то из-за множества тех, которые выдвигают такие двузначные тезисы, мы часто сомневаемся в необходимости разграничить понятия, потому что не хочется производить впечатление, что мы повсюду создаем трудности. Но тогда необходимо считаться с тем, что там, где не была отмечена двузначность обоснования, мы имеем дело с парадоксом».[25]

Неожиданный конец диалога навязывает Перовскому начатый в парадоксе вид обсуждения, остроту которого он не может превзойти. Вместе с тем этот новый вид обсуждения не представляет возможности для Перовского вернуться к основной нити аргументации, т. е. к доказанному превосходству английского плуга.

Таким образом, этот анекдот преследует Перовского до самого царского двора, так что он вынужден даже отстранить Шкота: «Дело „ковырялки" было выиграно и в том положении остается до сего дня».[26]

Реализованная метафора как место, в котором расходятся два различных сознания, была распространена в русской литературе еще до Лескова.

Уже Фонвизин применяет этот прием в «Недоросле»: маменькин сынок Митрофан, который очень высокого мнения о себе, должен ответить на вопрос учителя, какой частью речи является слово «дверь», именем существительным или прилагательным?

> «*Митрофан*. Дверь, котора дверь?
> *Правдин*. Котора дверь! Вот эта.

---

[24] Соответствующий термин для «азиятцев«: бусурмане (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1979, Т. 2. С. 562).

[25] *Aristoteles*. Sophistici elenchi. 175b.

[26] *Лесков Н. С.* Полное собрание сочинений. Т. 20. С. 136.

Митрофан. Эта? Прилагательна.
Правдин. Почему же?
Митрофан. Потому что она приложена к своему месту».[27]

Двузначное ключевое понятие в этом случае — слово «дверь», которое Митрофан понимает дословно, а учитель лишь как пример части речи. Языковая игра повторяется у Вацлавика, Бэвина и Джаксона[28] в виде следующего *прагматического парадокса*: предложение «Париж — это крупный город и двухслоговый» не может быть написано правильно.[29]

У Пушкина в рассказе «Барышня-крестьянка» разницей в сознании и образовании среди русского населения пользуется главная героиня Лиза. Двусмысленность ухаживания Алексея, которая разгадывается ею уже во время первой встречи в лесу, она истолковывает, в глазах Алексея, как безупречные проявления дружбы, точно так же как она маскирует свою дву-личность под видом невинного простодушия. В то время, как Лиза сосредоточена на воздействии ее слов (перлокуция), Алексей понимает их в прямом смысле (как пропозиции).

В платоновском романе «Чевенгур» А. Дванов сравнивает советскую страну с молодой березкой, на которую может напасть коза капитализма. Достоевский, председатель колхоза, который в соответствии с именем чувствует ответственность за советский смысл жизни, воспринимает этот образ очень близко к сердцу и поэтому он желает завершить новый общественный порядок уже к новому году: «Летом прискочут белые козы, а кора уже застареет на советской березе».[30]

Чаще всего способ имплицитного изображения различных степеней сознания выражается на основе реализованной метафоры в *сказе*. Мы ограничимся здесь лишь одним текстом, а именно рассказом Шукшина «Срезал».[31]

Кандидат наук Журавлев возвращается в родную деревню и приглашает своих бывших знакомых на ужин. В таких случаях стало уже обычаем, что главный герой Глеб Капустин пытается дискредитировать

---

[27] *Фонвизин Д. И.* Избранное: Сочинения и письма. М., 1946. С. 109.

[28] *Watzlawick P., Beavin J. H., Jackson D. D.* Menschliche Kommunikation. S. 180.

[29] *Прагматический парадокс*, по Вацлавику, Бэвину и Джаксону, описывает ситуацию, которой невозможно придерживаться, например, требование: «Ты должен быть спонтанным». В дальнейшем авторы отмечают *логически-математический парадокс*, который основывается на понятиях «число» или «класс», и *семантическую антиномию* или *парадоксальное определение*, которые берут свое начало из скрытых, неправильных структур нашего языка, например, высказывание: «я лгу» (*Watzlawick P., Beavin J. H., Jackson D. D.* Menschliche Kommunikation. S. 171).

[30] *Платонов А.* Ювенильное море. М., 1988. С. 292.

[31] Особенно плодотворными в этом отношении являются рассказы Зощенко (ср., например, «Агитатор» или «Обезьяний язык»).

«знатных земляков». В случае с кандидатом он достигает своей цели за счет того, что он задает научному работнику совершенно бессвязные и запутанные вопросы. Но так как они оснащены иностранными словами и специальными выражениями, то для собравшихся жителей деревни они кажутся не абсурдной болтовней, а серьезной научной позицией. Кандидат же, который не воспринимает вопросы всерьез и не отвечает на них, теряет в глазах общества свое лицо. Напрасно он пытается привлечь своего собеседника к разумной и доступной для него беседе:

> «Давайте установим, — серьезно заговорил кандидат, — о чем мы говорим. — Хорошо. Второй вопрос: как вы лично относитесь к проблеме шаманизма в отдельных районах Севера?».[32]

Диспут здесь парадоксален, потому что успех имеет тот, кто действует вопреки разуму. Здесь, также как и в случае с плугом, поворот основывается на том, что одни и те же слова для двух разных инстанций сознания имеют различные значения. Если кандидат воспринимает слова Капустина как псевдонаучный дискурс, который имеет для него метафорический характер, то Капустин и публика понимают их дословно.

Уровень повествовательной формы

Если мы рассмотрим функцию охарактеризованных ситуаций в тексте, то становится ясным, что аргументативный уровень здесь не на переднем плане (он является центральным лишь для малообразованной массы). В первую очередь изображается разница в сознании, возникающая на основе различия в образовании. На этом более абстрактном уровне подтверждаются и слова Менандра о том, что не достойный похвалы предмет — в нашем случае сознание Глеба Капустина или украинского мужика — шутливо удостаивается похвалы. Однако, парадоксальным на этом абстрактном уровне является и то, что в описываемых ситуациях «ощущается» отношение автора, которое лишь на первый взгляд можно истолковать как неограниченную критику хвалимого предмета. Упрек Капустина, что кандидат недооценивает образование народа, находит отзвук в тексте несмотря на авторскую дистанцию в отношении этого «чудика». В комментарии повествователя — «Глебу нужно было, чтобы была философия»[33] — содержится намек на то, что Глеб вполне знает разницу между «филфаком» и «философией» (приравнивание этих понятий дает ему возможность показать свои философские знания). Также и в «Загоне» не исключено, что

---

[32] *Шукшин В.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Екатеринбург, 1993. С. 351.

[33] Там же. С. 35.

мужик заранее предусматривает двузначность выражения «немец», чтобы подчеркнуть свою остроту. В рассказе Лескова «Левша» глубокая амбивалентность истории видима уже из критики современников, которая упрекала Лескова одновременно за то, что он поносил, и за то, что прославлял русский народ. Более очевидным является амбивалентный статус высказываний в рассказе «Москва — Петушки и пр.», где пьяный повествователь соединяет в себе оба сознания. Парадоксальное предложение: «Граница нужна для того, чтоб не перепутать нации» — лишь поверхностно смешивает причину и следствие государственных границ и наций. Однако, глубокая истинность этого предложения в тексте остается связанной с тем ограниченным сознанием, согласно которому нации *за границей* считаются *нимцами* или *нерусскими*. При этом, в конечном счете, остается нерешенным, насколько автор отождествляет себя с этим небрежным речевым поведением. Ибо «эндоксальный» уровень аргументации[34], на котором могла бы быть определена такая позиция, максимально оттеснен на задний план. *Сказ*, главной темой которого является разница в сознании народа и интеллигенции, представляется, таким образом, как парадоксальная нарративная форма, как отклонение от эндоксального описания сознания народа в произведениях Толстого или Тургенева.[35] Автор предоставляет слово рассказчику, который дискредитируется посредством собственного рассказа. Автор отвергает «литературный язык», т. е. «литературное» языковое поведение или «собственную, нейтральную речь» писателя XIX века как неадекватное средство изображения двух указанных выше сознаний. Различия сознаний выражаются при помощи языка, который, с точки зрения эндоксальной позиции, рассматривается как недостаточное, «несобственное» средство выражения.

Итак, *сказ* имеет логическую форму парадокса «я лгу». Он доводит до сознания читателя, что мир, который представлен в тексте, передан субъ-

---

[34] Образцовыми представителями «эндоксального» литературного дискурса в рамках русского реализма можно назвать именно Тургенева и Толстого. Их произведения характеризуются тем, что повествователь не проникает в сознание читателя даже тогда, когда он разделяет сферу бытия своих персонажей (рассказ от первого лица). Его нейтральный статус — в применении литературного языка и в образе мышления и в системе ценностей, которые не отличаются от того, что мы можем предполагать об авторе на основании текста.

[35] Она подразумевает убеждение, что «правды» по отношению к этой русской дихотомии, говоря словами Шлегеля, «тривиальны» и поэтому необходимо выражать их «всегда по-новому и, по возможности, более парадоксально, чтобы не было забыто, что они все еще существуют и что они, в сущности, никогда не могут быть высказаны полностью» (*Schlegel F.* Über die Unverständlichkeit // Kritische Ausgabe / Ed. Eichner H. Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. II. 2. Zürich, 1967. S. 366).

ектом, восприятие и образ мышления которого моделируют изображаемый мир в не совсем доступном и не совсем познаваемом виде.

Уровень литературного дискурса

Включение изображающего сознания в изображение свойственно литературному дискурсу самому по себе. Оно подразумевает то притязание на тотальность, при котором наблюдатель включается в наблюдение. В этом — за счет того, что субъективные условия восприятия, моделирующие и перспективирующие процесс познания, становятся частью этого же познания — проявляется притязание на высшую объективность, или, по крайней мере, адекватность. Ведь вполне соответствует жизненному опыту то, что решения принимаются не только на основе абстрагированной, лишь на объект направленной аргументации. Примером здесь может служить рекламный плакат, который представляла весной 1999 года Свободно-демократическая партия Германии: «Gelbe Karte für Rot-Grün» («Желтую карту для Красно-Зеленых»). Предупреждающий «судья» посредством футбольного жаргона представляет себя как близкую народу фигуру. Таким образом он в духе массового сознания «удостоверяет» правильность полностью метафоризированного аргумента, правильность, которая добавочно «доказывается» при помощи соответствия партий и цветов.[36]

Имплицитная ссылка на субъективные условия восприятия и познания позволяет заодно увидеть в литературных высказываниях отпечаток осознанного недостатка. Сообщаемое мировоззрение предстает в тени субъекта: персонажа[37], повествователя и имплицитного автора. Именно последний, который не отождествляется с субъектом, отвечающим за пра-

---

[36] Желтый цвет принадлежит Свободно-демократической партии Германии, красный — Социал-демократической партии. Тонкой игрой дословным и метафорическим значениями, притом также с популярными склонностями, является лозунг Социал-демократической партии того же года (плакат крупным форматом показывает портрет канцлера): «Wir erwarten von der EU keine Geschenke. Aber umgekehrt sollte es genauso sein» («Мы не ожидаем от ЕС подарков. Но и наоборот должно быть точно также»). Предложение звучит убеждающе благодаря лапидарной простоте на словесном уровне. Но именно его тавтологический, безобидно-наивный характер способствует сообщению на метафорическом уровне такого содержания, которое политически столь же актуально сколь и опасно (дарит ли Германия ЕС подарки?).

[37] Имплицитная тематизация субъективных условий высказывания как конститутивный элемент познания особенно ярко представлена в «несобственно-прямой речи». Тут повествователь в контексте своей «собственной» речи изображает действительность посредством сознания персонажа. Получается двойная субъективизация: речь повествователя преломляется речью персонажа, в речи персонажа мерцает позиция повествователя.

вильность своих утверждений (таков субъект научного трактата), характеризует литературный текст. Хотя любое высказывание будет возведено (прямо или опосредованно) к этой центральной инстанции, она все же представляет сознание, которое относится только к тексту и которое проистекает из него в синхронном акте процесса восприятия. А поскольку имплицитному автору свойственен момент синхронности, он остается абстрактным, без временной растянутости. Все так, как будто он представляет собой человека, который, очарованный инспирацией, как считает Платон[38], говорит не будучи в уме, а когда возвращается в «эндоксальное бытие» (в качестве исторического автора), воспринимает изображаемое сознание (текст) с определенной дистанции.

Неопределенную степень утверждения реальности имеет соответственно и отдельная пропозиция художественного текста. В отличие от «эндоксальных», научных или философских, высказываний, она лишается строгой *генерической, общей* структуры, так как она относится к изображаемым событиям, которые читатель ассоциирует с конкретными жизненными ситуациями. Все же речь не идет об *актуальном*, *эпизодическом* высказывании, которое сравнимо с описанием реальных событий (например, со спортивным репортажем). Она несет на себе печать вероятного и репрезентативного, пусть только потому, что она в своей недостаточной определенности допускает адаптацию к конкретным условиям жизни читателя. Общепринятость, в смысле генерического высказывания, она приобретает, следовательно, лишь потому, что она раскрывает свою субъективную обусловленность. В этом она схожа с *понятиями второй степени* у Ферстера.

Итак, мы представляем поэта как человека, который, когда его спрашивают, каков для него мир, вместо того, чтобы ответить на вопрос прямо, рассказывает нам «историю». Он отвергает «эндоксальный» дискурс с понятиями первой степени, считая их неадекватным средством сообщения. Своим парадоксальным аргументом, который не допускает продолжения дискурса, «начатого» с вопроса, он навязывает читателю другой вид коммуникации.

Тут возникает и вопрос, насколько само литературоведение подлежит данному определению литературного дискурса, должно ли оно быть чем-либо другим, чем социология, лингвистика или же учение о стихосложении.

Литература, как правило, обсуждается литературоведением в виде мировоззренческих, исторических, психологических, лингвистических или религиозных вопросов. При этом литературный текст не только предоста-

---

38 *Platon*. Ion. 534b.

вляет литературоведу метафорическую систему для его собственных воззрений и суждений, он остается фокусируемым и в своем конкретном виде. Дискуссия о предметах (в смысле Платона) остается связанной с описанием конкретных жизненных ситуаций. Она является формой беседы, которая расположена между генерическим высказыванием с его притязанием на высшую правду (т. е. общепринятость) и эпизодическим рассказом исследователя о самом себе. Она соединяет субъективность подхода к миру с выраженным в парадоксе о критском лжеце притязанием на тотальность.

ВАЛЬТЕР КОШМАЛЬ — WALTER KOSCHMAL
(Регенсбургский университет)

ЭВОЛЮЦИОННЫЙ ПАРАДОКС

К вопросу о модусе перемен в литературе (на примере «Повести о бесноватой жене Соломонии»)

В большинстве славянских литератур замена старых языковых и поэтических норм новыми происходит, по-видимому, в сравнительно короткие сроки. Так, например, в болгарской культуре лингвистические и поэтические особенности литературы прошлых столетий трансформировались на рубеже XVIII—XIX веков.

Фазы, в пределах которых происходят подобные основополагающие макроструктурные эволюционные изменения, называют чаще всего «Возрождением». Согласно Феликсу Водичке[1], в чешской литературе XVIII и начала XIX веков протекают параллельно два процесса: во-первых, развивается общекультурное стремление освободить литературу от религиозного влияния и за счет этого усилить ее эстетические функции, во-вторых, идет микроструктурное развитие собственно литературы сообразно ее внутренним законам.

На примере перевода Юнгманном «Аталы» Шатобриана Водичка обнаруживает «парадокс развития прозы»[2], прочно связанный с этой фазой. Этот парадокс выражается, с одной стороны, в освобождении языка и культуры чешского гуманизма, который уже в то время пропагандирует Добровски, и, с другой стороны, по Юнгманну, в «новых формах культивированной прозы», которые ориентированы на французскую литературу.

Пока что здесь еще нельзя использовать очень распространенную модель языковой и поэтической простоты, характерную для народной литературы. Эта культурно-историческая ситуация легко распознается в прозе по ее напряженной «эволюционной полярности». Она проявляется в колебаниях, с одной стороны, между объяснительной «гуманистической» (Добровски) и эстетической (Юнгманн) прозой, с другой стороны, между этими двумя искусственными разновидностями литературного языка и безыскусственной прозой народной литературы.

---

1 *Vodička F.* Die Struktur der literarischen Entwicklung. München, 1976. S. 197.
2 Там же. С. 274.

При этом прозаизация поэзии, с одной стороны, и поэтизация прозы, с другой, создают важное поле, на котором протекает эволюционный процесс смены культур во всей его противоречивости. Это лишь один из примеров высокой концентрации признаков эволюционных изменений, заставляющих говорить об эволюционном парадоксе как модусе литературного перехода.

Смена культур в России XVII века: между «книжностью — письменностью» и литературой

В русской культуре XVII века ярко выражена концентрация напряженных противоречий. Аналогично чешскому Возрождению, весь комплекс перехода к новым культурным моделям осуществляется за счет параллельных изменений в макро- и микроструктурах. С одной стороны, наблюдается общекультурный отрыв от штампов религиозной патриархально-православной культуры прошлых веков, с другой стороны, — языковые и культурные изменения.

В первую очередь, однако, противоречия нарастают не по отношению к западным культурным моделям, которые играют все более важную роль. Напротив, на переднем плане — резкие противоречия внутри русской религиозной культуры, еретический раскол с официальным православием, а также возрастающая значимость неофициальной народной культуры, суеверия. Эпоха формируется за счет высокого напряжения между «уже нет» и «еще нет» в культурном развитии.

Поскольку в России XVII века налицо эпоха двойного перелома, общественно-культурного и литературного, время не только эпистемологического беспокойства, особенно значимой становится роль амбивалентных структур, задействованных в двух планах, общественно-культурном и эстетико-литературном, и колеблющихся между этими планами.

В литературу проникают как нормативные древнерусские, так и разрушающие норму фольклорные традиции. Обновляется жанровая система. Напряженные противоречия на различных уровнях литературного текста становятся не исключением, но правилом.

В качестве текстовой парадигмы в дальнейшем анализируется «Повесть о бесноватой жене Соломонии» (1671), написанная Ияковом, служителем Спасо-Преображенского монастыря в Великом Устюге. Героиней является Соломония Бесноватая. Бесноватой она стала в результате того, что во время ее крещения поп был пьян и поэтому не довел обряд до конца. В повести натуралистически обрисовываются бесчисленные истязания Соломонии демонами, а также многократные рождения ею бесов. Исцеле-

ние бесноватой наступает, прежде всего, благодаря Богоматери Марии и святым Прокопию и Иоанну из Великого Устюга. Значительно позже текст как «посмертное чудо» вошел также в их жизнеописания, для которых он, в частности, и был задуман.

После издания целого ряда текстовых редакций повести в 1998 году Александром Пигиным[3] возникли предпосылки исследования этой повести на совершенно новом базисе. Пигин разыскал в общей сложности 130 редакций — преимущественно XVII—XVIII веков — и издал девять редакций и видов. Исследования, проводившиеся до издания этой книги, могли базироваться — в лучшем случае частично — на труднодоступных четырех публикациях, основанных на шести редакциях повести.[4] В целом же различаются семь редакций, среди которых ранними считаются Основная редакция (ОР) с 56 и Житийная редакция (ЖР) с 61 копиями.

Неоднородность или даже противоречивость этой повести обусловлена уже почти равновеликим распределением вариантов текста. Но наиболее отчетливо эта противоречивость проявляется в литературно-историческом аспекте; особенно явным оказывается противоречие между документальным и религиозно-агиографическим, символическим стилем.

В качестве агиографического образца жанра «чудо» повесть может быть прочитана, во-первых, как связанный со своим временем документ, во-вторых, как вневременный аллегорический текст или «пример»: Соломония может освободиться от истязаний демонов путем отлучения, т. е. длительного отказа от контакта с мужчинами. Весомый вклад в ее исцеление вносят устюжские святые. Исторически повесть документирует воз-

---

[3] *Пигин А. В.* Из истории русской демонологии XVII века. Köln, Weimar, Wien, 1998. *Пигин А. В.* Ияков // Словарь книжников и книжности Древней Руси, вып. 3 (XVII в.), ч. 2. СПб., 1993. С. 3—7. — В обеих публикациях содержится обширный материал, касающийся исследовательской литературы.

[4] Мой собственный психопоэтический анализ текста 1992 года сделан на очевидно психологизированном и особенно интересном в эстетическом плане варианте Архангельского вида Основной редакции (текст см: *Пигин А. В.* Из истории русской демонологии… С. 165—176). Ср. *Koschmal W.* Die «befleckte Empfängnis» Solomonijas // Psychopoetik. Beiträge zur Tagung «Psychologie und Literatur». Wien, 1992. S. 15—30. Это исследование об эквивалентах на знаковом уровне ограничивается поэтическими сцеплениями имевшегося на тот момент текста (т. е. не зависимыми от количества вновь опубликованных редакций), так что результаты, полученные мною в процессе этого анализа, могут служить основой предлагаемого здесь исследования эволюционной специфики повести. — См. также: *Пигин В. А.* Из истории русской демонологии… С. 32. — Новейшая публикация М. А. Морриса, к сожалению, почти не учитывает новую исследовательскую литературу; издание текстов Пигиным 1998 года также не принимается к сведению (*Morris M. A.* Dialogue Monologized: The Rhetoric of Salvation in the «Povest' o besnovatoj žene Solomonii» // Zeitschrift für Slawistik. 1999. Bd. 44. S. 301—315).

никновение епархии в Устюге, построение церкви и правовое урегулирование поклонения новым, местным святым (Прокопию и Иоанну). Критически освещается также приватная жизнь и быт попов, слишком часто проводивших время в пивных.

С точки зрения идеологии «раскола» XVII века, этой серьезнейшей оппозиции официальному Православию, повесть является религиозным документом. Предыдущие интерпретаторы считали авторов различных текстовых редакций либо сторонниками господствующих никониан (Скрипиль), либо сторонниками старообрядцев (Шмюкер). Пигин, однако, совершенно четко показывает[5], что приверженцы обоих взглядов оставляют собственно текст без изменений и тем самым укрепляют его «обоюдность».

Специфическая двойственность текста, колеблющегося между религиозно-агиографическим и исторически-документальным содержанием и стилем придают ему противоречивость в той же степени, что и присущая ему идеологическая двойственность. Оба раздвоения являются отпечатком общественно-культурного перехода от агиографической к документальной и литературной письменности, а также выражением религиозного дуализма между православной церковью и старообрядчеством. Сама повесть колеблется между этими семантическими полюсами. Отчетливо проиллюстрировать это может следующий пример.

Демоны, которые мучат Соломонию и которые названы «бесами», или «врагами», могут в традиционной агиографической письменности исторически пониматься, как политические враги, например, татары. В повести, однако, это — хорошо знакомые по фольклорной традиции мрачные демоны вод и темных лесов. Пигин исходит из того, что реципиенты XVII века верили в реальность мучений Соломонии: их аллегорически-символическая интерпретация стала возможной лишь в XIX веке. В любом случае ограничение анализа за счет того или иного способа толкования представляется с сегодняшней точки зрения несоразмерным, повесть характеризуют как раз колебания между двумя вариантами.

Это же относится к религиозно-идеологической двойственности: Пигин убедительно показывает — в противоположность предыдущим исследованиям, — что «бесы» не должны трактоваться ни в официальном православном, ни в старообрядческом смыслах. Обе точки зрения давали тексту возможность лишь колебаться между двумя позициями, так как он — несмотря на парадоксальность высказываний — или как раз из-за нее — позволял отождествлять себя с обоими направлениями. Но при таком

---

[5] *Пигин А. В.* Из истории русской демонологии… С. 79.

упрощенном толковании культурно-исторический переход к открытым парадоксальным структурам текста невозможен.

Религиозно-документальный и религиозно-символический (агиографический) текст не позволяет, однако, четко отличить религиозную письменность от литературы. Отдельные варианты текста, например, Архангельский вид Основной редакции, создают психологически мотивированную причинность изображенных событий, другие редакции подчеркивают функциональную сторону событий.[6] Повесть поэтому колеблется между литературным и нелитературными толкованиями.

Литературная полисемия расширяет агиографические, фольклорные или документально-исторические значения повести и переводит ее в разряд структурно парадоксальных художественных текстов. Так, в конце повести местные святые достают демонов из живота Соломонии с помощью «кочерги». Пигин видит в этом предмете, в агиографическом контексте, символ святости; в фольклоре металл предназначен для отпугивания демонов.

Этот амбивалентный акт рождения демонов для смерти, процесс перехода от рождения к смерти демонстрирует ситуацию парадокса: святые помогают демонам появиться на свет с помощью кочерги, инструмента фаллической формы — на долю же Соломонии выпало исцеление, которое длится только до тех пор, пока она будет избегать всех мужчин. По существу, конец повести остается открытым.

Повесть создает многочисленные переходные, пороговые модели: от свадьбы вначале до повторяющихся похищений Соломонии демонами и увода ее в лес и в воду. Сама «бесноватость» может пониматься как пограничная ситуация, т. е. как временная смерть. Кроме того, обоснована также ее трактовка в качестве ситуативной реализации оксюморона в изображенном мире.

Соломония разъединена между «здесь» и «там». Благодаря этому расщеплению, она может действовать как посредник двух миров. «Здесь» она живет в семье или принадлежит церкви, «там» же она существует в темном мире демонов. Пигин указал на то, что различные текстовые редакции трактуют ее страдания по-разному: в одних случаях, согласно агиографическому канону, детализируя их как объективную реальность, в другой раз, однако, акцентируя их литературную ипостась и мотивируя психологически как субъективные представления самой Соломонии.[7]

Эта весьма противоречивая концепция действительности соответствует распределению персонажей и их восприятию

---

[6] Там же. С. 99.

[7] Там же. С. 105.

происходящего. «Бесы» приходят к Соломонии, когда она в сознании, святые, — напротив, в «видениях». Демоны навещают Соломонию в исключительный момент ее способности воспринимать: она видит и слышит бесов, в то время как остальные действующие лица повести из визуального контакта с ними исключены. Это говорит о том, что бесы должны пониматься только как субъективная реальность Соломонии.

Итак, специфика повести может быть интерпретирована по-новому: ни в одной из текстовых редакций нельзя последовательно зафиксировать один, объективный, или другой, субъективный, вариант действительности: в основе повести лежит парадоксальное колебание как структура эволюционных изменений. Поэтому ее «художественность»[8], безусловно, может находиться «на стадии становления». Вызывает сомнение, однако, действительно ли из-за этого повесть является художественно незрелой. Процесс колебания отображает, скорее, особенности структуры «Повести о бесноватой жене Соломонии». Она есть поэтическое выражение эволюционного парадокса, на котором построено повествование.

Парадоксальные контексты

Полисемический синтез в агиографическом и мифологическом аспектах

В типологически близкой объекту нашего исследования «Повести о видении Антония Галичанина» (1520—1530)[9] черти угрожают герою странным действием, которое, однако, может помочь ответить на вопрос о жанрово-поэтической и композиционной специфике «Повести о бесноватой жене Соломонии»: «Распорем его да опять сошьем его».

Для повести является характерной адаптация мотивов и фрагментов агиографической и фольклорной традиций, которые парадоксальным образом «связываются» по-новому. В основе лежат самые различные агиографические жанры, в том числе «чудо», а также мартирологическая повесть: так, например, схема чуда позволяет непосредственно следовать видению исцеления у могилы. Однако в нашей повести эта схема — как уже было установлено М. О. Скрипелем[10] — усложняется: Соломония

---

8 Там же. С. 101.

9 Там же. С. 85—86.

10 Н. С. Демкова дополнила Скрипиля в том смысле, что она определила усложнение схемы как второстепенное явление: это усложнение отражается только в первой части, где заболевание Соломонии и преследование ее демонами рисуется очень подробно (*Скрипиль М. О.* Повесть о Соломонии // Старинная русская повесть: Статьи и исследования. М.; Л., 1941. С. 197—215; *Демкова Н. С.* Истоки русской

излечивается только после четвертого видения, более того, само исцеление остается амбивалентным.

Действие первой части повести, череда мучений, которым подвергается героиня, кажется, по Демковой[11], слишком укороченным по сравнению со второй частью, которая чрезвычайно подробно изображает исцеление. За счет этого вторая часть композиционно превращается в обратного двойника первой.

Кроме проблемы жанра чуда, по другому также ставится вопрос об агиографическом жанре мученической смерти как о заданной жанровой норме: Соломония страдает вовсе не за свою веру, а из-за того, что пьяный церковнослужитель совершил обряд крещения против установленных норм (не по чину).

Подобным образом деконструируются также фольклорные жанры, например, сказка: вначале — как в сказке — злые силы похищают Соломонию и уводят ее в леса. Однако сказка заканчивается свадьбой девушки со спасителем и героем. Сказочная версия состоит здесь не только в том, что Соломонии навсегда запрещается брачная связь с мужчиной: весь текст может быть прочитан как инверсия свадьбы, о которой рассказано в самом начале повести. Мифологически-языческая инициация, в процессе которой черт ложится к Соломонии на место супруга как его двойник, оказывается, однако, перевернутой: демоны, внедрившиеся в Соломонию в начале повествования, в конце удаляются из ее живота святыми Прокопием и Иоанном с помощью фаллических щипцов.[12]

В контексте этой жанровой деконструкции парадоксальным образом трансформируются действия, фигуры, предметы и мотивы: в житийной литературе черт может появиться видимым (как зверь) или невидимым (как вихрь) — при описании демонов в повести обе возможности связываются в сосуществовании видимости и невидимости: демоны появляются или «зверским образом», или как «юноши», а затем снова как «велий вихор» или — например, в начале повести — как «пламя огнено». На библейском образном языке это означает, однако, не дьявольскую силу, но силу небесную, а именно Святой Дух, который падает с неба как «языковое пламя». Определение «велий» является также многозначным и семантически увеличивает противоречие: обозначенное вначале как разрушительная дьявольская сила («велий вихор»), это явление коннотирует

беллетристики: Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970. С. 523).

[11] Там же. С. 523.

[12] Это может подтвердить, в частности, лингвистический анализ замены приставок «в-», «при-» на «из-», «от-» или «у-»; ср. *Koschmal W.* Die «befleckte Empfängnis»… S. 23.

в композиционный поворот ко второй — противоположной — части повести как «туча велия» и «буря велия», т. е. небесная сила, которая прогоняет демонов от Соломонии.[13]

Будучи неоднородными, персонажи повести не могут быть без сомнения причислены к агиографической или к мифологической традиции. Пигин совершенно справедливо указывает на то, что «волхвы/кудесники» выступают по отношению к святым в качестве конкурирующих спасителей[14]: так, например, святые Прокопий и Иоанн взывают к Соломонии и исцеляют ее, но творят это как преемники «знахарей» и «волхвов» с их в высшей степени амбивалентным инструментарием.

Амбивалентным символом парадокса является также изображение крестного знамения и креста, однако на этот раз он не выступает в качестве знакового предмета религиозных распрей XVII века. Это, опять-таки, говорит против одностороннего пристрастного понимания повести лишь как инструмента в идеологической борьбе. Текст не поддается такой прямой однозначной интерпретации. Повторяющееся указание на то, что Соломония должна «крестообразно и истово» или «истово и разумно» перекреститься, указывает, однако, на важность темы раскола. Но уже в начале повести, где сказано, что перед порогом не выведено изображение креста и потому дверь перед дьяволом остается открытой, и позднее, когда поп именем дьявола бьет крест, для того чтобы придать ему дьявольскую силу, крест обретает магические свойства. Святая Феодора, которая является Соломонии в одном из видений, также способна — в своем жизнеописании — многократно изгонять черта с помощью крестного знамения, поскольку символ распятия является знаком, который может быть истолкован двояким образом, т. е. колеблется между религией и суеверием.

Демоны тоже противоречиво двоятся между агиографической и мифологической традиций: в различных редакциях, даже в одном и том же тексте, черт называется, в зависимости от контекста, один раз — агиографически — как «сатана» или «лукавый», затем — мифологически — как «водяной».

Присущие демонам повествовательные функции, соответственно, меняются: традиционно они оформляют, по Пигину, «бесноватость»[15], либо — совместную жизнь демонов и людей. Но в «Повести о бесноватой жене Соломонии» оба мотива вступают в связь. Новое обоснование агиографического или мифологического по своему происхождению мотива означает

---

13 *Пигин А. В.* Из истории русской демонологии… С. 169.

14 Там же. С. 114.

15 Там же. С. 109.

еще один шаг секуляризиции на пути к эстетически определенной литературе.

Впервые в действенной связи появляется мотив эротики и секса между человеком и дьяволом (вспомним, например, все время продолжающиеся беременности Соломонии), с которым связывается бесноватость. Подобным образом вода, в которую регулярно изгоняется Соломония, коррелирует не столько — в прошлой традиции — с самоубийством, сколько с нечистой дьявольской силой.[16]

Итак, мотивы, сюжеты, фигуры и предметы из агиографической и мифо-фольклорной традиций оказываются связаны между собой по-новому, за счет чего традиционные представления разрушаются. Полисемическое расширение мотивов преследует цель сформировать парадоксальные процессуально-колеблющиеся значения. На этом базируется новый эстетический потенциал «Повести о бесноватой жене Соломонии». Парадоксальная противоречивость на разных уровнях текста должна поэтому пониматься не столько как выражение поэтической незрелости текста[17], сколько как поэтологическое соответствие эволюционному парадоксу.

Противоречивость текстового ансамбля (издательский парадокс)

Повесть о Соломонии решительно отличается — как и многие другие тексты этого времени — от текстов XIX столетия. Авторского варианта не существует, вместо этого в настоящий момент, как уже было сказано, имеется 130 текстовых редакций. В сущности, понятие «текст» включает в себя все имеющиеся редакции: особенно значимыми в нашем случае являются контрастные или даже противоречащие друг другу издания Основной и Житийной редакций. Таким образом, «Повесть о бесноватой жене Соломонии» представляет собой как бы текстовой ансамбль, колеблющийся между взаимоисключающими вариантами. Отдельные моменты как будто бы могли прояснить этот издательский парадокс: Житийная редакция следует православному агиографическому канону,

---

16 Там же. С. 115.

17 Прежде всего Н. С. Демкова подчеркивает «переходный характер» повести, считая, что в этот период еще некоторое время господствует агиографическая норма и в то же время — например, из-за незрелости характеров — еще нет эстетической нормы (*Демкова Н. С.* Истоки русской беллетристики. С. 521—523). Этот телеологический взгляд, будучи аргументацией «от противного», пожалуй, не может по достоинству оценить эволюционный парадокс данного и сравнимых с ним текстов. Пигин справедливо говорит о «двуединой жанровой природе» и «феномене двойного народно-языческого и традиционно-церковного прочтения» этих текстов (*Пигин А. В.* Из истории русской демонологии… С. 97—98).

когда она в качестве дидактически выверенной «духовной повести» подчеркивает вневременный и вечный характер действия. В распространенном виде ЖР автор особенно настаивает на соблюдении церковных правил и почитании церковных авторитетов. Любое ослабление этого эмоционального настроя, который должен пробудить религиозные чувства, дает возможность усилиться и выступить на передний план демонологическим мотивам.[18] Колебания между обоими полюсами становятся поэтому отчетливее. Автора Основной редакции не заботит религиозно-дидактическая функционализация событий, однако он совершенно четко осознает, что именно один из носителей церковных норм, поп, стал причиной бесноватости Соломонии. Наиважнейшим для этих по-настоящему различных акцентов является вопрос, насколько каждая текстовая редакция автономна или зависима. Основная редакция ни разу не была частью жизнеописания святых Прокопия или Иоанна. Лишь ее коренная переработка позволяет ей соответствовать агиографическому жанровому канону. Так, Пигин указывает на то, что в некоторых текстах Основной редакции может отсутствовать объяснение бесноватости, исходящее из православного канона, т. е. из того, что обряд крещения проводился не по чину. Вместо этого дается мифологическое объяснение: муж Соломонии перед свадьбой обещал отдать ее чертям.[19] В текстовом ансамбле обе мотивировки противоречиво сосуществуют. Поэтому эволюционный парадокс повести становится еще более отчетливым при сопоставлении ее различных редакций.

Соломония — Фауст женского пола? Аспекты интертекстуальной типологии образов

Образ самой Соломонии задуман противоречиво: от бесноватости она возвышается до фигур, приравненных к святым. Вначале демоны видят в ней свою мать («наша мати»), она же сама спасается с помощью Матери Божьей. Как демонический, так и сакральный материнские образы находятся в непосредственном соседстве, объединенные личностью Соломонии. Оба специфически фаустианских атрибута, жажда познания и союз с дьяволом, остаются для нее, напротив, чуждыми. Тем не менее, весьма проясняющим смысл повести может стать ее типологическое сравнение с западноевропейскими текстами.[20] Одна из первых параллелей с

---

[18] См.: *Пигин А. В.* Из истории русской демонологии… С. 31.

[19] Там же. С. 33.

[20] В своем исследовании Пигин не выявляет никаких интертекстуальных связей, за исключением отсылок к русской литературе. Доказать их наличие, должно быть,

западноевропейской литературой Средневековья состоит в том, что автор-мужчина, который пишет повесть, узнал ее из уст самой Соломонии. Ияков является священнослужителем в женском монастыре. Между тем уже в западноевропейской готической литературе XIV века сами женщины, чаще всего монахини, описывали доминиканским исповедникам свои сакральные переживания по агиографическому шаблону. Исповедник письменно фиксировал устный рассказ женщины, чему иногда умели воспрепятствовать черти. При этом речь идет — как и в тексте о Соломонии — об автобиографическом жанре.[21]

Прежде всего, три женских образа Средневековья и раннего Возрождения могут по причине их фаустианских атрибутов быть важными в плане типологического сходства с Соломонией: «Папесса» Иоанна и соответствующий текст второй половины XIII века, героиня «Игры жены Ютты» Дитриха Шернберга (1480?/1565?)[22] и героиня популярного прежде всего в Голландии текста первой половины XVI века о Марикен Нимвегенской.[23]

Эти «Фаусты женского пола» — точно так же, как Соломония, — не могут удовлетворить свою огромную жажду познания, в частности, из-за повторяющихся беременностей. Папесса Иоанна, «папа в юбке», является, с религиозной точки зрения, совершенным парадоксом: еще больше усиливают этот парадокс ее беременность и разоблачающие роды прямо на улице. Во «Flores Temporum» («Цветах времени», 1290/92) сообщается, как она старается присягнуть черту. Он не хочет покинуть ее, прежде чем Папесса Иоанна не родила ребенка: в родах она умирает. Как и Соломония, Иоанна живет в предельно напряженных отношениях с двумя силами — небесной и дьявольской.

Основополагающее отличие Иоанны от Соломонии заключается в любознательности западноевропейской женщины. Об этом свидетельствует также «Игра жены Ютты» Дитриха Шернберга. Здесь автор с протестантской точки зрения пытается разоблачить католическую церковь, в особенности институт папства. В культурно-историческом контексте этот

действительно, сложно. Тем не менее, необходимо привлечь к этой тематике как первоисточники, так и исследовательскую литературу; см., например: *de Bruyn L.* Woman and the Devil in Sixteenth Century Literature. Tisbury, 1979.

21 См.: *Peters U.* Frauenmystik im 14. Jahrhundert: Die «Offenbarungen» der Christine Ebner // Weiblichkeit oder Feminismus? Beiträge zur interdisziplinären Frauentagung in Konstanz 1983 / Ed. Opitz C. Weingarten, 1984. S. 213—227.

22 Ср. *Schernberg D.* Ein schön Spiel von der Frau Jutten (1565?) / Ed. Lemmer M. Berlin, 1971.

23 О женских «фаустианских образах» см.: *Doering S.* Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten. Unveröffentlichte Habilitationsschrift. Regensburg, 1998 (в печати).

текст выполняет ту же функцию, что и текст о Соломонии, в котором нашел отражение спор никониан со старообрядцами.

В противовес Соломонии, Ютта является великой грешницей, чье спасение во второй части становится возможным лишь благодаря настойчивому ходатайству Божьей Матери Марии. В соответствии со средневековыми представлениями о вере, к спасению ведет глубочайшее раскаяние, что, вместе с тем, способствует утверждению католического учения о святых. Для анализа этих типологически сопоставимых женских фаустианских образов особенный интерес представляют два аспекта: жанровая модель и тема эротики.

Вторая часть актерской игры, во время которой спасается Ютта, есть, собственно говоря, драматизирующее чудо девы Марии. Русский текст со своим огромным количеством «видений» усиливает в этом моменте (а, кроме того, в телесном языке бесноватости) визуальную образность, перемещая ее, однако, в описательную плоскость.

Тема эротики уже потому представляет для нас глубокий интерес, что она играет важную роль и в рассказе о Соломонии. Ютта беременеет в результате сексуальной связи со служителем церкви: черти делают ее беременность известной. Таким образом, беременность предстает здесь в поле напряженности между взаимодействующими сакральными и демоническими силами. Особенная роль духовного лица, виновного в том, что женщина забеременела, объединяет русский и западноевропейский тексты.

Марикен из Нимвегена (1-ая половина XVI века)[24], заключившая — как и Соломония — союз с дьяволом, тоже находится в сексуальной связи со служителем церкви. Дьявол, на этот раз одноглазый, обещает сделать ее «женщиной из женщин». Марикен, которая уже носит имя Богоматери, должна через это самозванство занять еще и ее место: как и Соломония, она вступает в союз с дьяволом в качестве противницы Божьей Матери. За это она платит высокую цену: в течение семи лет Марикен должна вести распутную жизнь с чертом. К тому же, дьявол требует от нее, во-первых, отказа от своего — одинакового с Богоматерью — имени, во-вторых, отказа от обычая совершать крестное знамение.[25]

Марикен, которая в совершенно особой степени одержима присущей Новому времени любознательностью, под влиянием чуда Богоматери Ма-

---

[24] Mariken Van Nieumeghen / Ed. Decker Th.; Walsh W. M. Columbia, 1994.

[25] Мотив крестного знамения амбивалентно выделился уже в «Повести о бесноватой жене Соломонии». Теперь к этому добавляется особая важность данного мотива у типологически подобных фигур. Это также может быть связано, в первую очередь, с определенным типом женских образов или текстовых традиций. Специфическая функция мотива отступает в русской литературе XVII века на задний план.

рии («mirakelspel»), движется к покаянию. Роль Богоматери и есть та аналогия, которую можно привести между Марикен, Юттой и Соломонией.

В заключение можно констатировать, что типологические параллели «Повести о бесноватой жене Соломонии» к западноевропейским текстам Средневековья и раннего Возрождения ставят Соломонию в широкий контекст противоречиво задуманных женских фигур. Речь не идет об активном, со стороны Соломонии, союзе с чертом. Поэтому она не является активной фаустианской фигурой. Соломония гораздо определеннее проявляется в своей роли пассивного объекта.

Чуждым остается для нее момент ума и любознательности. Из-за жажды познания первый мужской образ Фауста (1587) понимался как явление уже не средневекового, но нововременного самосознания. При этом западноевропейским текстам с фаустианскими женскими образами при переходе от средневековых к нововременным дискурсам присуща аналогичная истории о Соломонии эволюционная функция.

Проблема в ее связи с женской литературой

К вопросу о феминизации мужского православия

Православная теория ориентируется, в первую очередь, на логос и подчеркивает мужской уровень космогонии. Фольклор и суеверие, напротив, показывают себя, скорее, женственными. В этой родовой дихотомии отражается культурный и литературный дуализм XVII века. В исследованиях женской литературы настоящего времени — аналогично этому — подчеркивается, что женская литература предпочитает мифический дискурс и при этом использует «контакт противоположных понятий в оксюмороне» для «преодоления переданной системы форм».[26] Этим она вносит весомый вклад в неофициальную культурную память.

Русская литература до XVII века — как на уровне авторов, так и на уровне изображенных персонажей — сформирована с мужской точки зрения. В этой связи примечателен следующий эпизод: автор Ияков, который — точно так же, как доминиканские исповедники средневековых монахинь — в начале «Повести о бесноватой жене Соломонии» прямо обращается к своей братии, записывает только те признания, которые он узнал от самой Соломонии, «из самых уст ея».[27] То есть, при

---

[26] См.: *Lachmann R.* Thesen zu einer weiblichen Ästhetik // Weiblichkeit oder Feminismus? S. 187—188.

[27] *Пигин А. В.* Из истории русской демонологии… С. 177.

возникновении текста с автором-мужчиной связывается — еще традиционно — письменность, с женщиной — устное словесное творчество.

Эта перспективная амбивалентность текстуального генезиса проявляется также и в поэтике: в мужском и женском субъектах повести, а также в двукратном повествовательном изложении самой истории — однажды она фиксируется с мужской точки зрения, непосредственно затем — с женской.

В соответствии с дихотомией перспектив, повесть колеблется между двумя противоположными повествовательными действиями: мужской субъект — в качестве повествовательного «я» — дистанцирован и объективен, женское «я», напротив, субъективно и экспрессивно: история рассказывается мужчиной с помощью агиографического сюжета, женщиной же — через посредство мужчины, но лингвистически и стилистически индивидуальнее.

В библейских прототекстах о бесноватости и экзорцизме, в Евангелиях от Марка (V, 2—3) и от Луки (VIII, 32—35), сообщается об исцелении бесноватых мужчин. Библия и агиографические тексты доминированы равным образом по-мужски. В Евангелиях Христос сам спрашивает демона одержимости о его имени. В «Повести о бесноватой жене Соломонии» бесовские имена, напротив, называет героине Ярославка, которая живет с бесами: она сама проявляет инициативу, чтобы открыть возможность исцеления и прощения Соломонии.

Поэтому, что идет вразрез с библейским текстом, женщина получает необходимую помощь. Более того, становится ясно, что женщинам присуща не только пассивная роль бесноватой, но и активная роль субъекта как в повествованиях, так и в действиях. Между этими двумя ролями колеблется, прежде всего, помощница Соломонии Ярославка. То, что в православном контексте эти роли сохраняются за мужчиной, а в нашей повести они распределены среди женских персонажей, позволяет говорить о ее «женской специфике».

Дошедшая до нас только в трех списках Особая редакция (ОсР[28]) частично отдаляется от агиографического канона и сближается с собственно литературой, например, за счет рифмовки. Однако автор, по причине своего церковного происхождения, чаще цитирует Библию и усиливает религиозно-дидактический характер повести. Пигин указывает на то, что светское обещание безбрачия Соломонии может быть заменено лишь требованием посвятить себя служению Богу.[29] Поэтому Соломония превращается в истинную христианку. Она никогда больше не должна оставлять

---

[28] *Пигин А. В.* Из истории русской демонологии… С. 50—55; текст С. 226—240.

[29] Там же. С. 52—53.

Устюга. Путешествия уже оказываются для земных фаустианских фигур роковыми.

В Основной редакции Соломония следует за своим двойником-тезкой, а именно вдовой Соломонией, по устюжским церквям.[30] У нее же Соломония живет. Разумеется, Соломония-вдова действует, исходя из православных норм, и ее образ, по отношению к образу Соломонии бесноватой, выстроен контрастно.

В Особой редакции — в соответствии с православной логикой — по церквам ведет Соломонию мужчина, ее же отец, поп Димитрий.[31] Даже супруг Соломонии Матфей, которому в повести приписывается вина в том, что его жена стала одержимой («яко повинен сему злу»[32]), меняется. Автор ни разу больше не называет причину бесноватости, за исключением вины попа, крестившего Соломонию пьяным.

Изначально заданным оказывается удвоение и затем амбивалентность удвоенной истории и ее обоих рассказчиков: лишь в Особой редакции история рассказывается больше от третьего лица персонажа-мужчины, а Соломония обращается в конце с подробными молитвами ко всем святым.

Вместе с акцентированием христианской религии в этой ортодоксально-моносемной Особой редакции заметно теряет значение женско-мужская дихотомия. Теперь мужчины поддерживают бесноватую Соломонию и являются не более, чем ее партнерами. Значение религии и конфессии, с одной стороны, и распределение полов, с другой, находятся поэтому в однозначной взаимной зависимости.

Между вербальной и телесной коммуникациями

Православие, определяемая духом логос-культура, базируется на слове. Подобающим Православию медиумом является вербальный язык. Неудивительно, поэтому, что Соломония в повести поначалу не говорит ни слова, и с ней никто не вступает в вербальный контакт. Прежде всего, мужчины: супруг Матфей, который возвращает ее отцу, и сам отец не общаются с ней. Язык все больше теряет свою коммуникативную функцию[33], и Соломония оказывается изолированной.

В первоначальной текстовой редакции (ОР) неоднократно указывается на то, что мужчины оставляют Соломонию одну. Черти уносят ее в лесное «пустое место». Его пустота и отдаленность от людей

---

30 Там же. С. 170.
31 Там же. С. 231.
32 Там же. С. 53.
33 *Koschmal W.* Die «befleckte Empfängnis»… S. 20.

тоже мотивируют отсутствие вербального общения. Тем большую значимость приобретает телесная коммуникация. После пребывания у демонов Соломония рожает все новых и новых бесов.

Эта взаимная дихотомия вербальной и телесной коммуникаций характеризует всю первую часть повести: телесное общение принимает в повествовании, прежде всего, две формы: сексуальной коммуникации и совместного принятия пищи. Женщина ограничивается, в православно-мужской перспективе, лишь рамками телесного общения.

Повесть вводит в повествование табуизированные сексуальные связи тела: черт находится в сексуальных отношениях с Соломонией и исключает их именно к началу вербальной коммуникации. В то время как телесные коммуникации связываются в повести с бесами, вербальное общение всегда остается привилегией святых или их помощниц (Ярославка). Ярославка, посредница двух способов коммуникации, дает Соломонии совет не принимать бесовскую пищу — чтобы этим средством телесной коммуникации оказать сопротивление:

> «Аще ты, Соломония, жити зде не хощеши, и ты у них не яждь, ни пий и ничтоже им не отвещай. И они помучат да и отпустят».[34]

Телесная связь Соломонии с мужчинами в повести не наступает. Также она не происходит и тогда, когда героиня часы напролет безутешно плачет («неутешно на многи часы»[35]).

Таким образом, всякая возможность словесного творчества для Соломонии остается закрытой. В мировых религиях, в том числе и в православии, женское творчество подавляется. В апокалиптических представлениях высшая София, духовный световой образ, «погружается» в темный хаос болот и вод. Ее духовность карнавализируется за счет этого в низкой телесности,[36] которая, в то же время, однако, исключается. Параллели к женским фаустианским фигурам западноевропейской литературы уже отчетливо показали, что любознательность, вообще духовный уровень у Соломонии во всех случаях отсутствует.

Деформация духовности и вербального языка порождает гипертрофированность телесной деятельности. Эта деятельность, в отличие от вербальности, от страсти к познанию, определена тем, что женщина не может быть ее субъектом. В гораздо большей степени навязывается ей в повести

---

34 *Пигин А. В.* Из истории русской демонологии… С. 167.

35 Там же. С. 23.

36 См.: *Hansen-Löve Aage A.* Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende // Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Oldenburger Symposium / Ed. Grübel R. Amsterdam, 1993. S. 296.

роль объекта («ко своей воли | принуждати»[37]). Творчество остается сконцентрированным исключительно на теле. Это ограничение оказывается тем не менее гипертрофированным и предопределяет беспрерывное биологическое творчество в постоянно повторяющихся беременностях. Язык Соломонии — это телесный язык. Вербально она, как истеричка, немеет и впадает в бессловесность[38]: истерия уже потому является парадоксальным явлением, что она, с одной стороны, подчиняется какой-либо одной идеологической системе, с другой стороны, ополчается против нее. Кроме того, будучи истеричкой, Соломония демонстрирует воплощенный в человеческом образе парадокс.[39]

Вербально невыразимое становится у истеричек особенно явным как специфическая «симптоматичность».[40] Чтение языка тела, расшифровка жестикуляционно-мимического языка, знаки, с помощью которых женщина способна коммуницировать, являются адекватным выражением ситуации Соломонии. Невыразимое становится в языке тела тем более видимым. Ярко выраженная чувственная визуализация вербального вытеснения является специфически женским языком.

Близость к драматической реализации историй с женскими фаустианскими образами не может, таким образом, быть случайной. Парадокс вербального языка и телесной коммуникации маркирует «Повесть о бесноватой жене Соломонии» еще и тем, что, наконец, во второй части повести Соломония впервые обретает дар речи.

Фигуральные оксюмороны

Имя Соломонии состоит в оппозиционной связи с ее жизнью. Оно являет пример оксюморона, потому что имеет значение «мирная». Соломония, однако, живет в конфронтации с самой собой и с окружающей действительностью.

Расщепленность ее сознания как раз соотносится с тем, что она является существом женского пола. Поэтому женские фаустианские образы

---

37 *Пигин А. В.* Из истории русской демонологии… С. 229.

38 *Koschmal W.* Die «befleckte Empfängnis»…

39 В 70-ые годы XX века истеричка становится в женских исследованиях символом совершенной подавленности женщин. Интерпретация истерички З. Фрейдом в это время подвергается критике: коль скоро он понимает ее как больного человека, он не признает истерический язык тела как единственно возможный способ выражения женщины в том обществе, которое не имеет языка для описания женского опыта; см.: *Osinski J.* Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin, 1998. S. 64—65.

40 *Müller M.* Psychoanalyse und Gender // Literaturwissenschaft / Ed. Fohrmann J.; Müller H. München, 1995. S. 309.

западноевропейской литературы вполне ей родственны. Одинаковость ее — женского — имени с библейским — мужским — именем царя Соломона неслучайна. Образ Соломона к тому же разрабатывается в европейском искусстве как типологический прообраз Христа, так что может параллельно наблюдаться эта мужская эквивалентность между двумя инверсиями: непорочным зачатием Богоматери и порочным Соломонии. Также истории о них обеих находятся — что частично разъяснено Пигиным[41] — в явной взаимосвязи.

Царь Соломон нередко соотносится в русской культуре с бесами. Обычно он всегда побеждает их ловкостью и умом. Только однажды он сам оказывается побежденным бесом Китоврасом. Как в сказке, Китоврас похищает Соломонову жену. В XVII и XVIII веках в России насчитывается три варианта этой истории.

Соломония не похожа на Соломона — победителя демонов, но она близка ему в случае, если он сам становится их жертвой: Соломония отражает только одну, темную, сторону Соломона, но ей совершенно чужда его способность выступать в качестве успешно действующего субъекта. Она гораздо больше схожа с женой Соломона, тоже похищаемой демонами.

В русских повестях о Соломоне его можно встретить даже выступающим на одной с демоном стороне. Сам Соломон выступает в роли волшебника, которого бес Китоврас посылает к его жене, чтобы ее похитить. Поэтому он сам становится причиной бесноватости своей жены. Это же — в Особой редакции повести — ставится в упрек мужу Соломонии Матфею.

Поэтому в своей роли объекта Соломония является двойником царя Соломона, однако сама похищается бесом, который — в роли субъекта — со своей стороны действует как двойник царя Соломона. Расщепление, которое лежит в основе этого парадокса, является также основой дихотомии субъект/объект в концепции образа царя Соломона, который, как мужчина, может чередовать их. Напротив, Соломония как женщина — точно так же, как жена Соломона — из роли субъекта исключена. Парадоксальность этой интертекстуальной связи обнаруживается прежде всего в контексте женской литературы.

Двойнические связи между мужчинами и чертями (бесами) прослеживаются в повести на различных уровнях, наряду со связями между женщинами и мужчинами, как, например, между именами «Соломон» и «Соломония». Святая Феодора, которая является Соломонии в видении, вступает — переодетая мужчиной — в мужской монастырь, чтобы суметь остаться

---

41 *Пигин А. В.* Из истории русской демонологии… С. 90.

там чистой. Мужское обличье совершенно очевидно защищает ее от демонов (бесов). Близость мужчины демону, с точки зрения Соломонии, очевидна, что неоднократно подчеркивается в повести: в конце концов, либо сатана сам, либо «чловек» (в смысле «мужчина») замыслил гибель Соломонии.

В то время как фигура царя Соломона может быть рассмотрена именно как типологический прообраз Христа, образ Соломонии по многим признакам задуман как обратный образу Богоматери: уже в апокрифическом Евангелии от Иякова выступает демонологический женский прототип, двойник Соломонии с именем, которое напоминает о ее имени: это Саломия, родственница Богоматери Марии.

После рождения Христа она пытается перепроверить, действительно ли Мария зачала непорочно. Все эти имена — Соломония, Саломия, Соломонида ассоциируются с представлениями о родах.[42] При этом Саломия противостоит Богоматери. Саломия является родственницей Богоматери и наказывается за свое поведение. В соответствии с суеверными представлениями, при трудных родах зовут на помощь «матушку Соломониду». Естественно, Соломония сама — по аналогии с Марией — тоже мать, но мать прежде всего чертей («Мати нам есть»[43]).

В этой обратной, двойнической по отношению к Богоматери, роли Соломония сближается с Вавилонской блудницей. Во время владычества змия она воплощает в последней стадии апокалиптического конца света земные страсти. В софиологической апокалиптике греховная Вавилонская блудница противостоит единственной царице небесной.[44]

Эротически-мистическая софиология может при этом быть прослежена, в первую очередь, в еретической народной культуре, но никак ни в каноническом Православии. Земная матерь София — в отличии от Матери небесной — является в софиологическом апокалипсисе как «темного хаоса светлая дочь» (Вл. Соловьев).[45] В софиологической апокалиптике творится примирение различных утопических стремлений: земная мать позитивно трансформируется, мужские и женские ценности придерживаются равновесия.[46] В «Повести о бесноватой жене Соломонии» Богоматерь подчеркивает, очевидно неслучайно, что мать является плотью рожденного сына:

---

42 Там же. С. 88.
43 Там же. С. 168.
44 *Hansen-Löve A. A.* Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus. S. 292.
45 Там же. S. 297.
46 Там же. S. 296.

«Аз же есмь нарицаюся Пресвятая Мария, | рождьшая плотью Иисуса Христа…»[47]

В Апокалипсисе мужской святой дух и женское тело объединяются в «святой плоти».[48] При этом Соломония приближается к позиции, которая также объясняет уникальное место этой повести в XVII веке: с одной стороны, Соломония превращается в инверсивного двойника Богородицы, в то же время, она — в высшей степени парадоксальная анти-Богородица. При этом она перенимает роль, которая в мужском контексте принадлежит

47 *Пигин А. В.* Из истории русской демонологии… С. 173.

48 *Hansen-Löve A. A.* Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus. S. 302.

Антихристу. В конце XVII века и в следующем столетиях Антихрист — параллельно антибогородице — приобретает большее и большее значение. Образ Матери Христа — точно так же, как и образ самого Христа, — втягиваются, благодаря Соломонии, в парадоксально колеблющуюся женственную дихотомию. Расщепление Соломонии, в первую очередь, между духом и телом (в плане раздвоения ортодоксальных и гетерогенных разногласий) может интерпретироваться как характерное для России XVII века. Эта специфическая культурная функция, очевидно, вытесняет на задний план — по сравнению с западной трактовкой — значение фаустианского расщепления. Однако существенными для этого парадокса XVII века являются родовая дихотомия «женское-мужское» и колебания от одного к другому. Эта дихотомия остается, в конце концов, чуждой «Повести о Савве Грудцыне», собственно всему «фаустовскому» тексту русской культуры, который принадлежит исключительно мужской повествовательной традиции. Решающее культурно-историческое и литературно-поэтологическое отличие, скорее всего, является особой принадлежностью «Повести о бесноватой жене Соломонии». До сих пор эта повесть считается малозначимой в художественном отношении. Эта вызывающая сомнение оценка может быть мотивирована, прежде всего, тем, что, пожалуй, только в «Повести о бесноватой жене Соломонии» эволюционный парадокс нашел такое явное выражение.

Эволюционный парадокс и модус литературных перемен

В повестях XVII века энциклопедически собираются мотивы и темы о демонологических представлениях или о бесноватости — в таком объеме, который до сих пор не оценен по достоинству. «Повесть о бесноватой жене Соломонии» и «Повесть о Савве Грудцыне»[49] особым образом характеризуют этот энциклопедизм сюжетов, это сосуществование различных сюжетных версий. Этот энциклопедизм сгущает, даже гипертрофирует уже имеющиеся текстовые приметы. Наиболее отчетливо это проявляется, прежде всего, в трех формах: в расширении нарративности, в крайнем количественном нагромождении определенных признаков, в том числе особенно детализированных описаний, и в их семантическом форсировании, т. е. в их крайнем выражении, чему соответствует также чрезмерно экспрессивное поведение реципиентов.

---

[49] См.: *Ромодановская Е. К.* Русская литература на пороге нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994. С. 122—127.

Н. С. Демкова — в связи с последним аспектом — подчеркивает «особую логику» «создания максимально ужасных обстоятельств»: с точки зрения этой семантической гиперболизации как раз объясним алогизм изображенных событий. Количественное сгущение создается, скорее всего, за счет переизбытка демонических сцен, которые, по Демковой, типичны именно для этого «переходного периода».[50] Мотивы и сюжеты подчинены плюрализации, исследовательница говорит о поэтике «многократности».[51] Таких особенностей в повестях этой переходной фазы, которая, как и всякие фазы конца, склоняется к балансирующему энциклопедизму, накапливается немало. Позже большинство сюжетов исчезает.[52] Это объясняется также разрушением традиционных религиозных представлений. Энциклопедическая гиперболизация в значительной степени придает остроту противоречию в действующих нормах писательства. Парадокс становится центральным способом изображения: разоблачение переставших действовать норм сигнализирует о новом центре внимания. Христианско-теологическое сплетение — превращение Христа, Божьего сына, в человека — наделяет парадокс адекватными рамками. Оценка весьма неоднозначной «Повести о бесноватой жене Соломонии» сама является чаще всего более, чем противоречивой; Н. С. Демкова говорит о «типичной переходной форме от агиографического жанра к повести»: художественного единства, на ее взгляд, в повести нет. Ошибочность такого подхода заключается в том, что повесть оценивается, исходя из более поздних художественных жанровых форм, агиографических и эстетических.[53] С другой стороны, уравнительная односторонняя моносемизация привела к тому, что повести приписывалась либо никонианская, либо старообрядческая идеология.

Однако, как идеологическая, так и художественная специфика повести лежит не в области этих односторонних толкований текста, а в противоречивых, парадоксальных текстовых структурах: вышеназванные интерпретаторы игнорируют наличие в повести парадокса и стремятся однозначно истолковать его.

Такие жанры, как эта повесть, или как появляющиеся гораздо позже «Стихотворения в прозе», в качестве смешанных жанров колеблются между господствовавшими до сих пор и новыми, спорными нормами, между деконструкцией и новой, еще не сформировавшейся поэтической системой. Поэтому их дефиниции выявляются, прежде всего, в процессе

---

50 *Пигин А. В.* Из истории русской демонологии… С. 85.
51 *Демкова Н. С.* Истоки русской беллетристики. С. 523.
52 См.: *Ромодановская Е. К.* Русская литература… С. 122.
53 *Демкова Н. С.* Истоки русской беллетристики. С. 524.

нарушения жанровых норм. В исследованиях, посвященных «Повести о бесноватой жене Соломонии» — так же, как и стихотворениям в прозе, — отсутствие тех или иных привычных жанровых признаков ошибочно рассматривается как эстетический дефицит.

Так как парадоксальная структура удвоения выступает системно, она не может оцениваться с точки зрения заданных норм, имеющихся или будущих. Напротив, парадоксальная структура допускает здесь только поэтологическую открытость двум нормативным системам. Лишь структурный парадокс открывает, таким образом, посреднические возможности жанра. Он характеризуется движением между двумя противоречивыми нормативными системами и, поэтому, является не статичным, а динамичным.

Многочисленные удвоения, постоянные рождения демонов, развивающееся телесное творчество Соломонии в изображенном мире оказываются, таким образом, в единстве с динамикой эволюционного парадокса. Как парадоксальный жанр повесть о Соломонии идеальным образом исполняет свою посредническую эволюционную функцию и превращается в модус литературного перехода.

При этом логика парадокса запрещает — в противоположность логике агиографического чуда — окончательное исцеление от бесноватости: Соломония излечивается от своей бесноватости фактически только в языке и мире представлений агиографической и фольклорной демонологии. Однако она — в отличие от своих мужских библейских прототипов — не может вернуться к семье и приобрести личностную идентичность.[54] Соломония остается запутанной в своих неврозах и потому больной.

Однако негуманность религиозного мира прошлого оказывается разоблаченной: противоречивость как в гносеологическом, так и в этическом смыслах воздействует на это, как на центральный эстетический модус повести: Соломония является аморальной, однако, в отличие от случая с Вавилонской блудницей, Божья Матерь указывает ей путь, определяющий, как ей с этим парадоксом жить в будущем.

Макроструктурная историческая смена культур и одновременно микроструктурные изменения в русской литературе XVII века, по существу, лишь в немногих текстах находят такое адекватное поэтическое выражение, как в «Повести о бесноватой жене Соломонии».

---

54 *Koschmal W.* Die «befleckte Empfängnis»… S. 20.

РОЛЬФ ФИГУТ — ROLF FIEGUTH
(Фрибурский университет)

К ФУНКЦИЯМ ПАРАДОКСОВ В ТРАГЕДОКОМЕДИИ «ВЛАДИМИР» ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА

Три уровня проявления парадоксов во «Владимире»

Парадоксы в трагедокомедии «Владимир» (1705)[1] Феофана Прокоповича выступают на трех уровнях: (1) на уровне барочной имманентной поэтики произведения (принадлежность к пограничному и гибридному жанру трагедокомедии, контрасты между комизмом и панегиризмом, между некоторыми восточнославянскими и главенствующими церковнославянскими элементами стиля, которые, со своей стороны, поразительным образом «деформируются» виртуозным применением силлабического тринадцатисложника — главного размера стихотворного текста пьесы); (2) в области христианского богословия, которое является темой и литературным материалом произведения; (3) в области смелой параллели между историческим событием христианизации Киевской Руси и современной ситуацией на Украине и в России начала XVIII века.

Центральную роль в семантической структуре играют парадоксы христианской веры. Христианское богословие еще до всяких схизм оперировало характерными парадоксами (учение о Троице и, особенно, о природе сына Божьего, о благодати, и т. д.); в случае «Владимира» прибавляется момент не совсем традиционного мышления автора: привычной православной орфо-доксии, будто бы единственно верному учению христианской веры, противопоставляется более разумное, «философское» учение веры, что-то в роде пара-доксии. Эти парадоксы основного христианского учения в «опрощенном» Феофаном виде организуют в обсуждаемой нами школьной драме остальные парадоксы, в том числе, художественные и литературные, мотивируя и осмысляя их. О парадоксах и эффектах аллюзии пьесы на актуальную, современную автору, ситуацию, будем говорить отдельно.

---

[1] Цитаты из «Владимира» даются по изданию *Прокопович Ф.* Соч. / Под ред. Еремина И. П. М.; Л., 1961, при сохранении орфографии, которая, ка ется, отчасти воспроизводит правописание подлинника: «ѣ» здесь произносится как «и», «и» нередко как «ы».

Анализ «Владимира»

Схема действия и парадоксальная валоризация языческого мира

Действие «Владимира» построено по сути дела следующим образом: языческие боги и жрецы узнают прежде всех других, что задумывается обращение князя Владимира в христианскую веру, и стараются воспрепятствовать этому. С этой целью они влияют на душу князя: «бѣс хулы» — при помощи «христоненавистних помислов», «бѣс тела» — искушением плоти. Попытки эти оказываются не полностью бесплодными, так как в действии IV, 2 в душе князя впечатления от речей высланного из Царьграда христианского философа борются с сильными сомнениями о смысле приятия новой веры:

> Владимире, что тако бѣснуешься? Кия
> бѣси (о лютѣ тебѣ!) наводят ти сия
> И мисли, и глаголи?[2]

Кроме того, в момент признания князем Христа выступает хор языческих богов и богинь с тем, чтобы отвлечь его от этого пути. Но в конце новая вера торжествует и в душе, и в государстве князя, который принимает христианство и заключает союз с «римским», византийским царем.

Не скажешь, что эта нехитрая схема действия заключает в себе что-нибудь парадоксальное; тем не менее, она служит отправной точкой для богатой парадоксами разработки драматического сюжета.

Обратим внимание на возможный парадокс конечной фазы действия. С беспощадной, прямо-таки тупоумной брутальностью оскверняют и уничтожают в конце всех языческих идолов, а всех языческих жрецов заставляют — насильно и грубым высмеиванием — отказаться от всякого сопротивления. Это подчеркнутое отсутствие чуткости и такта в отношении к представителям вчерашней государственной религии могло служить полем забав для учеников Киевской академии, игравших пьесу. Может быть, автор хотел показать, каким образом отбирают у языческих богов всякую человеческую, в том числе и психическую почву их «реальности». Но возможно также, что этот эпизод заключает в себе элемент какой-то тихой авторской критики того, как на Руси вообще обходятся с идеологическими врагами и с побежденными. Если так, то мы имели бы дело с самым удивительным парадоксом всей пьесы.

Но независимо от решения этого вопроса главная часть действия содержит достаточно парадоксов. Это связано, среди прочего, с тем, что мир языческих богов здесь вовсе не изображается как бред непросвещенных

---

[2] *Прокопович Ф.* Соч. С. 191 (Действие IV, 2. Стихи 127—129).

людей. Напротив, в течение всех первых четырех действий у этой сферы налицо своя метафизическая, психическая и, пожалуй, даже онтологическая реальность. Этим фактом не исключается, разумеется, разыгрывание всяких комических эффектов. Обеспечение языческой метафизической сферы статусом своенравной реальности осуществляется с помощью явного парадокса. У языческих богов — магические силы, они в состоянии привести в движение изображающие их статуи, влиять на сны и сознание живых людей, они обладают силой вызвать из ада на землю умершего Ярополка, убитого своим братом, князем Владимиром. Но прежде всего, эти боги, бесы и духи прекрасно осведомлены обо всех подробностях христианской веры и сообщают об этом своим жрецам, хотя бы для высмеивания и проклинания. Реальность языческих богов зиждется прежде всего на их доступе к христианской истине. В конце второго акта языческие идолы пляшут со жрецами и поют песни, провозглашая таким образом будущее свое торжество над христианством. С этим связывается, правда, нечто вроде драматической иронии (довольно, врочем, топорной), так как мы все знаем, что вскоре восторжествует не язычество. Но это не мешает тому, чтобы все языческие сверхъестественные существа были реальными и живыми в смысле данной драматической фикции.

Тут встречаются три важных мотива: (1) мир языческих богов построен по образцу христианских представлений об аде и сатане; «бѣс мира» подражает христианскому сатане; языческий жрец молится своим богам такими словами:

> «Аде, на помощ востани, / спѣшно двигни твоя брани, / двигни сили, двигни власти, / твоя имать честь упасти».[3]

Мы обязаны отдать себе отчет в том, что для христиан тогдашнего времени ад и диавол представляли собой несомненную метафизическую реальность. Но, с другой стороны, нельзя не подчеркнуть, что, несмотря на всякие намеки, автор избегает эксплицитно полного отождествления сферы языческих богов с христианским адом. Упомянутые намеки повышают эффект реальности этой сферы в рамках драматической фикции. Автор как бы переворачивает исторический процесс, в ходе которого древнерусская православная церковь превратила языческую религию в христианское представление о бесах и об аде.[4] (2) Языческие боги соотнесены с реальными движениями, особенно, с грешными движениями человеческой души. Языческие боги будут реальны и живы до тех пор, по-

---

[3] Там же. С. 166 (Действие II, 3. Стихи 95—98).

[4] См. об этом общеизвестном процессе (который имеет место так е и при христианизации галлов, германцев и других народов): *Рязановский Ф. А.* Демонология в древне-русской литературе. М., 1915 (Reprint: Leipzig, 1974). С. 12.

ка люди их будут кормить — такова удивительная логика этой пьесы[5]. В таком изображении языческой веры есть зерно рефлексии в стиле сегодняшних научных представителей о психологии и социологии религии — хотя и видна связь с более традиционным христианским учением об адском и диавольском источнике всех человеческих грешных наклонностей. (3) Развертывается в пьесе тогдашнее историческое знание о древнерусской предхристианской языческой религии, упоминаются имена древних богов (Позвизд, Купало, Мошко, Коляда, Волос, Перун — с. 174; Ладо — с. 195). Одновременно распознаются намеки на античную мифологию. Венера выступает как будто в костюме древнерусского божества «Прелесть», Амур — как «бѣс тѣла»[6]. Вполне вероятно, что Феофан думал здесь о своего рода замене античной мифологии именами и мотивами языческой восточнославянской религии. В этой связи вспоминается идея некоторых отцов церкви, согласно которой античные представления о богах суть фрагменты истины о едином всемогущем Боге.

Двойная драматическая перспектива и парадокс трагедокомедии

Пьеса начинается с истинно парадоксального эффекта: Ярополк, убитый братом Владимиром киевский князь, возвращается на землю из ада («з огненной выхожу геенни») и сообщает языческим жрецам, что его убийца и брат Владимир намеревается упразднить на Руси старую веру и ввести христианскую религию. Как уже было об этом сказано, Ярополку ведома христианская истина, в своей парадоксальной же молитве Христу он формулирует парадокс, разрешить который он не в состоянии:

> Христе, аще ты еси цар и господь всеа
> твары, гдѣ суд истинний? Гдѣ правды твоеа
> Неложное мѣрило? Убийца во славѣ
> от тебе вѣнчан будет и тако державѣ
> Твоей угождается! Сродственния кровы
> губитель любим тебѣ? О суд неистовий![7]

Формулируется же здесь языческими устами парадокс христианского учения о благодати, обнимающей собой и грешников. Мотив этого учения появляется в нескольких местах текста; он служил, наверное, православ-

---

[5] «[бозы] от глада умирают иногда» — Жеривол, *Прокопович Ф.* Соч. С. 173 (Действие III, 1, стихи 57—58). Конец второго действия не совсем уничто ает реальности этого мира, когда Жеривол, пре де чем начать плясание рецов с идолами, говорит: «…бозы е со намы / Будут скакати, токмо первие им мушу / пришептати и дати коему до душу», *Прокопович Ф.* Соч. С. 170 (Действие II, 5. Стихи 212—215).

[6] Есть кроме того другие «бесы» — мира, хулы (или: богохульственных мыслей).

[7] *Прокопович Ф.* Соч. С. 154 (Действие I, 1. Стихи 69—74).

ной и русской идентификацией по отношению к польскому и прочему европейскому католицизму, который в то время еще не признавал учения о всеобъемлющей благодати в равной мере.

В конце монолога Ярополк обращается и к языческим богам, которых он упрекает в том, что они не препятствовали его убийству и допустили то, что Владимир царствует в Киеве во всем великолепии. Здесь, впрочем, налицо парадоксальная смесь мотива ненависти, которую питает к Владимиру Ярополк, с панегирическим эффектом в пользу Владимира, который создается опосредованно Ярополковым описанием киевского великолепия.

В первом монологе Ярополка перекрещиваются две перспективы, языческая и христианская, а сверх того примешивается еще и авторский, панегирический момент, выходящий за пределы изображаемого сознания Ярополка. Совместное действие этих трех разных моментов и создает почву, на которой, можно сказать, цветут всякие парадоксы.

В течение первых двух действий проект христианизации Киева показан, парадоксальным образом, изнутри перспективы языческих богов и жрецов, что влечет за собой некоторое «остранение» христианства. Языческий мир предпринимает разные попытки, чтобы помешать этому проекту. Зато в третьем и четвертом действиях преобладает перспектива Владимира, его сыновей Бориса и Глеба и византийского посла и философа, короче говоря, главенствует точка зрения христианства и его сторонников. И здесь, впрочем, будет иметь место некоторое «остранение» христианства, но об этом позднее. Кроме того, языческая перспектива проявляет себя еще раз в конце IV действия, а пятое действие начинается опять, как и первое, показом перспективы языческих жрецов, оказывающих сопротивление введенному Владимиром христианству. Но с помощью Владимировых воинов, и тем более, Святого Андрея в конце пьесы торжествует перспектива христианская.

Итак, мы видим, что имеем дело с четкими эффектами симметрии и параллелизма. Благодаря языческой перспективе, проявившейся в начале V действия, финал пьесы указывает на начало, где доминировала та же перспектива. Торжествующее настроение воинов под руководством новообращенного Мечислава и чудо появления Св. Андрея в V действии связаны тематической эквивалентностью в форме контраста с концом II действия, где показано воображаемое торжество язычников над христианами. Названное «хором» выступление Св. Андрея связано непосредственным параллелизмом с хором языческих богов, попытавшихся в последнюю минуту (в конце IV действия) отвлечь князя от христианства; кроме того, пророческий финальный монолог Св. Андрея контрастирует с монологом вернувшегося из ада Ярополка, которым открывается пьеса. Создание по-

добных параллелей между языческой и христианской сферами дает несомненные парадоксальные эффекты.

Все эти контрасты и параллели в какой-то мере «оправданы» и «обезврежены», казалось бы, тем, что в языческой сфере пьесы сгущены эффекты комизма, тогда как в христианской сфере царит серьёзное, чуть ли не трагическое величие и монотония. Но при близком рассмотрении оказывается, что дело обстоит более сложным образом: в христианской сфере царит как бы единое эстетическое настроение величавой серьёзности, тогда как в языческой сфере выступают разные эстетические качества: трагизм, лиризм, элегийность, комизм.

В выступлении духа Ярослава в начале пьесы нет ничего комического; зато встреча Ярослава с главой языческих жрецов Жериволом имеет прямо фарсовый характер: для того, чтобы вынести вид вернувшего на землю мертвеца, жрец вынужден сделать большой глоток (из «златого сосуда, нѣкоеа сили исполненного»[8]); он вообще большой поклонник вина. Кроме того, он «ужасно *жрет*», чем не только остается верным своему имени Жеривол, но и делает народноэтимологическую честь своему званию *жреца*. Те же качества заключены в именах остальных жрецов — Пиар и Курояд. Их комизм усиливается и тем, что предположительно они являются карикатурами на каких-то известных в то время православных богословов начала XVIII века; об этом будет еще идти речь. Комическим эффектом, наверное, считался и факт, что в конце пьесы дети справляют нужду («стомах испраздняют»[9]) в пустые головы разрушенных языческих идолов. Не лишена комических эффектов и песнь Курояда[10], но в общем она отличается другим, более лирическим характером, среди прочего, благодаря особенному метрико-ритмическому оформлению (силлабические бесцезурные восьмисложники) и звуковой организации:

Слышѣте празднича рога!
День прийде Перуна бога,
День шумний, бурний, ужасний,
праздник громний, велегласний.
Слышѣте, рустии люди!
Домы, орудия, труды,
Торгы, купля оставѣте,
спѣшно на праздник идѣте!
Воли, кравы избирайте,
толстии жертвы давайте!
Он есть бог молниелучний,

8 Там же. С. 156 (Действие I, 2. Стих 116).
9 Там же. С. 195 (Действие V, 1. Стих 39).
10 Там же. С. 160 (Действие II, 1. Стихи 1—16).

любит мяса зѣло тучны.
Слышѣте праздника рога! […][11]

Другой, еще более знаменательный пример особенного эстетического качества и настроения в языческой сфере — песнь, вероятно хоральная, Прелести, воплотившей в себе «триста жен» князя Владимира:

Возврати, Владимире, возврати бѣг спѣшний,
негли постой и слиши плач мой неутѣшний:

Познай, любезне,
Кто зовет слезне.
Кого любиши?
Камо бѣжиши?

В кия идеш страни?
Откуду гнѣв на ны?
Плач тя не утолит,
Глас мой не умолит.

Тако еси твердий,
Тако жестосердий!
Любви ми едина!
Кая се измѣна!

Помяни, Владимире, дны прежние тие,
когда тя обятие имѣаше сие.
Кое когда пространство, кая радост бяше!
Триста жен лобзание сердце возмѣщаше

[…]
Вспомни, когда ко сердца охладѣ
бых с тобою в красном вертоградѣ,
Естество цвѣт являше различний;
аз представлях жены красноличны.
Красно мѣсто от цвѣтов тѣх бяше,
но краснѣйше позорище наше;
Стидашеся всюду цвѣт червленний,
живих цвѣтов лицем побѣжденний.
Гдѣ дни тие? Заидоша в дол подземний,
помрачи их вечер темний,
Померче день свѣтозрачний,
найде — лютѣ! — облак мрачний.
Владимире, возлюбленна главо!
Кто тя сведе так лукаво?
На самого себе лютий
хощеши гнѣв воздвигнути.
О мои люди!
То вам не буди,

[11] Ср. в подобном духе песнь-молитву Жеривола *Прокопович Ф.* Соч. С. 166 (Действие II, 3. Стихи 95—106).

путем христовим не идѣте!
Жесток ест зѣло,
удручит тѣло,
тяжкого ига не носѣте.
[…][12]

Это — неожиданная попытка введения еще не вполне оформленной любовной или эротической лирики в школьную драму. Использованы здесь несомненно тон и мотивы народной любовной песни в трех строфах «Познай, любезне…Кая се измѣна», из которых первая выдержана в «неклассическом» для виршевой метрики размере пятисложника[13], а остальные — в не менее «неклассическом» размере шестисложника — причем как пятисложник, так и шестисложник представляют собой как бы «фрагменты», или «семистишия», вполне классического одиннадцатисложника с цезурой после шестого слога[14]. Воспеваемая Прелестью память о любовной сцене «в красном вертограде» («Вспомни, когда ко … лицем побѣжденний») выдержана в столь же «неклассическом» размере 10-сложника с цезурой после 4-го слога. Грустный эпилог этой песни («Заидоша в дол…шестьсот очес ридает»[15]) — свободное переплетение восьми, десяти, пяти, девяти, семи сложных размеров; при переходе к угрожающему финалу[16] выступления Прелести сохраняется принцип метрического разнообразия, но умножаются строки более длинные.

Даже если согласиться, что дидактическая цель здесь нигде не упускается из виду и что единственно положительному, с точки зрения автора, проекту *обращения* Владимира в христианскую веру противопоставлена попытка эротического *совращения* и обольщения князя, то и в этом случае несомненно, что здесь проводится своего рода эстетизация язычества. Нам, зрителям, здесь предлагается понять, каким прелестным и поэтичным было это совращение.

---

12 Там же. С. 192 (Действие IV, 2. Стих 165).

13 Там же (Стихи 167—178).

14 Названные здесь «неклассическими» пяти-, шести-, семи-, десяти-сло ные размеры все е появляются, да е совсем не так у редко, как раз в той силлабической польской поэзии XVI и XVII веков, которая использует фольклорные и любовные (или другие эмоциональные) мотивы. Выступающие здесь так е восьмисло ники — «канонический» размер для выра ения лирического настроения.

15 *Прокопович Ф.* Соч. С. 193 (Действие IV, 2. Стихи 195—216).

16 Там же. (Стихи 217—230).

Парадоксы христианской догмы и ее изложения

В начале статьи было сказано о том, что парадоксы христианской веры очевидным образом размещаются в центре семантической структуры пьесы. Сам автор их формулирует в собственном изложении содержания «Владимира» (резюме действия III, 4): (1) «яко аще и невидим ест бог, обаче бити его явѣ ест»; (2) «яко един бог [хотя есть св. троица]»; (3) «яко вѣк будущий ест»; (4) «о воплощении сына божия и прочее о откровенных тайнах».

Эти парадоксы одновременно — главные пункты проповеди или наставления, с которым византийский философ выступает перед князем Владимиром и его сыновями Борисом и Глебом. Присоединяется к ним еще один парадоксальный принцип христианского учения, о котором речь идет в других местах пьесы: дело в упомянутом уже учении о благодати[17]. На него намекает дух Ярополка в первом действии пьесы; во втором действии, оно формулируется никем другим, как языческим «бесом богохульственных мыслей»:

> Сам он [Христос] гласно трубит
> В своем евангелии. „Не прийдох призвати
> праведников, — глаголет, — но грѣшних взискати".[18]

Упомянутые парадоксы смягчены парадоксальным способом восприятия: евангельская истина воспринимается сперва сердцем, а потом и разумом. До того, как понять ее разумом, Владимир такими словами говорит о принятии сердцем новой истины, :

> […] едва бо он слово
> прорече ми и Христа помяну, что-с ново
> Не вѣм и дивну в сердцы ощутих измѣну,
> и, что всѣх ест дивнѣе, аки не едину
> Рѣчь слышах, двоих нѣких устен слово бяше.
> Философ убо, стоя, своя глаголаше.
> В мисли же моей нѣкто тайним сим языком
> (отсѣле, мню, не слышан быст он человѣком)
> Повѣсть филосову крѣпкимы извѣти
> утверждаше. Моя же утроба горѣти
> Мняшеся, и страх нѣкий пронзе мя; оттолѣ
> не вѣм, како ко моей прилѣпися волѣ
> Имя христианское, нашы же мнѣ мертвы
> бозие мнятся быти и мерзки их жертвы.[19]

---

[17] О нем сам философ упоминает только мимоходом: «дух сокрушенний — богу ертва ест любима» (Там же. С. 180. Действие III, 2. Стих 219).

[18] Там же. С. 168 (Действие II, 4. Стихи 150—153).

[19] Там же. С. 172 (Действие III, 1. Стихи 31—44).

В этом монологе содержится несомненно наиболее существенное проявление парадокса в пьесе, так как изображается чудесное действие святого духа в душе человека. Сам персонаж описывает эффект парадокса: «дивну в сердцы ощутих измѣну»; «моя же утроба горѣти мняшеся»; «страх нѣкий пронзе мя»; «оттолѣ не вѣм, како ко моей прилѣпися волѣ имя христианское».

Обратим внимание на особенное обстоятельство этого переноса евангельской истины в душу человека: начал говорить человеческим языком византийский философ, но тут же откликается в «мысли» князя чей-то второй, «тайний язык». Это наверное намек на учение бл. Августина и особенно Фомы Аквинского о «внешнем» человеческом языке и о «внутреннем», Богом вдохновленном языке человеческой совести[20]. Интересно еще то, что философ заменяет сложное понятие совести более простым — понятием сердца, принимающего евангельскую истину, в то же время и сам князь пользуется именно этим понятием.[21]

К сфере парадоксальных тайн христианской веры присоединяется затем не менее неожиданная сфера «разумной философии». Учение о существовании невидимого бога выводится из природы: «сей разум от естества имѣет начало»[22]; оно опирается на античную философию — ведь не богословом именуется посол из Царьграда, но именно философом. Вот его аргументы в пользу существования единого невидимого бога:

Сей разум от естества имѣет начало.
Древнии бо еллини, не суще ни мало
От бога изученни, сие имѣаху
познание. Егда бо весь мир разсуждаху,
Видяще в нем толь многу твар и толь различно
здание и всѣм вещем данное прилично
Свойство и согласие, яко и в толиком
множествѣ не ратуют на ся, но в великом
Мирѣ стоят и в един конец намѣрают,
ниже когда данний им чин свой измѣняют.
Свой путь имут свѣтила, свой брег знают воды,
свое время вѣдает земля, из ней плоди
Изходят, кийждо от них во время подобно.
То зряше, философы рѣша: «Неудобно
Быти сим без начала и потребной власти.

---

[20] *Hennigfeld J.* Geschichte der Sprachphilosophie. Antike und Mittelalter. Berlin, New York, 1994. S. 223—228 (VIII. Thomas von Aquin. 3. Das innere Wort: *Super evangelium S. Ioannis lectura*).

[21] Владимир рассказывает философу о мучениях совести из-за того зла, которое он сделал, хотя и уверен, что на земле не будет ему судьи и изни после смерти то е не будет (*Прокопович Ф.* Соч. С. 384. Действие III, 2. Стихи 335—343).

[22] Там же. С. 182 (Действие III, 4. Стих 267).

Но нѣкто созда сия и держай упасти
Не дает и премудрим смотрением строит:
ибо того и богом нарешти достоит».
Тако вси мудрствоваху.[23]

Таким же образом высказывается философ и в пользу учения о «будущей», или «лучшей инной» жизни. Он сначала ссылается на «слова Пророков»[24], но сразу же после этого — и на «древних любомудрцев», а именно, на Платона.[25]

Ссылок на древнегреческую философию, разумеется, уже не будет, когда византийский посол заговорит о самом большом парадоксе, о том, «коль мудрѣ!» Бог воплотился в человеческое тело, «прошед утробу дѣвичу», — кстати, очень осмотрительная формула, которая позволяет не мудрствовать в попытке разумного оправдания чуда непорочного зачатия. Нет более античных ссылок и в связи с учением — куда уж более парадоксальным — о едином Боге в его трех ипостасях.[26] Но когда философ заговорит о страшном суде[27], он сошлется среди прочего и на «древние сивилли, еллинские дѣвы».[28] О тайне перевоплощения хлеба и вина в тело Христа он предпочтет умолчать: «Суть же и инна, яже даде нам премнога; / Но не всѣм вся годствует повѣдати…».[29]

Было бы, наверное, заблуждением полагать, что здесь заявляет о себе что-то вроде раннего российского философского христианства. Напротив, каждую формулировку догмата в своей пьесе автор может подкрепить ссылкой на современное ему учение русской православной церкви (нельзя сказать, что в очень кратком резюме учения о св. Троице не отвергается и римско-католическая концепция «filioque»: «отцу ест свойственно / раждати от нѣдр сына, духа изводити / онѣм же от едина отца исходити»[30]), на псалтырь, на традицию отцов церкви. Но правда и то, что до этой пьесы не часто бывали на Руси подобные попытки примирения разума и античной философии с проповедью тайн православной веры; наверное, редко кто до Прокоповича понимал так глубоко связь традиции св. Павла и отцов церкви с античной дохристианской мыслью.

---

23 Там же. С. 182 (Действие III, 2. Стихи 267—285).
24 Там же. С. 183 (Действие III, 2. Стих 298).
25 Там же (Стих 302).
26 Там же. С. 185 (Действие III, 2. Стихи 381—397).
27 Там же. С. 186 (Действие III, 2. Стихи 401—420).
28 Там же (Стих 426).
29 Там же (Стихи 398—399).
30 Там же. С. 185 (Действие III, 2. Стихи 390—392).

Роль эксплицитных и имплицитных ссылок трагедокомедии на современность раннего XVIII века

У школьной драмы «Владимир» — торжественная функция: она посвящена самому важному событию в истории Киевской Руси — ее христианизации; драма служит вкладом в культурную и религиозную идентификацию русского православия. Именно торжественный характер произведения обусловливает также и ее панегирические черты — ее похвальные слова, адресованные гетману Ивану Мазепе и царю Петру Алексеевичу; причем, как раз эти панегирические элементы являются знаками определенной актуализации. Упомянутые панегирические элементы находятся в начале и в конце пьесы и приглашают читателя и зрителя провести некоторую перекодировку избранных ситуаций, лиц и даже формулировок текста. Перекодировки часто, если не всегда, дают эффекты парадоксального, причем в обсуждаемой здесь пьесе скорее нет «органической» связи между порождаемыми этим путем парадоксами и теми парадоксами, которые связываются тут же с религиозной сферой.

Гетман Мазепа — прототип Князя Владимира

Наиболее интересный, может быть, вопрос в связи с актуальной стороной этой «исторической» пьесы — на кого намекает персонаж Владимира киевского? Как правило, обращают внимание на параллельность конфликта Владимира с языческими жрецами и конфликта царя Петра со сторонниками старых порядков. Мы можем предположить, что автор Феофан обобщал свои намеки до такой степени, что они действительно могли распространяться и на ситуацию Петра. Но в первую очередь, панегирический элемент пьесы обращен к гетману Мазепе. Это следует хотя бы из полного заглавия пьесы:

> «Владимир
> Всѣх славенорусских стран князь и повелител, от невѣрия тми во великий свѣт евангелский духом святим приведен в лѣто от рождества христова 988; нинѣ же в преславной Академѣи могило-мазеповианской кѣевской, привѣтствующой яснѣвелможного его царского пресвѣтлого величества воиска запорожского обоих стран Днепра Гетмана и славного чину святого Андрея Апостола Кавалиера Иоанна Мазепи, превеликого своего ктитора, на позор российскому роду от благородних российских синов, добрѣ здѣ воспитуемых, дѣйствием, еже от поетов нарицается *трагедокомедия*, лѣта господна 1705, июля 3 дня, показанний».[31]

[31] Там же. С. 149 (Заглавие).

Совершенно ясным и недвусмысленным образом «Пролог к слышателем» говорит о том, что театральный Владимир киевский имеет прототипом именно гетмана Мазепу, к которому лично обращена часть текста:

> «А яко не ино что, токмо повѣсть о обращении к Христу равноапостолного князя нашого Владимира, обычним дѣйствием представити умислихом. Вина бяше, яко то и мѣсту сему прилично и свойственно слышателем мнится быти: приличен дому ест образ господина […] Се же и дом Владимиров, се и Владимирова чада, крещением от него рожденная (что паче всѣх изящнѣе на тебѣ является, ясневелможний пане, ктиторе и добродѣю наш, ему же и строение сего отчества Владимероваго по царю от бога врученно ест, и Владимировыми идяй равными ему побѣдами, равною в России икономиею, лице его, яко отческое сын, на тебѣ показуеш). Убо сего изображение прийми от нас, яко того ж великий наслѣдник, вмѣсто привѣтствия. Зри себе самого в Владимерѣ, зри в позорѣ сем, аки в зеркалѣ, твою храброст, твою славу, твоей любви союз с монаршим сердцем, твое истинное благолюбие, твою искренную к православной апостолской единой кафолической вѣр[ѣ] нашой ревност и усердие».[32]

Итак, во Владимире, герое этой трагедокомедии, воплощен в первую очередь Мазепа, а не Петр. В самом этом, на мой взгляд, неоспоримом факте ничего парадоксального нет, разве что — для тех комментаторов, которые не приняли всерьёз цитированного пролога, не сумев преодолеть в себе анафему, наложенную с 1708 года на Мазепу: тогда — предателя России и царя Петра, для сегодняшней Украины — защитника идеи независимости от России. Та же анафема объясняет нам, впрочем, и причину, по которой пьеса не была напечатана при жизни автора и оставалась практически неизвестной до середины 19-го века. Для понимания Владимира наличие довольно сильного намека на гетмана отнюдь не безразлично. Может быть, стоит еще раз вернуться к тому, о чем подозревали давно (но не доказал, кажется, никто) — к предположению, что языческие жрецы не являются чисто исторической фикцией, но содержат в себе элементы сатиры на современные автору устаревшие идеи и их сторонников. Если такое предположение имеет какой-либо смысл, тогда надо искать реальные прототипы не среди противников Петра, но скорее, среди каких-то проблематичных временных союзников Мазепы из богословов и киевских церковных деятелей. Было бы желательно, если бы киевские коллеги, русисты или украинисты, поискали ответ на вопрос: в какой мере исторический Мазепа вмешивался в дела образования, и, прежде всего, в возможные внутренние конфликты профессоров «своей», «могило-мазеповианской», Академии? Может быть, существовали конфликты между богословами того времени, к примеру, на тему о том, какое значение придавать церковному учению о бесах и демонах и как

---

[32] Там же. С. 152 («Пролог к слышателем»).

реагировать на всякие «суеверия» о духах, бесах и проч., бывшие тогда составной частью православной религиозности народа, простых попов и даже более высоких чином служителей церкви? И занял ли в таком споре Мазепа какую-то определенную позицию?

Далее, мы можем задать вопрос о том, содержит ли Феофановский персонаж Владимир только положительные намеки на Мазепу или же есть также и намеки на какие-то бывшие грехи гетмана? Ведь Владимир здесь показан очень грешным человеком, братоубийцей и эротоманом — нет ли здесь каких–либо аналогий с тем, что в свое время думали и шептали друзья и враги о «ясневельможном пане гетмане»?[33]

Есть, впрочем, скрытый намек на гетмана и на его сложные отношения с царем Петром. Петра представляет в этой пьесе не Владимир, но «римский царь», который через своего посла передает киевскому князю свою веру и приближает его тем самым к своей империи. Для Владимира принятие христианской веры со стороны «византийского», «греческого» или «римского» царя означает тяжкое испытание его княжеской гордости. В крайне драматический момент сомнения в смысле принятия крещения Владимир говорит между прочим:

> …Не повергу ли греческим под нозѣ
> царем вѣнца моего? […]
> К тому мир знает, яко сили ми довлѣет,
> Да с римским царем сяду купно же и равно,
> не тако, аще его ученик есм. Явно
> Се всѣм укорение.[34]

Стоит сопоставить эти строки со словами «Пролога к слышателем»:

> «Зри себе самого в Владимерѣ, зри в позорѣ сем, аки в зеркалѣ, твою храброст, твою славу, твоей любви союз с монаршим сердцем, твое истинное благолюбие, твою искренную к православной апостолской единой кафолической вѣр[ѣ] нашой ревност и усердие».[35]

Тогда становится ясным, что для Владимира-Мазепы «любви союз с монаршим сердцем», с царем «римским» *respective* с царем Петром, оказывается результатом тяжелой внутренней борьбы и что в монологе Владимира содержится прямо пророческий авторский намек на колебания Мазепы.

Из всех этих аллюзий вытекает также и некоторая государственная концепция автора о «союзе любви» киевских «славенороссийских стран» с московской Россией. «Отчество» Мазепы определяется «Владимеровым»,

---

[33] Там же.

[34] Там же. С. 189 (Действие IV, 2. Стихи 51—61).

[35] Там же. С. 152 («Пролог к слышателем»).

значит, оно продолжает традиции Киевской Руси, но «врученно» Мазепе «по царю от бога».[36] И финальный монолог св. Андрея, несмотря на длинные речи в похвалу Мазепы, победителя турок, «Сампсона второго», не оставляет сомнения об иерархии вещей: «Твоим быти воином велит ми, Андрею / цар Петр, за помощию ратую твоею»[37] (намек на орден св. Андрея, которым воздал честь Мазепе царь Петр). В заключительных словах св. Андрея все поставлено на свои места:

> [Боже!] Дажд здравие, державу, тишину безбѣдну!
> Дажд сия царю Петру, от тебе венчанну,
> и его вѣрнѣйшему вожду Иоанну [Мазепе].[38]

В этой связи я обращу внимание на концепцию Ю. Нигматуллиной, которая видит в изображении Петра аналогию с принципом обратной перспективы иконы: самое важное и центральное иногда изображается в наиболее далекой перспективе.[39] С этим нельзя не согласиться, тем более, что во «Владимире», кроме изобильных аллюзий на античных (и, наверное, тоже нововременных) авторов, Евангелие, псалтырь, отцов церкви, и проч., налицо также намеки на известные иконы с изображением Владимира, Бориса и Глеба, со св. Андреем и с многими другими сюжетами.

Несколько дополнительных заметок

Мы, наверное, не исчерпали поразительного богатства этой академической, школьной пьесы. Стоило бы еще задуматься над тем, в какой мере Феофан Прокопович придал автобиографические черты персонажу «философа», излагающему догмы православной веры таким подчеркнуто «философским» образом. Есть подозрение, что и в речах спорящего с «философом» жреца Жеривола и его коллег содержится ряд более или менее тонких шуток для посвященных.

Кроме того в пьесе наблюдается удивительная игра разных стилистических оттенков. Представители языческой сферы, дух Ярополка и все жрецы, пользуются или подчеркнуто риторическими, богатыми перифразами, «барочным» стилем, или бранным, грубым слогом, тогда как князь Владимир, ссылающийся иногда на «трезвый разум», говорит просто и ясно. То же распространяется в общем и на речи философа, которые порой обнаруживают еще и поэтическую, псалмическую силу проповедническо-

---

[36] Там же.

[37] Там же. С. 205 (Действие V, 3. Стих 285).

[38] Там же. С. 206 (Действие V, 3. Стихи 314—316).

[39] *Nigmatullina Ju. G.* Entstehung und Evolution der Tragödie in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts // Balagan. 1997. Bd. 3. Heft 2. S. 3—25.

го слова. Еще один из парадоксов пьесы заключается в том, что всё это стилистическое разнообразие достигается внутри строго соблюдаемых рамок последовательного, нормированного «славенороссийского» языка, который, по-видимому, должен был носить образцовый для Академии характер. Язык этот, правда, характеризуется многочисленными следами украинской фонетики и орфографии, но в нем тщательно избегается всякая попытка противопоставления дохристианской, народной восточнославянской языковой стихии — стихии христианской, церковнославянской. Феофану удается привести в поэтическое движение тяжелый, казалось бы, нормативный язык Киевской Академии — благодаря мастерской синтаксической и особенно стихотворческой обработке.

МАРИЯ ВИРОЛАЙНЕН
(Институт русской литературы РАН,
Пушкинский дом, Санкт-Петербург)

УХОД ИЗ РЕЧИ, ИЛИ УТРАТА КАК ОБРЕТЕНИЕ

Ничего не иметь, чтобы все получить — эта идея имплицитно присутствовала в русском сознании еще со времен митрополита Илариона. В той давней тяжбе об исторической участи Русь могла противопоставить духовно могущественной Византии только собственную духовную нищету. Русская святость могла превзойти древнюю праведность на том основании, что в Евангелии говорилось: «есть последние, которые будут первыми» (Лк 13,30). Именно к этому аргументу апеллировал Нестор, приступая к Житию Феодосия Печерского. В «Слове о законе и благодати», восславляющем силу и крепость русской земли, специально подчеркивалось: земля эта пуста и пресуха — и вот на нее потек источник евангельский.[1] Придя к наследию Сына Божия одной из последних, когда наследие это уже было распределено между имеющими силу церквями, Русь объявляла, что именно отсутствие своей части в этом распределении и является ее достоянием. Мы были слепы к свету истинному и глухи к спасительному учению — но отверзты будут именно очи слепых, и услышат именно уши глухих. Мы претыкались на путях погибели, мы гугнили, моля идолов — но поскачет, подобно оленю, хромой и ясен будет язык гугнивых.[2] В такой ситуации заимствование из чужой культуры, мощное иноземное влияние уже не должно было повести к ассимиляции. Ибо готовность усвоить чужое по причине отсутствия своего могла трактоваться как та нищета, которая и есть главное богатство.

---

[1] «Пусте бо и пересохле земли нашеи сущи, идольскому зною исушивъши ю, вънезаапу потече источьникъ евагельскыи, напа яя вьсю землю нашю» (*Иларион.* Слово о законе и благодати. М., 1994. С. 62).

[2] «Бывъшемъ намъ слепомъ и истиньнааго света не видащемъ, нъ въ льсти идольстии блудящемъ, къ сему же и глухомъ от съпасенааго учения, помилова ны Богъ — и въсия и в насъ светъ розума, еже познати его, по пророчьству: „Тъгда отъвьрзуться очеса слепыихъ, и ушеса глухыихъ услышать". И потыкающемъся намъ въ путьхъ погыбели, еже бесомъ въследовати, и пути, ведущааго въ животъ, не ведущемъ, къ сему же и гугнахомъ языкы нашими, моляше идолы, а не Бога своего и творьца, посети нас чьловеколюбие Божие. И уже не последуемъ бесомъ, нъ ясно славимъ Христа, Бога нашего, по пророчьству: „Тъгъда въскочить, яко олень, хромыи, и ясьнъ будеть языкъ гугнивыихъ"» (Там же. С. 64).

Когда много столетий спустя Достоевский формулировал идею всемирной отзывчивости как определяющего качества русской духовности, то эта идея тоже предполагала совершенно аналогичную парадоксальную конструкцию. Удел нашей нищей земли — всемирность, поскольку русская нищета подобна нищете родившегося в яслях Христа. Казалось бы, в речи о Пушкине, где высказана эта мысль, Достоевский мог и не вспоминать о русской нищете — ведь разговор шел о величайшем национальном достоянии. Тем не менее мотив нищеты оказался необходим. Мотив был унаследован Достоевским от Гоголя, к которому восходят не только знаменитые слова, начинающие пушкинскую речь, но и самая идея всемирной отзывчивости. Это Гоголь сказал о Пушкине: «В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец…».[3] На чем же основано, по Гоголю, это «чрезвычайное явление русского духа»?[4] Оказывается, «все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина ее *нет*».[5] «Что ж было предметом его поэзии?» — спрашивает, кроме того, Гоголь. И отвечает: «Все стало ее предметом, и *ничто* в особенности».[6]

Когда в предисловии к «Братьям Карамазовым» Достоевский указывает читателю на Алешу как на главного своего героя, он характеризует его весьма выразительными для нашей темы словами: «…это, пожалуй, и деятель, но деятель *неопределенный*, *невыяснившийся*».[7] Как видим, здесь тоже брезжит то наше ничто, которое должно стать нашим всем. Перипетия утраты вообще положена в основу «Братьев Карамазовых» с их эпиграфом из Евангелия от Иоанна: «…если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода».[8]

Можно было бы сказать, что эта перипетия вообще характерна для эпических сюжетов и запрограммирована, в частности, моделью волшебной сказки. Но обратим внимание на то, что в сказке утрата (или, по Проппу, недостача) — исходный момент сюжета, а у Достоевского модель перевернута, и утрата является тем итогом, к которому сюжет движется. Митя Карамазов или Раскольников все теряют к *концу* романа, и их грядущее духовное возрождение в романе обещано, но, в сущности, остается

---

[3] *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937—1952. Т. 8. С. 384.

[4] *Гоголь Н. В.* Несколько слов о Пушкине // Там же. С. 50.

[5] *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. С. 382. Здесь и далее курсив в цитатах — мой (*М. В.*).

[6] Там же. С. 380.

[7] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 14. С. 5.

[8] Там же.

за кадром. И именно утрата как таковая становится главнейшим достижением.

Через событие утраты движутся и ключевые перипетии «Войны и мира». Только, в отличие от Достоевского, Толстой делает это событие средним членом трехчленной цепочки: обладание — утрата — новое обладание. Наташа Ростова, потерявшая общественное положение после истории с Анатолем Курагиным, Пьер Безухов, потерявший все, вплоть до личной свободы в плену, умирающий Андрей Болконский — все они рождаются к новой жизни именно в момент этой тягчайшей утраты. В сущности, то же происходит с Россией: залог победы — сожженная Москва. В последнем случае замечательно то, что он не выдуман.

У Достоевского, как и у Толстого, теряя все, герои обретают нечто близкое к постижению всеединства. Раскольников решается на всенародное покаяние, Митя Карамазов понимает, что всякий за всех и за все виноват, Наташа Ростова постигает смысл молитвенных слов «*Миром* Господу помолимся», Безухов постигает единение с народом, Болконскому открывается смысл всеобщей любви. Снова ничто и все оказываются парадоксально сближены.

Евангельская фраза о последних, которые станут первыми, имеет, как известно, свое продолжение: «есть первые, которые будут последними» (Лк 13,30). Если в XI веке особенно актуальна была начальная половина этой фразы, то на другом конце тысячелетия востребованной оказалась вторая ее половина. Мощь империи теперь уже неоспорима, и подтверждение ее духовного первенства требует способности заново стать «последними». Тогда возникает легенда о Федоре Кузьмиче, чей уход подтверждает эту способность. Первое лицо в государстве, в определенном смысле представительствующее за него, глава его светской и духовной власти, отрекается от всего, что имеет, включая собственное имя, чтобы стать «никем» — наравне с «последними». Любовное отношение русского сознания к этой легенде подчеркивает ее значимость.

Для XIX века вообще можно говорить о мифологеме «ухода», теснейше связанной с архетипом утраты как обретения. Остановимся на тех ее проявлениях, которые связаны уже не столько с судьбой героев, сколько с писательством как таковым и могут быть обозначены как «уход из речи».

Под грозовые раскаты, в проливной дождь уходит из Степанчикова Фома Фомич Опискин. Уходит, правда, недалеко — но его малодушное возвращение не отменяет смысла затеянной было акции. Не отменяет его и то, что Фому, возвестившего свой уход, в конце концов изгоняют из дома — важна сама первоначальная затея, столь пышно обставленная, важны поза, жест и риторика ухода. Фома собирается «идти куда глаза глядят», взяв с собой «несколько любимых книг, две перемены белья — и

только!»[9] Особо подчеркнут отказ от «золота». Он был подчеркнут и выше, когда Фома первый раз грозился уйти из Степанчикова:

> «Завтра же ухожу от вас. Рассыпьте ваши миллионы, устелите весь путь мой […] кредитными билетами — и я гордо, презрительно пройду по вашим билетам; […] Фома Опискин будет сыт одним благородством своей души!»[10]

Итак, уход, как его мыслит Фома — это уход в никуда и ни с чем.

Ситуация канонизирована как модель поведения уже в рамках того же «Села Степанчикова»: не успел еще улечься всеобщий переполох по изгнании Фомы, как полковник Ростанев объявляет:

> «Сам же я, с сего же дня, от всего отстраняюсь. […] Я оставляю Степанчиково. Живите здесь все покойно и счастливо. Я же еду в полк — и в бурях брани, на поле битвы, проведу отчаянную судьбу мою… Довольно! еду!»[11]

Полковник простодушнее, чем Фома. Он не подчеркивает, а только подразумевает отказ от нынешнего благосостояния. Что же касается цели предполагаемого пути, то она как будто определенна: в полк. Но готовность погибнуть в бурях брани продиктована романтическими литературными моделями, согласно которым след героя теряется в неизвестности, когда он покидает сюжетное пространство, отправляясь на войну навстречу гибели. Таким образом и Ростанев порывается уйти из обжитого мира в никуда.

Другой интересующий нас уход, как и уход Фомы, осуществляется в дождь — «мелкий, тонкий», но неотступный дождь сопровождает шагающего под зонтиком Степана Трофимовича Верховенского. Полыхания грозы заменены заревом пожара. При скупости Достоевского на пейзажные описания сходство деталей знаменательно. Еще Тынянов обратил внимание на некоторое подобие Опискина и Верховенского: «Интересно, что и другой пародийный характер — Степан Трофимович — тоже приживальщик; то же „странничество", та же „котомка"».[12] Повторяются и ключевые условия ухода: отказ от благосостояния и неведомость цели пути. Степан Трофимович уходит, не приняв «роскошных условий» Варвары Петровны и «предчувствуя», что не должен определять, куда, собственно, он направляется:

> «…чтобы взять подорожную, надо было по крайней мере знать, куда едешь. Но именно знать об этом и составляло самое главное страдание его в ту минуту: назвать и назначить место он ни за что не мог. Ибо, решись он на какой-нибудь го-

---

[9] Там же. Т. 3. С. 136.

[10] Там же. С. 85—86.

[11] Там же. С. 143.

[12] *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 215.

род, и вмиг предприятие его стало бы в собственных его глазах и нелепым и невозможным; он это очень предчувствовал».[13]

О «Селе Степанчикове» Достоевский писал брату в 1859 г.: «В нем есть два огромных типических характера, *создаваемых* и *записываемых* пять лет, […] — характеров вполне русских и плохо до сих пор указанных русской литературой».[14] «Типической» является и идея ухода, столь важная для характеристики Фомы и не случайно воспроизведенная Достоевским в другом сюжете, в связи с другим персонажем. Ее типичность подтверждается ироническим жестом судьбы, распорядившейся так, что один персонаж явился пародией, написанной, как и положено, *post-factum*, а другой — пародией, созданной *ante-factum*. Ибо если в Фоме спародирован умерший уже Гоголь, то «Последнее странствование Степана Трофимовича» пародирует уход и смерть еще здравствующего Льва Толстого. В последнем случае угаданными оказались даже детали: уход, похожий на бегство; панический страх быть настигнутым любящей женщиной; остановка в чужой избе; болезнь, постигшая в пути; приезд доктора, близких, от которых бежали; наконец смерть. Как и литературный персонаж, Толстой, выезжая из Ясной Поляны, не имел конкретного представления о предстоящем маршруте. Патетическая фраза Степана Трофимовича: «Vive la grande route, а там что бог даст»[15] — соответствует предпоследней фразе, записанной рукой Толстого, с тем же переходом на французский: «Fais ce que doit, adv[ienne que pourra]».[16]

Два ухода, описанные Достоевским, связаны, таким образом, с писательскими судьбами. Верховенский, разумеется, соотнесен с ними и помимо Толстого. Дело даже не в изначальной проекции персонажа на Т. Н. Грановского или кого-то еще. Важна, скорее, общая приверженность Фомы Фомича и Степана Трофимовича к риторическому изобилию, к многословным речам. Слово — стихия их жизни. Для нашей темы это обстоятельство чрезвычайно важное. Добавим к нему тот факт, что в «Бесах» есть еще один, тоже пародийный, персонаж, грозящийся навсегда уйти, на сей раз — уйти из творчества. Это «великий писатель» Кармазинов с его «Merci»: «он кладет перо навеки и поклялся более ни за что не писать».[17] Как и в случае с Фомой Фомичем, намерение это — мнимое («А впрочем, похвалите, похвалите, я ведь это ужасно люблю; я ведь это только так говорю, что кладу перо; подождите, я еще вам триста раз надоем,

---

13 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 10. С. 480.
14 Там же. Т. 28. Кн. 1. С. 326.
15 Там же. Т. 10. С. 481.
16 *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928—1958. Т. 58. С. 126.
17 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 10. С. 365.

читать устанете…»[18]). Впрочем, у Кармазинова есть другое, и уже подлинное намерение — бежать: «Я […] теперь перебираюсь за границу совсем […] Россия, как она есть, не имеет будущности. Я сделался немцем и вменяю это себе в честь».[19] Замысел бегства диаметрально противоположен идее ухода: Кармазинов хочет бежать, чтобы спасти свое благополучие и точно знает, куда направится (в Европу — подальше от возможных русских катастроф).

Итак, идея ухода закреплена Достоевским как типическая и почему-то (еще до ухода Толстого!) связанная с писательством, пускай только пародийно обозначенным. Подобный феномен не единичен для русской культурной традиции. Его можно назвать «уходом из речи», воспользовавшись поэтической формулой Мандельштама:

Себя губя, себе противореча,
Как моль летит на огонек полночный,
Мне хочется уйти из нашей речи
За все, чем я обязан ей бессрочно.[20]

В течение нескольких августовских дней 1932 года это стихотворение видоизменилось по крайней мере трижды: из сонета «Христиан Клейст» оно превратилось в состоящий из тридцати шести стихов текст «К немецкой речи», пройдя через промежуточную редакцию, озаглавленную «Бог Нахтигаль».[21] Движение от первоначальных редакций к последней осуществлялось как бы поперек собственного смысла стихотворения, через стремительное возрастание объема парадоксальных значений.

«Христиан Клейст» не заключал в себе противоречий помимо тех, что канонически предписаны сонетной формой. Но уже во второй редакции появилось головокружительное совмещение лирического субъекта с его адресатом и одновременно — объектом поэтической речи:

Воспоминаний сумрак шоколадный,
Плющом войны завешан старый Рейн
И я стою в беседке виноградной
Так высоко, весь будущим прореян.[22]

«Я» здесь — двуликое, двуединое *ego*, это поэт XX века, вмещенный в пейзажную раму XVIII-го, и — одновременно — поэт XVIII-го, воспринимающий обращенную к нему из будущего поэтическую речь. Лирические

---

18 Там же. С. 367.

19 Там же. С. 287.

20 *Мандельштам О.* К немецкой речи // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 192.

21 *Нерлер П. М.* Комментарии // Мандельштам О. Соч. Т. 1. С. 525.

22 Там же. С. 400.

совмещения, наплывы и слияния разных планов становятся главным импульсом к созданию второй редакции. Сонет имел один прототекст: поэзию Эвальда-Христиана Клейста, погруженную в контекст «до-гетевой» немецкой поэзии. Во второй редакции уже два прототекста; вторым является поэзия Генриха Гейне, его цикл «Новая весна», открывающий книгу «Новых стихотворений». Цикл пронзен соловьиной темой, полногласное выражение получившей в стихотворении «Im Anfang war die Nachtigall».[23] Здесь рассказано о птичьем «вероучении», которое папаша-воробей передает сыну-воробышку: в начале был соловей, он пропел слово «Züküht! Züküht!» — и лес расцвел, заблагоухал; он клюнул себя в грудь — и из пролитой им крови вырос розовый куст; соловей запел розам любовную песнь; пока звучит соловьиная песнь любви, лесу ничего не грозит. Бог Нахтигаль — это воробьиный Бог-Слово. Перифраза Евангелия от Иоанна у Гейне прозрачна и очевидна.[24]

Именно текстом Гейне вдохновлен медальонный портрет Клейста, возникший лишь во второй редакции:

> Поэзия, тебе полезны грозы;
> Я вспоминаю немца-офицера,
> И за эфес его цеплялись розы,
> И на губах его была Церера.

Христиану Клейсту сообщены здесь атрибуты бога-соловья, ибо розы, прильнувшие к его шпаге, — это соловьиные розы, а Церера на его губах — то самое лесное цветение, которое, по Гейне, обеспечено песнью, льющейся из уст соловья.

Так, уходя от Клейста к Гейне, Мандельштам заново приходит к Клейсту. Но это уже Клейст растождествленный, это Клейст-Нахтигаль, Клейст-Гейне, так же как в предпоследней строфе второй редакции — Клейст-Мандельштам. Движение к собиранию поэтического смысла идет

---

[23] *Ронен О.* Осип Мандельштам // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 17; *Ronen O.* Functional Technique of Myth Transformation in Twentieth-Century Russian Lyrical Poetry // Myth in Literature. Columbus, Ohio, 1984. Pp. 121—122.

[24] «Перифраза […] оказывается особенно эффективной в предполагаемом русском подтексте из-за фонетического сходства слов „соловей" и „слово"» (*Ронен О.* Осип Мандельштам. С. 17). Все летние месяцы 1932 года Мандельштам, по-видимому, находился во внутреннем взаимодействии с «Новыми стихотворениями». Лирический сюжет этого цикла целиком и полностью разворачивается в лесном пространстве, которое сменяется на городское лишь в самом финале, одновременно с крушением сюжета. Жизнь леса у Гейне — метафора жизни сердца. За месяц до стихов, обращенных «К немецкой речи», в июле, Мандельштам пишет «Стихи о русской поэзии» — вытканный в них сложнейший узор реминисценций из русской поэтической речи ложится на основу «лесной» метафоры немецкого поэта. Немецкая тема тайно вскармливает повествование о русской.

через растождествление лирического *ego*. Мы снова встречаемся с «не удержанной» (по слову Гоголя) личностью поэта. Путь к поэтическому воплощению лежит через развоплощение — и субъекта, и адресата стиховорной речи. Этот путь — не только парадоксальный, этот путь — жертвенный. Это путь Орфея, растерзанного менадами. Это путь Бога-Слова-Соловья, который платит жизнью за песнь, дарующую жизнь. Это тот самый путь к обретению ценой утраты, ценой отказа от всего, что имел — вплоть до собственного имени, последнего залога самотождественности. Готовность платить такую цену манифестирована в финальной, не дописанной строфе промежуточной редакции:

Так я стою, и нет со мною сладу
……
Бог Нахтигаль, дай мне свои рулады
Иль вырви мне язык [за святотатство] я так желаю.[25]

«…И вырвал грешный мой язык, | И празднословный, и лукавый…».[26] Сделав столь не характерное для его поэтики откровенное заявление о готовности пройти путем пушкинского пророка, ведущим к обретению божественного глагола через пустыню, смерть и немоту, Мандельштам наконец пришел к той формуле, которая определила сюжет последней редакции его стихотворения. «Христиан Клейст» превращался в «Бога Нахтигаля» благодаря встречной волне смысла, идущей от поэзии Гейне и разбивающей цельность первоначального сюжета. Превращение второй редакции в третью организовано новой мощной встречной волной, вновь разбивающей цельность сложившегося было смысла. Вместо логичного:

Мне хочется воздать немецкой речи
За все, чем я обязан ей бессрочно[27]

возникает парадоксальное («себе противореча»):

Мне хочется уйти из нашей речи
За все, чем я обязан ей бессрочно.

Той же волной окончательно смыты контуры индивидуального «я». Высказав готовность к утрате речи, оно еще раз растождествляется, воссоединяясь с новыми реальностями. Теперь оно узнает себя уже не в Клейсте — в его «виноградной строчке», тут же приведенной в эпиграфе.[28] Возникшая здесь, столь вообще любимая Мандельштамом, метафо-

---

[25] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 400.
[26] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 3. М.; Л., 1948. С. 30.
[27] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 399.
[28] «…Und es wird der Saft der Reben…» — Там же. С. 192.

ра «слово-виноград»[29], безусловно включает в себя жертвенную символику виноградной лозы. *Ego*, теряя конкретность земного своего воплощения, вспоминает себя как букву, как книгу, как слово. Это и есть желанное слияние с божественным соловьиным глаголом — но без обольщения, будто обретение может быть отличено от утраты. Предпоследняя строка: «Звук сузился, слова шипят, бунтуют» — знаменует собой не что иное как обретение соловьиной гортани и свершившийся наконец уход из «нашей» речи.[30]

Птичий язык, звук соловьиного щелканья давал о себе знать еще в середине стихотворения: «Скажите мне, друзья, в какой Валгалле | Мы вместе с вами щелкали орехи…».[31] Птичье наречие зазвучало там, где надобно было сказать о встрече по ту сторону жизни: не рожденного с умершими.

Слово для Мандельштама — «плоть деятельная», русский язык — «непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти».[32] Уйти из родной речи — уйти из плоти, то же, что умереть, сгореть, утратить все, что только подлежит утрате — ради обретения, неотличимого от потери. И ради рождения нового поэтического текста. Традиционная антитеза жизни и смерти замещена здесь другой антитезой: речи и смерти. Эквилибристика между речью и смертью, мгновенный, почти неощутимый переход границы между ними — состояние каждого, кто прямо или косвенно поименован в стихотворении: Клейста, которому предстоит погибнуть в сражении, Гете, который еще так недавно «смел родиться», что не успел обрести своей царственной речи, безымянных немецких поэтов, сбегающих в гроб со страниц альманаха, того, кого принято называть «лирическим героем», и наконец — самого Слова-Соловья.

Если сюжет Достоевского оказался осуществлен Толстым, то поэтическую метафору Мандельштама реализовал Набоков.[33] Он действитель-

---

[29] Между прочим, виноград может быть обращен в речь зеркальным разворотом одной лишь буквы в «виноградной строке» Клейста: «Saft der Reben» — «Saft der Reden».

[30] Несловесность соловьиного слова иронично подчеркнута и у Гейне: «Im Anfang war die Nachtigall | Und sang das Wort: Züküht! Züküht!» (*Heine H.* Ausgewählte Werke in 6 Bänden. Leipzig, o. J. Bd. 1. S. 317).

[31] Щелкунчик-скворец с мечтой об ореховом пироге жизни появился у Мандельштама еще в 1930 г. («Куда как страшно нам с тобой…»).

[32] *Мандельштам О.* О природе слова (1922) // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 176.

[33] Стихотворение «К немецкой речи» было Набокову хорошо знакомо: в «Приглашении на казнь» содержатся скрытые цитаты из него. «Слова у меня топчутся на месте, — писал Цинциннат. — Зависть к поэтам. Как хорошо должно быть пронестись по странице и прямо со страницы, где остается бежать только тень — сняться — и в сине-

но ушел «из нашей речи», едва не закрыв последнюю страницу русской классической литературы. «Чужая речь мне будет оболочкой…», — писал Мандельштам.[34] В творческой судьбе Набокова это свершилось.

А «Полночный огонек» Мандельштама, на котором сгорает летучая плоть слова, имеет, кроме гоголевских аутодафе, еще одно соответствие в истории русской поэтической речи. Вот несколько записей Велимира Хлебникова. 1 августа 1920 года: «Совершенно исчезли чувственные значения слов. Только числа». Четыре месяца спустя: «Я забыл мир созвучий; их я как хворост принес в жертву костру чисел». Тут же зафиксировано предчувствие новой метаморфозы: «Еще немного, и мне вернется священная речь». Лишь через два месяца после этого признания появляется, наконец, новая запись: «Переворот от числа к слову в воскресенье 14 марта 1921 г.».[35] Жертвенный костер, на котором сгорает слово, превращаясь в число, дабы в некое *воскресение* пресуществиться в священную речь — это тоже заново пройденный путь пушкинского пророка, это смерть и возрождение евангельского зерна. Важно подчеркнуть, что все это — не абстрактные и холодные размышления. Записи Хлебникова фиксируют то, что пережито как страстный чувственный опыт.

Можно было бы вспомнить едва ли не самый классический случай ухода поэта из речи: историю Александра Добролюбова или тех, кто «ушел» или порывался «уйти» вслед за ним.[36] Но, думается, приведенных примеров достаточно, чтобы убедиться в том, что описываемый феномен достаточно типичен при всей своей вариативности.

Но почему именно утрата является условием обретения, иногда, заметим, неотличимого от нее? Для Раскольникова или Дмитрия Карамазова, для умирающего Толстого, для Гоголя, отказавшегося от продуктивной творческой речи и пишущего «Божественную литургию», для лирического героя стихотворения «К немецкой речи» утрата и обретение сливаются в одно. Откуда возникает возможность этой парадоксальной тождественности?

ву» (*Набоков В.* Соб. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1990. С. 112). Ср. у Мандельштама: «Слагались гимны, кони гарцевали | И, словно буквы, прыгали на месте. […] И прямо со страницы альманаха, | От новизны его первостатейной, | Сбегали в гроб — ступеньками, без страха, | Как в погребок за кружкой мозельвейна» (*Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 193).

[34] *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 193.

[35] Цит. по: *Киктев М. С.* Хлебниковская «Азбука» в контексте революции и гражданской войны // Хлебниковские чтения. Материалы конференции 27—29 ноября 1990 г. СПб., 1991. С. 37.

[36] См. об этом: *Азадовский К. М.* Путь Александра Добролюбова // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Уч. Зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 139—149.

Устойчивость архетипа, о котором идет речь, определяется, по всей видимости, тем, что в своем генезисе он имеет как минимум две составляющих. Одна — идеологическая, восходящая к текстам Нового Завета. Другая связана с культурным механизмом, уходящим корнями в фольклор и языческую обрядовую практику.

Вполне очевидно, что прежде всего здесь имеются в виду переходные обряды, которые А. ван Геннеп определял как обряды, сопровождающие всякую перемену места, состояния, социальной позиции и возраста.[37] Он же выделил в них три фазы: разделение, грань и соединение. Во второй, лиминальной, фазе ритуальный субъект (личность или группа) лишается всех свойств своего прошлого или будущего состояния. Развивая положения ван Геннепа, В. Тэрнер писал, что лиминальные существа «ни здесь ни там, ни то ни се; они — в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом».[38] Они анонимны, бесполы, единообразны, лишены *голоса*, воли, какой-либо статусной защиты, собственности, одежды, родственных прав и обязанностей и находятся в максимально тесном контакте с сакральными силами.[39] (Вспомним еще раз приведенные в начале статьи цитаты: «все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина ее *нет*». «Что ж было предметом его поэзии?» — «Все стало ее предметом, и *ничто* в особенности». «…это, пожалуй, и деятель, но деятель *неопределенный*, *невыяснившийся*».)

Преимущественный интерес Тэрнера связан с лиминальностью как качеством социальной группы («communitas»), совершающей переходный обряд. Если в обычное время общество представляет собой структурную систему отношений, то коммунитас характеризуется отсутствием или максимальной ослабленностью структурных признаков. Эти две модели — структура и коммунитас — являются, по Тэрнеру, двумя основными модальностями общественных отношений, взаимодополнительными, подобно фигуре и фону. Хотя Тэрнер постоянно подчеркивает, что коммунитас — это модель общества, различимая лишь в лиминальный период, его рассуждение строится на оппозиции двух сменяющих друг друга, чередующихся во времени способов организации общества. Невольным следствием этого становится то, что на место *трех* фаз, выделенных ван Геннепом, встают *две* основные фазы — и лиминальность отчасти утра-

---

[37] *Gennep A. van*. The Rites of Passage. L., 1960.

[38] *Тэрнер В.* Ритуальный процесс. Структура и антиструктура // Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 169.

[39] Там же. С. 176—177, 179.

чивает свое основное содержательное и структурное качество — быть промежуточным, посредующим звеном между двумя состояниями.

Нечто подобное произошло, по всей видимости, и с той русской идеей, которую мы пытались сейчас проследить. Ее парадоксальное звучание явилось следствием утраты одного из трех вполне логично сменяющих друг друга звеньев. Ведь лиминальная фаза сопряжена с утратой всякой качественной определенности потому, что такая утрата является условием полноты перехода от одного качества к другому, из одного статуса в другой. Достаточно убрать первое звено, чтобы получить парадоксальную универсалию: отсутствие качества есть залог обладания им. Или: чем полнее утрата, тем совершеннее обретение. Заметим, что евангельские формулы типа «не оживет, если не умрет», выстраивают, как правило, именно такую двучленную, а не трехчленную конструкцию.

На русской почве анализируемая идея колебалась в своем воплощении: она получала то трехчленное, то двучленное выражение. В рамках трехчленной конструкции утрата качественной определенности и самотождественности могла выступать как продуктивное, хотя и чрезвычайно болезненное условие обновления. В рамках конструкции двучленной она вела к парадоксальному тождеству между «всем» и «ничем». Грань между этими двумя вариантами легко описывается аналитически, но в высшей степени трудно улавливается при непосредственном переживании той архетипической (и, подчеркну: жертвенной) ситуации, о которой идет речь. Трудность же ее уловления содержит в себе немалую опасность, особенно в тех случаях, когда двучленная конструкция становится орудием национальной идеологии. Между тем парадоксальная взаимообусловленность между всем и ничем сохранилась в русском сознании как одна из ключевых идеологем вплоть до XX века, с его заветным «Кто был ничем, тот станет всем».

ОЛЕГ ЗАСЛАВСКИЙ
(Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина)

ПАРАДОКС ЖЕРТВЫ В «ВЫСТРЕЛЕ»

Психологическая загадка Сильвио

История, рассказанная в повести «Выстрел», основана на нереализованном дуэльном выстреле и является в этом смысле аномальной. Вероятно, ван дер Энг был первым, кто обратил внимание на то, что эта аномалия может быть объясненена психологическими противоречиями, присущими главному герою. Согласо ван дер Энгу, Сильвио просто не может хладнокровно выстрелить в человека и стыдится этого как слабости, пряча свое «моральное поведение» за позами «ненависти и мщения»[1]. Стройная и последовательная концепция «Выстрела», предлагающая реконструкцию психологии героя на основе тщательного сопоставления различных фрагментов текста и основных мотивов, была предложена Шмидом[2]. Согласно наблюдению Шмида, Сильвио восемь (!) раз под разными предлогами откладывает свой выстрел или вовсе отказывается от него, что, конечно, не может быть случайностью.

Вывод обоих исследователей о том, что Сильвио не может выстрелить по человеку, основан на тщательном анализе текста и представляется нам вполне убедительным. Однако этот анализ, по нашему мнению, является существенно неполным, обрываясь в ключевом месте. Он объясняет, почему Сильвио не может выстрелить, но ничего не говорит о том, почему же этот герой столь стремится к созданию ситуаций, в которых приходится подставлять себя под пулю. Дело здесь не просто в общих требованиях чести: в истории с графом именно Сильвио не просто инициировал дуэль, а выступил ее очевидным провокатором. В истории с карточной игрой у Сильвио не было специальной цели задеть офицера Р***, однако Сильвио вел себя таким образом, как будто пытался сделать все от него зависящее, чтобы спровоцировать Р*** на скандал. Казалось бы, человек, знающий за собой такую «слабость» как невозможность выстрелить в другого, должен если и не избегать дуэлей, то по крайней мере на них не на-

---

[1] *Eng J. van der* «Les récits de Belkin»: Analogie de procedés de construction // The Tales of Belkin by A. S. Puškin / Ed. van der Eng J., van Holk A. G. F., Meijer J. M. The Hague, 1968. P. 40; *Eng J. van der* Le coup de pistolet. Analyse de la composition // The Tales of Belkin… P. 81.

[2] *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 153—199.

прашиваться. Тем более странно, что Сильвио служил в гусарах и имел достаточно богатый дуэльный опыт, о котором сообщает рассказчику. Наконец, Сильвио сам отправляется на войну и погибает в сражении под Скулянами. Если человек, не могущий выстрелить в другого, отправляется на войну и участвует в сражении, это нуждается в объяснении. Даже если сведения об этом всего лишь слух («сказывают»), нельзя не признать, что он целиком согласуется с тем, что уже известно о главном герое и удивительно точным образом отражает какие-то его необычные особенности.

Присутствие христианских мотивов

Ситуация, когда Сильвио, получив от графа пощечину, опять подставляет себя под его пулю заведомо без ответного выстрела, выглядит как реализация христианской заповеди: «Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Матф. 5, 39). А столь странная для дуэлянта невозможность выстрелить в противника оказывается исполнением заповеди «не убий». В 1-ой части повести Сильвио — примерно 35 лет, а графу во 2-ой — 32 года. Это значит, что их возраст на момент событий, описываемых рассказчиком, почти симметричным образом группируется в обе стороны от возраста Христа.

С учетом этого христианские коннотации приобретает и мотив пьянства, указания и намеки на которое рассыпаны по всему тексту. Вино, которое столь обильно льется в повести, заменяет собой кровь, которая не проливается ни разу. Вспомним предметы, которые столь сильно поразили Сильвио, что затем приобрели символический характер — фуражку и лежащие в ней черешни. Ягоды красного цвета, косточки от которых летели в Сильвио вместо пуль, заменяют здесь капли крови, а сама фуражка с черешнями становится эквивалентом *чаши*, которую предстояло испить Сильвио за годы его не утолявшейся всепоглощающей мести, связанной с самопожертвованием.

Красный цвет как цвет жертвы проявляет себя и по отношению к графу. Ведь спустя несколько лет ему тоже предстояло «испить чашу» страдания за то, что он фактически пожертвовал честью, сделав неподобающий выстрел. В этом отношении — в полном соответствии с возрастным намеком, граф разделяет с Сильвио отождествление с Христом. Что касается символики чаши, то обратим еще внимание на то, что в фуражке Сильвио, пришедшего осуществить свою месть, оказались *жребии*. Фуражка оказалась судьбоносной, однако в отличие от Христа граф совершает выбор, которого он вполне мог избежать.

Во второй части дуэли граф советует своей жене пойти и выпить стакан воды. Бесцветная вода маскирует опасность, как бы растворяя цвет крови. Однако жена, принимающая страдания (связанные как с тревогой за мужа, так и потом — с воспоминанием), тем не менее в полной мере «испивает свою чашу» и в этом отношении также оказывается в положении Христа.

Красный цвет

Обратим также внимание на другие намеки на красный цвет — цвет крови. Когда Сильвио оскорбил графа, тот «вспыхнул» и дал пощечину. То есть странным образом цвет крови отпечатался на лице того, кто дал (а не получил) пощечину: жертвенность оказывается взаимной. Фуражка, простреленная графом, — красная. Причем рассказчик, упоминая о ней, указывает ее французское происхождение — *bonnet de police*. Но по-французски «красный» — «*rouge*». Вспомним теперь, что у графа во время второй дуэли голова шла «к*ру*гом», то есть к*ружи*лась: делая второй запретный выстрел, граф совершает поступок, за который ему потом придется *краснеть* — «лицо его горело как огонь» («графиня была бледнее своего платка» — как и в случае со стаканом воды, ей соответствует белый, нейтральный цвет). Причем именно Сильвио, который заявляет: «я не привык целить в безо*ружн*ого», и «помогает» графу приобрести этот красный цвет, провоцируя его на стыдный поступок. Тем самым удар, который граф нанес по щеке Сильвио, рикошетом возвращается к нему самому. Говоря о теме красного цвета, добавим еще, что в повести упоминается красота графини («молодая и пре*красная* соседка») и графа («мужчина, пре*красный* собою»). Во время карточной игры, закончившейся выходкой Р*** и не состоявшейся с ним дуэлью, Сильвио высыпал на стол «полсотни червонцев» — в данном случае никому не пришлось платить кровью.

Тема слова

Дуэльная история, легшая в основу повести, началась с того, что Сильвио оскорбил графа. То есть «в начале было слово». На то, что Сильвио каким-то особым образом связан со словом, намекает и то обстоятельство (казалось бы, не имеющее отношения к делу), что он охотно давал читать принадлежащие ему книги, не требуя назад, «зато никогда не возвращал хозяину книги, им занятой». То есть Сильвио, как и Христос, распространяет «свое» слово; других же он *лишает возможности быть хозяином*

своего слова. Но ведь столь странная дуэльная история именно на этом и основана: граф по неосторожности дал Сильвио слово, который это слово «присвоил», а затем вынудил графа, совершив запретный выстрел, в определенном смысле это слово нарушить, в результате чего граф перестал быть хозяином своего слова. Вспомним теперь, что Евангелие от Иоанна начинается с того, что «в начале было Слово», далее говорится: «и Слово было у Бога». Если история дуэли началась со слова («плоская грубость», сказанная Сильвио графу на ухо), то закончилась она тем, что «граф замолчал».

Тема слова мотивирует и анаграмматические построения в «Выстреле». Помимо примеров, отмеченных выше или приведенных в предшествующих работах[3], отметим еще одну группу звукосмысловых лейтмотивов, которая непосредственно связана с ключевой для произведения темой *мести*. В 1-ой части события и рассказ Сильвио происходят в *мест*ечке, во 2-ой — события и рассказ графа — в по*мест*ье, где и происходила вторая дуэль. Сильвио сообщает о своем удовлетворении местью: «я видел твое *смят*ение».

Бог и дьявол

Когда Сильвио обращается к Р***, он говорит: «благодарите Бога, что это случилось у меня в доме». Граф сообщает о том, что не попал в Сильвио: «слава Богу, дал промах». В обоих случаях ссылка на Бога сопровождает события, связанные с сохранением жизни другого человека. Вместе с тем, поведение Сильвио окружено таким ореолом, который заставляет вспомнить и дьявола. По наблюдению Шмида, беспокойство лошади, которое вынудило графа пойти пешком — типичная реакция животных, чующих беса.[4] Во время своего рассказа повествователю Сильвио принимает «вид настоящего дьявола». Во время второго визита Сильвио провоцирует графа провести, в нарушение правил, новую жеребьевку и выстрелить. Перед рассказом графа его жена попросила: «Ах, милый мой, — сказала графиня, — ради Бога не рассказывай; мне страшно будет слушать». Граф о жеребьевке на второй дуэли сообщает: «Голова моя шла кругом». Можно сказать, что графа *водит бес*. Обратим еще внимание на мотив жары в сцене новой дуэли — «Весеннее солнце взошло, и жар уже наспевал» и в

---

[3] *Davydov S*. «The Shot» by Aleksander Pushkin and its Trajectories // Issues in Russian Literature Before 1917: Selected papers of the Third World Congress for Soviet and East Euro-pean Studies. Columbus (Ohio), 1989. P. 62—74; *Заславский О. Б.* Двойная структура «Выстрела» // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 122—131.

[4] *Шмид В.* Проза Пушкина… С. 170.

рассказе о второй, когда рассказчик замечает о графе: «лицо его горело как огонь». Вспомним еще, что граф «вспыхнул» в ответ на пощечину Сильвио. Это выглядит как намек на попытку Сильвио, причастного «силам ада», зажечь в душе графа адский огонь угрызений совести, что в конце концов удается. Причем в ходе такой попытки Сильвио как бы передает свою роль дьявола тому, кого он искушает: «„Ты, граф, дьявольски счастлив", — сказал он с усмешкой, которую я никогда не забуду», — вспоминает граф.

Числовая символика

Числовая символика повести намекает на квазиотождествление Сильвио с Христом. Когда произошел случай с «сумасбродом Р***», у Сильвио обедало «человек десять наших офицеров». Поскольку такая формула предполагает, что рассказчик себя не посчитал, общее число «наших офицеров» оказывается равным 11. Поскольку Р*** аттестуется как офицер, «недавно к нам переведенный», он в число «наших» явно не входит — тем более, что как новичок не знал особенностей Сильвио, которые и спровоцировали затем выходку Р***. Поэтому общее число офицеров, обедавших у Сильвио (с той точностью, с которой об этом сообщает рассказчик), равно 12: получается вариант «тайной вечери» Христа со своими апостолами, один из которых отпадает из сообщества.

В таком контексте соответствующие коннотации приобретает и число шагов на обеих дуэлях (12). Обе цифры, входящие в это число, проявляют себя и по отдельности. Жребий бросается дважды, причем акцентировано, кому достается «первый нумер». Между началом дуэльной истории и ее завершением в рассказе графа проходит 11 лет. На христианскую символику (учитель, окруженный учениками — 12-ю апостолами) накладывается тема первенствования и соперничества, выражающая себя в числах 1 и 2. Причем, что касается числа 2, то не только композиция (о чем много уже писалось), но и вообще структура произведения является во многих аспектах двойной.[5]

Выше упомянули скрытую цитату из Иоанна («В начале было Слово»); обратим теперь внимание, что далее в Евангелии говорится: «и Слово было у Бога». Это раскрывает непомерные притязания Сильвио и одновременно подкрепляет сопоставление с Христом: Сильвио ведет себя как самоназначенный богочеловек, присвоивший себе право осуществить *страшный суд* совести над своим противником; на последнее обстоятельство намекает и то, что простреленная фуражка, ставшая фетишем, назы-

---

[5] *Заславский О. Б.* Двойная структура… С. 122—131.

вается *bonnet de police* — произошло совмещение «небесного» и «земного» суда.

Судя по замечанию рассказчика «так назову его», Сильвио — это не подлинное имя героя. Получается, что Сильвио как бы не проходит подлинного *крещения* в тексте, выпадая из христианского пространства как чуждый ему элемент с ложными претензиями.

Сильвио совмещает в себе черты дьявола и Христа, осуществляя адский замысел мести, основанный на евангельских мотивах жертвы и чудовищным образом объединяя непримиримый дух Ветхого завета (око за око) с христианскими заповедями о подставлении одной щеки вместо другой и «не убий». Вспомним, что по поводу расставания с Сильвио рассказчик замечает: «странные, противуположные чувства волновали меня».

Романтизм, христианство и личность Сильвио

Сделанные выше наблюдения о том, как Сильвио распространял свое слово, нуждаются в существенном дополнении. Когда Сильвио охотно давал читать принадлежащие ему книги, не требуя назад, но «никогда не возвращал хозяину книги, им занятой», он, в отличие от Христа, с образом которого его сталкивает повесть, распространяет слово книжное, причем «*романы*» из библиотеки Сильвио намекают здесь на *роман*тизм. Распространитель книжных штампов, ориентирующий на них и собственное поведение, и при этом с претензиями, непомерность которых проясняется сопоставлением с образом Христа, — таким оказывается этот адепт романтизма. В этом отношении христианские параллели углубляют и доводят до предела качества Сильвио, подробно обсуждавшиеся в книге Шмида. Вместе с тем, упорное сопоставление Сильвио с Христом позволяет предположить, что дело не ограничивается задачами развенчания и, помимо указания на то, кем Сильвио *не* является, такое сопоставление отчасти носит и позитивный характер, указывая на роль христианских мотивов в движущих силах поведения самого Сильвио. Мы увидим, что это действительно так, обратившись к его дуэльной биографии.

Вывод о невозможности для Сильвио совершить выстрел в человека столь убедительно мотивирован материалом повести, что не вызывает у нас сомнений. Из этого положения, однако, необходимо вывести дальнейшие следствия, поскольку иначе оно вступает в противоречие с тем, что известно о жизни Сильвио до истории с графом. Сильвио был активным дуэлянтом — по его словам, в искренности которых сомневаться нет оснований: «Дуэли в нашем полку случались поминутно, я на всех бывал или свидетелем или действующим лицом». Возникает естественный вопрос: если Сильвио органически не мог выстрелить в человека, каким образом

он каждый раз выходил из положения? Поскольку, очевидно, он не мог каждый раз прерывать очередную дуэль экстравагантной выходкой, следует заключить, что он имитировал стрельбу по противнику, стреляя мимо. Поэтому во времена службы он не мог обладать репутацией непревзойденного стрелка; более того, умение метко стрелять не только не было ему нужно, но могло бы при случае сильно осложнить жизнь, породив недоуменные вопросы — как столь меткий стрелок каждый раз промахивается? Значит, Сильвио «достиг» своего искусства упорными упражнениями уже после выхода в отставку.

Получается, что славу бретера и, более того, первенство в таких делах завоевал человек, не способный выстрелить в другого, «белая ворона» в гусарской среде. Каждый раз, выходя на дуэль, Сильвио безответно подставлял себя под пулю. Жертвенный характер такого поведения становится яснее, если мы вспомним христианскую заповедь о подставлении щек, о которой речь шла выше, и сравним с ней слова Сильвио о своих дуэлях: «Я на всех бывал или свидетелем или действующим *лицом*». Дуэлянт, добившийся своей славы подобным образом, — это сочетание глубочайшей и непрерывно длящейся жертвенности с неукротимым желанием первенствовать. Оба качества являются противоположными в том отношении, что первое предполагает ущерб для человека, его самоумаление (в данном случае — опасность ранения или даже физической гибели), тогда как второе — его возвеличение. В принципе, эти качества могут совмещаться, когда жертва приносится демонстративно. Однако все дело как раз в том, что жертвенность Сильвио остается тайной. Такое парадоксальное совмещение противоположностей в одном целом — характерная черта как Сильвио, так и всего произведения. Это, несмотря на позерство Сильвио, придает его фигуре масштаб и трагические обертоны: Сильвио оказывается мучеником, страдальцем за идею первенствовать.

Предложенная реконструкция предыстории в том, что касается времени военной службы Сильвио, как нельзя лучше соответствует его универсальным свойствам — аномальности его облика и поведения по отношению к любому окружению, а также их внутренней противоречивости: «Один только человек принадлежал нашему обществу, не будучи военным»; «Он казался русским, а носил иностранное имя»; «Жил он вместе и бедно и расточительно: ходил вечно пешком, в изношенном черном сюртуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка». Более того, сама дуэль с отложенным выстрелом была безусловным нарушением дуэльных правил и в этом смысле представляла собой аномалию.[6]

---

[6] См. об этом: *Вострикова А. В.* Тема «исключительной дуэли» у Бестужева-Марлинского, Пушкина и Лермонтова // Русская литература. 1993. № 3. С. 66—72. Что ка-

С одной стороны, указанное выше «антиповедение» является типичной для романтизма культурной моделью.[7] С другой — сказанное о необычном статусе Сильвио в гусарской среде позволяет посмотреть на проблему романтизма в «Выстреле» по-новому. Как известно, романтизм непременно предполагает выделенность героя на фоне его окружения и конфликт с ним. В данном случае выделенность — причем предельно острая (нестреляющий бретер!) — существует. Но, во-первых, она касается уже нарушения самого романтического поведения: принцип отрицания нормы и фона, будучи доведен до логического предела, отрицает уже сам романтизм, тем самым ставя героя в позицию абсолютного одиночества и отъединенности. Во-вторых, эта выделенность *скрыта* для всех, кроме самого героя, и до поры не имеет никаких видимых проявлений. Как только аномальность поведения Сильвио (по отношению к нормам гусарства в жизни и романтизма — в поэтике) выходит наружу в дуэли с графом, он тут же выходит в отставку. Если говорить о следовании чужим литературным образцам, то Сильвио действительно разоблачается как романтик (анализ Шмида в этом отношении вполне убедителен). Однако одновременно Сильвио создает небывалый контраст в практике романтизма — первый бретер среди бретеров, не могущий выстрелить в человека, — и в этом смысле утверждает свою сверхромантическую природу. Самая соль двойного статуса Сильвио состоит в том, что он совмещает в себе и даже доводит до предела противоположности. Поэтому мнение о его «разоблачении» (выраженное в убедительном анализе Шмида) выявляет только одну сторону дела и является не вполне объективным.

Жертвенность Сильвио продолжается и после отставки — уже в самой дуэльной истории с графом. Принципиальное изменение состоит теперь в том, что непосредственные проявления (план выражения) жертвенности из тайных стали явными: Сильвио не только не прячет отсутствие со своей стороны выстрела по человеку, но всячески его подчеркивает, делая орудием своей мести. Однако мотивировка (план содержания) по-прежнему остается в тени: Сильвио, разумеется, не афиширует свою невозможность выстрелить в человека.

сается предложенной в этой работе интерпретации поведения Сильвио с психологической точки зрения (Сильвио якобы «прозревает» во время визита к графу и потому настаивает, чтобы жребии бросались заново, а также сознает, что чуть не сделался палачом и убийцей), она представляется нам полностью произвольной и оторванной от контекста.

[7] *Востриков А. В.* Специфика конфликта повести Пушкина «Выстрел» в связи с пространственно-временной организацией текста // Лотмановский сборник. Вып. 1. М., 1994. С. 410—414.

Тема тайны сама по себе связана с темой романтизма; она также переплетается с темой слова, причем в данном случае — слова, не высказанного явно. Никто не знает, из-за чего граф ударил Сильвио — «плоская грубость» была сказана на ухо. Никто не знает до поры, почему Сильвио не стал драться с Р***, а впоследствии об этом узнает только рассказчик. Никто не знает дальнейшую судьбу Сильвио наверняка, сведения о его гибели не являются полностью достоверными. Но если обо всех этих событиях какая-то информация, хоть с опозданием и, возможно, не вполне точная, выходит наружу, то тайна самого Сильвио остается — тайна его отказа от выстрелов. Их мотивировка неизвестна и выявляется только в результате сопоставления сведений о его жизни. Но если здесь хотя бы налицо внешний поступок с неизвестной мотивировкой, то в гусарской жизни Сильвио его промахи на дуэлях остались тайной полной, не имеющей вообще никаких внешних проявлений; они выясняются только в ходе исследовательской реконструкции. Сильвио — подлинный герой тайны и это, в дополнение к сказанному выше, не позволяет столь однозначно видеть в нем полное развенчание романтизма.

С учетом невозможности для Сильвио пролить кровь, с одной стороны, и его успехов в пьянстве, с другой (Сильвио перепил «славного Бурцова»), такое поведение может рассматриваться как трансформация евангельского чуда претворения воды в вино: здесь происходит претворение крови в вино. Что же касается стакана воды, который граф рекомендовал выпить жене, то по отношению к субъективным мотивировкам графа это означает ложное претворение крови в воду — ведь граф полагал, что Сильвио будет стрелять (и не случайно «Маше все еще не верилось»). Однако, поскольку на самом деле Сильвио и не собирался стрелять, ложное отождествление, с помощью которого граф пытался успокоить жену, оказалось вполне истинным. Акцент сместился с видимых сущностей на невидимые: Сильвио заставляет обоих супругов *испить чашу*.

Выше подразумевалось, что речь идет о крови противников Сильвио. С другой стороны, поскольку Сильвио в гусарском полку каждый раз подставлял под пулю себя самого, получается, что и его собственная кровь превращалась в вино, а гусарские попойки, в которых он оказался непревзойденным, — в причащение; сам же Сильвио (в полном соответствии с выводом, полученным выше из других соображений) очутился на месте Христа, крови которого причащались его приятели-противники.

Что касается второй части дуэли в доме графа, то поскольку к моменту упоминания о стакане воды выстрел по Сильвио уже был сделан, рекомендация графа выпить стакан воды может быть понята как указание на, опять-таки, причащение. Однако в контексте ситуации такая замена выглядит как ложная: граф, едва не проливший подлинную кровь Сильвио,

как бы приравнивает ее воде, еще не в силах осознать для себя значение своего собственного выстрела. Заметим, что косвенным указателем на отождествление Сильвио с сакральным персонажем служит еще и то, что жена графа бросилась к ногам Сильвио, совершив умоляющий жест.

Сильвио, сделавший свой жизненный путь непрерывно длящейся жертвой, завершает его (если верить слухам) участием в сражении под Скулянами. Безнадежность соответствующего военного предприятия (восстания греков против турок) показывает *жертвенный* характер участия Сильвио в этом восстании. Причем, как и в гусарском полку, эта жертвенность нераздельно слита в нем с желанием первенствовать — в данном случае в отряде этеристов, которым он, по слухам, предводительствовал. Следует еще учесть, что как греки, так и находящийся в их рядах Сильвио пошли на героическое, но заведомо самоубийственное предприятие, представляющее собой бессмысленную жертву.[8] Поэтому в контексте повести становится значимым, что сражение под Скулянами закончилось *поражением христиан* — как и греческое восстание в целом: *такой* жертвы христианство не приемлет.

Дуэль Сильвио с графом: психологические аспекты и общий замысел

Граф дважды стреляет в Сильвио и оба раза немного промахивается. Шмид интерпретирует это как нежелание графа в обоих случаях убить Сильвио, ограничиваясь здесь беглым замечанием. По нашему мнению, эта интерпретация верна, но нуждается в более подробном обсуждении, так как здесь затрагиваются глубинные мотивы поведения героя. Прежде всего, возникает вопрос — почему граф, для которого, очевидно, дуэль не была чем-то из ряда вон выходящим, не стреляет в противника, как это принято, а поступает столь аномальным образом? На то, что это не просто промах, указывает и все предшествующее поведение графа. Он явился с мундиром на сабле — поскольку накануне противники во время ссоры как раз бросились к саблям, то это может быть понято как смягчение острого оружия (явившегося, в свою очередь, ответом на ранящую «плоскую грубость»). А поедание черешен не только свидетельствует об отсутствии кровожадности в общем смысле этого слова, но и как калам-

[8] О бессмысленности гибели Сильвио в связи с бессмысленностью военного предприятия, в котором принял участие Сильвио, пишет целый ряд авторов. См., напр.: *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина. Л., 1987. С. 146. *Шмид В.* Проза Пушкина… С. 159. Мы хотим, однако, подчеркнуть, что для самого Сильвио, с учетом жертвенности как одного из двух (наряду с желанием первенствовать) главных механизмов его поведения, участие в именно такой войне и была исполнена наибольшим смыслом.

бур на уровне языка и поведения: граф поедает безобидные черешни, замещающие собой капли крови. Можно предположить такое объяснение: несмотря на действительно полученное оскорбление, граф ведет себя столь мирным образом потому, что он уже наказал Сильвио пощечиной на балу — месть состоялась и себя исчерпала. Именно поэтому сцена дуэли так богата красным цветом, не имеющим отношения к крови (фуражка Сильвио, черешни).

Таким образом, граф не хочет дважды подряд наказывать противника за один и тот же грех — так сказать, бить в одну и ту же щеку два раза. Однако замысел Сильвио как раз в том и состоял, чтобы граф выстрелил в обидчика дважды. А поскольку, согласно сказанному выше, выстрел заменяет собой пощечину, получается, что Сильвио удалось заставить графа обратить христианскую заповедь: вместо принятия удара сначала в одну, затем в другую щеку получается нанесение двух ударов подряд. Обращение христианской, божеской заповеди ведет к дьяволу. Недаром, напомним, Сильвио сообщает графу, что тот «дьявольски счастлив».

Нежелание графа застрелить противника не могло укрыться от глаз чувствительного Сильвио. Но тогда ему должно было сделаться ясно, что граф поступил так же, как привык поступать на своих дуэлях Сильвио, — поставил себя в положение потенциальной жертвы без всякой опасности для противника. Мало того, что Сильвио и так страдал от видимых успехов графа, из-за которого первенство его «поколебалось», — теперь соперничество перенеслось в невидимую сферу, затронув интимнейший пласт душевной жизни Сильвио — жертвенность, по отношению к которой граф стал его «конкурентом».

Хотя поведение графа на дуэли говорит о том, что субъективно он не намерен причинять физический вред Сильвио, с точки зрения последнего оно наносит ему новый — чисто моральный ущерб. Здесь происходит расщепление смысла столь актуальной для данного контекста евангельской заповеди об ударах по щекам на физическую и знаковую составляющие. Помимо отказа от выстрела, целый ряд других жестов графа выглядел для Сильвио как оскорбительная провокация. Так, своим выстрелом граф продемонстрировал свое превосходство как стрелка (с явной ориентацией на Телля) и то, что жизнь противника, пользуясь словами Сильвио, была в его руках. При этом на чувствительного к слову Сильвио должны были произвести впечатление словесные эквиваленты совершавшихся действий. Пробоина «на вершок ото лба» означает, что граф отнесся к Сильвио *свысока*. А то, что он стоял, «*выплевывая*» косточки черешен в сторону Сильвио, получало в глазах последнего значение *плевка* — орального ответа на оскорбление, которое Сильвио до этого нанес графу словом, т. е. также орально. Все это было оскорбительным для Сильвио, тем более,

что в сферу неудачного соперничества с графом уже была вовлечена словесная деятельность: «на эпиграммы мои отвечал он эпиграммами, которые казались мне неожиданнее и острее моих и которые, конечно, были не в пример веселее: он шутил, а я злобствовал». В этом отношении словесный подтекст действий графа на дуэли оказывается новым подтверждением его превосходства.[9] Кроме того, согласно приведенным выше объяснениям, Сильвио к моменту дуэли с графом отнюдь не обладал мастерством Телля и не мог в принципе отплатить противнику той же монетой. Меткость графа оказалась стимулом для упражнения в искусстве стрельбы и вызвала желание превзойти «кандидата на звание Телля».

Надо полагать, что действия графа во время первого поединка как стимулировали общий замысел Сильвио — уничтожить противника не физически, а нравственно, так и подсказали путь его реализации. Черешневые косточки, которые выплевывал граф, не долетают до Сильвио физически, но задевают его морально. Они могут быть поставлены в соответствие с пулями, но с отрицательным знаком. «Злобная мысль», мелькнувшая в мозгу Сильвио, как раз и означала превращение пули из физически воздействующего предмета в моральный, непосредственно противника не задевающий (как не долетающие косточки), но наносящий моральную рану. Сожаление, позднее высказанное Сильвио в доме у графа, «что пистолет заряжен не черешневыми косточками… пуля тяжела», непосредственно устанавливает связь того и другого в глазах Сильвио и следующую из этого возможность замены. Эти черешневые косточки оказываются сродни не пулям, а пчелам (стены в доме Сильвио были источены пулями как пчелиные соты), оказывая не смертельное, а «жалящее» воздействие, обидное для дуэлянта. Если вспомнить сделанное выше отождествление черешен с каплями крови, то получается, что черешневые ягоды и косточки (реальные в случае графа, воображаемые в случае Сильвио) заменяют собой окровавленные пули — пролития крови не происходит.

Вспомним постоянные тренировки Сильвио, который всаживал пулю в муху, т. е. столь же мелкий предмет, как и пуля, а в истории с Р*** непосредственно пулю в пулю, и сравним это с финальным выстрелом Сильвио в картину, простреленную им как раз в том месте, где это сделал граф. Тогда напрашивается вывод о том, что финальный выстрел был отрепетирован Сильвио и представлял собой заранее подготовленный демонстративный жест «пуля в пулю». Но тогда и жеребьевка должна быть заранее

---

[9] В сцене прихода к графу Сильвио наносит ответный словесный удар. Как указано в нашей работе «Двойная структура „Выстрела”», фраза Сильвио о желании «пошутить» намекает на английское «shoot» (стрелять), демонстрируя превосходство Сильвио в словесной дуэли с графом-англоманом.

подготовленной, причем вполне определенным образом; представим себе, что граф вытащил бы второй номер — что осталось бы делать Сильвио? Поэтому в фуражке должно было быть два первых номера — как было два кандидата на первенство в гусарском полку. (А совокупность двух единиц составляет число 11 — как раз по числу лет между началом дуэльной истории и ее завершением в рассказе графа подполковнику И. Л. П.)

Другими словами, согласно предлагаемой реконструкции, визит Сильвио к графу представлял собой задуманный заранее спектакль, в котором Сильвио — режиссер, граф — актер, играющий заранее заготовленную роль, графиня — зритель, простреленная фуражка, жребии и картина — бутафорские предметы и декорации. При этом он обращает против своего противника его же тип оружия — символический выстрел.[10]

Когда Сильвио в гусарском полку подставлял себя под пулю без всякой опасности для противника, он потенциально жертвовал самим собой, тогда как противники не жертвовали ничем — для них это были обычные дуэли. Однако в случае дуэли с графом ситуация существенно иная. Теперь Сильвио идет на жертву ради того, чтобы спровоцировать противника на жертву ответную — своей честью, и именно это должно завершить его историю. Можно сказать, что Сильвио провоцирует другого на «искупительную» жертву с точностью до наоборот: в результате такой «жертвы» противник должен не взять на себя чужие грехи, а согрешить сам.

В тексте повести содержится замечание по поводу Сильвио: «Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства.» Хотя на поверхностном уровне эта формула не подтверждается, оказывается, что 1) граф действительно оказывается жертвой в том смысле, что поражается его совесть; 2) сам Сильвио поступает против совести, «соблазняя» противника на недопустимый дуэльный жест. В итоге граф действительно оказывается «несчастной жертвой» «ужасного искусства» Сильвио, однако это «ужасное искусство» состоит в данном случае не во владении пистолетом, а в дьявольском умении превращать в жертву как себя, так и другого.

Когда Сильвио совершает свой символический выстрел, всаживая пулю в пулю, он символически же поражает противника и уходит, предав графа «его совести». Когда же граф столь откровенно рассказывает о

---

[10] Шмид писал о театральности в поведении Сильвио как объекте авторской иронии: «Не хотел ли автор комически подчеркнуть театральность своего героя, когда заставлял его рассказывать свою историю в *bonnet de police* с золотой кистью?» (*Шмид В.* Проза Пушкина… С. 184). Это подразумевает, что театральность проступает в жестах Сильвио спонтанно, помимо его желания. Мы же хотим обратить внимание на то, что театральность (по крайней мере, в том, что касается визита к графу) входила в замысел Сильвио.

своем неблаговидном поступке, он символически сам поражает себя на глазах рассказчика. То есть практикует то жертвенное поведение, которому «научил» его Сильвио — с той лишь разницей, что граф подставляет себя не под пулю (как его «учитель»), а под свое же ранящее слово. До возраста Христа графу не хватает еще одного года. Причем одновременно с достижением этого возраста исполнится как раз шесть лет посещению Сильвио, который сам шесть лет страдал от неутоленной мести и под конец утолил ее. Все это намекает на то, что страдать графу осталось еще год, после чего настанет искупление.

На то, что Сильвио принуждает графа к поступку, который должен являться по содержанию жертвой, есть и косвенное указание, связанное с литературной параллелью с драмой Гюго «Эрнани, или Кастильская честь». Сама по себе эта параллель давно замечена исследователями, и мы хотим лишь обратить внимание на роль мотива жертвы в этой перекличке. В драме Гюго герцог де Сильва (с которым прозрачно перекликается имя пушкинского героя) заставляет Эрнани в соответствии с данной тем клятвой совершить самоубийство, то есть *совершить жертву*. Однако, в отличие от героя Гюго, граф теперь жертвует не своей жизнью, как он это был готов сделать шесть лет назад, а своей честью.

Сильвио, граф и сумасброд Р***

Помимо дуэлей, в которых Сильвио подставляет себя под пулю, в повести есть еще один эпизод, когда Сильвио оказывается в положении безответно обиженного: в него запускает шандалом офицер Р***, которого Сильвио так и не вызывает на дуэль. Этот эпизод включен Шмидом в перечень восьми отказов Сильвио от выстрела, выявляющих невозможность Сильвио выстрелить в человека. Мы же сейчас обсудим не то, почему дуэль не состоялась, а нечто совсем иное — почему вообще возникла ситуация, чреватая дуэлью. Явилось ли это случайностью или нет? И если нет, то, может быть, здесь есть нечто общее с соответствующим эпизодом в дуэльной истории между Сильвио и графом?

Вспомним, что в сцене, послужившей поводом для дуэли, Сильвио сказал графу «плоскую грубость» на ухо — никто ее не слышал. Хотя в эпизоде с карточной игрой все было в открытую и, более того, поведение Сильвио за картами, не считающего нужным прибегнуть к объяснению в спорном вопросе, представлялось уже вполне обычным и укладывающимся в норму для собравшихся, это не относится к самому оскорбленному — новичку Р***. Обе ситуации могут быть описаны с помощью единой схемы. 1) Сильвио наносит другому члену того же коллектива оскорбление поведением, которое для зрителей не имеет наблюдаемого или марки-

рованного плана выражения. 2) Сильвио своим поведением лишает противника душевного равновесия и провоцирует его на скандальную выходку с максимально акцентированным планом выражения. 3) Сильвио оставляет оскорбителя без видимого наказания. Единство ситуаций, а также то, что известно о второй части дуэли Сильвио с графом, подсказывает еще один общий пункт в перечне правил, которых придерживался Сильвио: 4) необходимым и достаточным условием выхода из сложившейся ситуации является для Сильвио моральное превосходство над противником, которое для него заключается в том, что противник должен совершить запретный акт агрессии, незаслуженно поставив Сильвио в положение жертвы.

Выходка Р***, которая по обычным меркам взывала к получению «удовлетворения» на дуэли, на самом деле уже сама по себе доставляла Сильвио без всякой дуэли. В то же время в случае с графом Сильвио не успокоился до тех пор, пока не довел свое предприятие по моральному развенчанию своего противника до совершения тем запретного выстрела.

Заключение

Пушкин создал глубоко оригинальное произведение, в котором носителем идей романтизма становился не дьявол или демон (как, например, у Лермонтова), а ложный Христос, сочетающий в себе также черты дьявола. В результате дьявольская месть совершалась с помощью библейских заповедей. В свою очередь, в том, что касается этих заповедей, произошло чудовищное объединение духа Ветхого завета (око за око — в Моисеевом декалоге) и Нового («не убий», заповедь о подставлении щек). С одной стороны, Пушкин создал дуалистическую структуру, объединяющую в себе прямо противоположные свойства. С другой — сделал это таким образом, что эта структура, несмотря на столь кричащие контрасты, осталась не эксплицированной непосредственно. В этом смысле дуализм между планами выражения и содержания является еще одним элементом двойной структуры произведения. Если говорить о поэтике Пушкина в целом, то в «Выстреле» отразилась характерная пушкинская диалектика и его глубочайший интерес к двойным структурам, сочетающим в себе противоположности.[11]

---

[11] Сюда можно отнести скульптурный миф с характерным для него принципом семантического противоречия между движением и покоем (*Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 147—180), поэтику оксюморонных заглавий (*Лотман Ю. М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. С. 452) и т. д. См. об этом также: *Заславский О. Б.* Структурный дуализм «Повести из римской жизни» А. С. Пушкина // Russian Literature. 1993. Vol. 34. Pp. 411—423.

ВОЛЬФ ШМИД — WOLF SCHMID
(Гамбургский университет)

ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ ПУШКИНА

Пушкин как парадокс

Александр Пушкин — это явление целиком противоречивое. И как личность, и как герой пушкинского мифа он представляет собой один из крупнейших парадоксов русской литературы.

Еще при жизни Пушкина Гоголь назвал его «русским национальным поэтом», «чрезвычайным, может быть, единственным явлением русского духа», отражением «русской природы, русской души». «Самая его жизнь, — пишет Гоголь, — совершенно русская».[1] Но внешность этого воплощения русскости обнаруживала очевидные следы эфиопского прадеда. Пушкин любил называть себя негром и «уцепился», — как говорит Синявский, — «за свою негритянскую внешность и свое африканское прошлое».[2]

Русский национальный поэт, которого лицейские товарищи называли «французом» и литературное формирование которого прошло под знаменем Вольтера, был по своему духовному облику, по своему творческому жесту, по своему письму явлением не русским. Этот парадокс прекрасно выражает Томас Манн, называя Пушкина «славянским латинистом» («slawischer Lateiner»).[3]

Начиная с гоголевского сравнения языка Пушкина с лексиконом, в котором заключается «все богатство, сила и гибкость [русского] языка»[4], Пушкин рассматривался как создатель русского литературного языка и основоположник новой русской литературы. Но Пушкин, как известно, литературной школы не основал и наследников у него не было. Пушкин — классик без литературной школы и последующей традиции. Лаконизм и четкость его слова, конкретность и точность его образов назвать типичным явлением русской литературы трудно.

---

[1] *Гоголь Н. В.* Несколько слов о Пушкине (1834) // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1937—1952. Т. 8. С. 50.

[2] *Синявский А.* Прогулки с Пушкиным // Терц А. Путешествие на Черную речку и другие произведения. М., 1999. С. 88.

[3] *Mann Th.* Über Puschkin (1937) // Mann Th. Gesammelte Werke in 13 Bden. Frankfurt a. M., 1990. Bd. 13. S. 839.

[4] *Гоголь Н. В.* Несколько слов о Пушкине. С. 50.

Парадоксы чувствования

Не удивительно, что поэт, воплощающий в своей личности много противоречий, тяготеет и в своем творчестве к созданию парадоксов в разных планах произведений. Пушкинский мир и пушкинская поэтика целиком парадоксальны. Рассмотрим парадоксы пушкинских произведений по планам: парадоксы чувствования, парадоксы характера, парадоксы действия, парадоксы судьбы, парадоксы онтологии, парадоксы жанра и, наконец, парадокс самой литературы.

Обратим внимание сначала на парадоксальные явления на уровне изображаемого мира. Широко распространено в мире Пушкина противоречие чувств, эмоциональный парадокс. Уже в «Посвящении» в «Кавказском пленнике» говорится о том, что читатель в этой поэме найдет «противуречия страстей» (IV, 92).[5] Парадоксальную природу чувствования, склонность человека к противоречиям раскрывает Пушкин в «Евгении Онегине» на примере главной героини. Татьяна, персонификация его поэзии и, возможно, тайное воплощение его самого[6], характеризуется автором парадоксами, которые он наблюдал в себе самом. Воспитанная на западной литературе барышня, совмещающая в себе, — как пишет Андрей Синявский, — «русские вкусы с французскими навыками, здравый смысл с туманной мечтательностью, светский блеск с провициализмом»[7], верит, согласно «преданьям простонародной старины» — как, впрочем, и сам автор — предсказаниям и приметам всякого рода[8], в какой бы страх они ее ни приводили:

> Что ж? Тайну прелесть находила
> И в самом ужасе она:
> Так нас природа сотворила,
> К противуречию склонна. (ЕО V, 7, 1-4)

---

[5] Все цитаты из сочинений и писем Пушкина даются по изданию: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1937—1959. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу. Ссылки на текст «Евгения Онегина» [ЕО] осуществляются таким образом: дается номер главы римской цифрой, строфы и стиха — арабской.

[6] Ср. *Синявский А.* Прогулки с Пушкиным. С. 20.

[7] Там же.

[8] Параллельность характеров героини и автора очевидна. Пушкин, будучи учеником французского XVIII века, верил, как показывают некоторые его поступки в важных жизненных ситуациях, в действие оккультных сил, по крайней мере наполовину. Петр Гринев, оправдывающий свою веру в пророчество сновидения, пишет (также от имени автора): «Читатель извинит меня, ибо знает по опыту, как сродно человеку предаваться суеверию, не смотря на всевозможное презрение к предрассудкам» (VIII, 289).

Эмоциональными парадоксами изобилует элегическая лирика Пушкина. Зрелый Пушкин все больше и больше осуществляет старое определение этого жанра.[9] Буало называл предметами элегии «des amants la joie et la tristesse» («влюбленных радость и печаль»). Гердер закреплял за элегией «die sinnlich vollkommene Beschreibung unserer vermischten Empfindungen» («чувственно совершенное описание наших смешанных ощущений»).[10] Лицейский учитель Пушкина Александр Галич определял элегию как «тоскливое и веселое пение».[11] Таковая двуголосность элегии, издавна возводимая к двойному тону лидийской флейты и проявляющаяся в метрическом строении элегического дистиха, в русской элегии осуществлялась редко. Унылая элегия в России была, по существу, только унылой. Зрелый же Пушкин смешивает не только мотивы смерти и жизни, но также и различные настроения. «Мне грустно и легко, печаль моя светла» — звучит в любовной элегии «На холмах Грузии» (1829; III, 158). В болдинской элегии «Безумных лет угасшее веселье» (1830; III, 228) Пушкин осуществляет *столкновение* эмоциональных положений. Мучительное сознание невозможности счастья («На свете счастья нет» или «Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе / Грядущего волнуемое море») сопровождается парадоксальными жизнеутверждающими высказываниями сопротивляющегося унынию субъекта:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

Для развития Пушкина характерно, что последняя строка в беловом автографе гласила: «Я жить хочу, чтоб мыслить и *мечтать*» (III, 838; курсив мой — *В. Ш.*).

Явное смешение противоположных настроений встречается и в дистихах элегии «Художник» (1836; III, 416; курсив мой — *В. Ш.*):

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую
[…]
Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль…
Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров —
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет.
[…]

Семантическое противоречие может сопровождаться аналогичным формальным контрастом. Таким образом в элегии «Пора, мой друг, пора!» (1834; III, 330) получается ритмический парадокс. Призыв «пора»,

---

[9] *Сендерович С.* Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 8. Wien, 1982.

[10] Перевод С. Сендеровича.

[11] О процитированных определениях см.: *Сендерович С.* Алетейя. С. 110—117.

обычно употребляемый как призыв к уходу, к изменению своего положения, здесь оказывается призывом к покою. Имеющаяся тут парадоксальность прекрасно иконизируется столкновением ритмических структур в обоих полустишиях шестистопного ямба. В первом полустишии, выражающем призыв, ямбический акцент синтагм подтверждает подлежащий ямбический размер — «Пора́, | мой дру́г, | пора́!». Стопы совпадают со словами. Во втором же полустишии, осуществляющем мотив покоя, имеется накладываемый на основу того же ямба хореический словесный акцент, т. е. акценты слов не совпадают с ударами размера — «по | ко́я | се́рдце | про́сит».

И в поэзии и в прозе Пушкина мы не раз находим эмоциональный парадокс постоперациональной депрессии. Дело сделано, но вместо ожидаемой радости творец наталкивается в своем сердце на «непонятную грусть». Наглядный пример такой постоперациональной депрессии мы находим в элегической эпиграмме «Труд» (III, 230), написанной в 1830 г. непосредственно после окончания «Онегина»:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых?

Это парадокс и в первоначальном смысле. Парадокс по Аристотелю — это «то, что противоречит прежде пробужденному ожиданию».[12] Окончив свой труд многолетний, поэт поражен «непонятной грустью», возникающей сверх ожидания. Парадоксальность депрессии всплывает, быть может, еще более заметно в тех двух стихах первой беловой редакции (III, 841), которые впоследствии были зачеркнуты:

Тихо кладу я перо, тихо лампаду гашу
Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?

Парадокс непонятной грусти успешно завершившего свой труд творца встречается еще два раза в произведениях первой болдинской осени, как в прозаическом, так и в пародийном виде. В новелле «Гробовщик» герой, приближающийся к новому домику, «так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму», чувствует с удивлением, что сердце его не радуется (VIII, 89). В «Истории села Горюхина» Белкин заканчивает свое историографическое дело словами:

---

[12] *Aristoteles*. De arte rhetorica 1412a 27. См. мои «Заметки о парадоксе» в настоящем сборнике.

«Ныне […], окончa свой трудный подвиг, кладу перо и с грустию иду в мой сад размышлять о том, что мною совершено. Кажется и мне, что, написав Историю Горюхина, я уже не нужен миру, что долг мой исполнен и что пора мне опочить!» (VIII, 133).[13]

Парадоксы характера

В прозе Пушкина мы находим немало парадоксов в характерах героев. Противоборствующие черты характера выступают в определенных случаях на фоне противоречия между потенцией и актом, предрасположенностью героя и его действительным поведением. Таковы примеры Сильвио и Германна. Сильвио, упражняющийся, хотя он и в отставке, по крайней мере три раза в день в стрельбе из пистолетов и посвятивший жизнь идее мести, все же в графа так и не стреляет. Германн, «в душе игрок» (VIII, 235), как подтверждает достоверный рассказчик, просиживающий «целые ночи […] за карточными столами, и след[ующий] с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» (там же), все же сам не решается понтировать. Не стреляющий стрелок и не играющий игрок — это, конечно, только изначальные парадоксы. Но когда герои преодолевают самоограничение, превращая возможность в действительность, все кончается промахом. Мстителю месть не удается, а игрок вследствие своей оплошности проигрывает все, т. е. отцовское наследие и все предыдущие выигрыши.

Подобное происходит и в «Станционном смотрителе», где развертывается оксюморон «слепого смотрителя». Когда смотритель наконец становится зрячим, т. е. становится очевидцем счастья мнимой «заблудшей овечки» с «волком» Минским, он возвращается на свою станцию и спивается с горя.

Контраст между противоборствующими чертами характера усиливается, как правило, интертекстуальными аллюзиями. Например в «Метели» проекция героини на ее интертекстуальные эквиваленты обнаруживает в ней разлад между вряд ли примиримыми сторонами. С одной стороны, она предстает как девственная Артемиза, что уже является оксюмороном, поскольку античная Артемиза была образцом верной вдовы, а, с другой стороны, итальянские слова «se amor non è che dunque» (VIII, 84), которые

---

[13] На мотивные переклички между эпиграммой «Труд» и «Историей села Горюхина» обращали уже внимание: *Черняев Н. И.* История села Горохино // Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 543—545; *Томашевский Б. В.* Заметки о Пушкине. 2. Белкин и Гиббон // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 4—5. 1939. С. 484—485. На параллель с «Гробовщиком» указывала: *Петрунина Н. Н.* Первая повесть Пушкина («Гробовщик») // Русская литература. 1983. Вып. 2. С. 74—76.

можно рассматривать и как цитату из 132 сонета Петрарки «На жизнь Мадонны Лауры», и как их пародию в фривольных «Рассуждениях» писателя эпохи Возрождения Пьетро Аретино, проливают особый свет на строгую нравственность героини. На скрещении противоречивых интертекстуальных связей развертывается парадокс кокетливой Артемизы.

Пушкинские парадоксы характера вдохновили Достоевского, внимательного читателя Пушкина, на создание его известных парадоксов души.[14] Недаром в «Записках из подполья» и автор, и рассказчик-парадоксалист не раз отсылают читателя к пушкинскому «Выстрелу».[15]

В некоторых прозаических вещах Пушкина парадоксальность характера приобретает метатекстуальные оттенки. В «Пиковой даме» парадокс не играющего игрока вызывает удивление у настоящих игроков и заставляет Томского, в конечном счете, рассказать свой анекдот. В обществе игроков первая степень удивительного — Сурин, который понтирует крайне осторожно, никогда не горячится, ничем с толку не сбивается, но все-же вечно проигрывает. Его твердость удивляет остальных игроков. Еще удивительнее, чем этот парадокс, поведение Германна: «А каков Германн! Отроду не брал он карты в руки […], а до пяти часов сидит с нами и смотрит на нашу игру!» (VIII, 227). Томский старается перещеголять этот второй парадокс еще более удивительным парадоксом, упоминанием своей бабушки, которая не понтирует, чего он никак не может постигнуть. Не понтирующую старуху товарищи как парадокс не могут понять: «Да что тут удивительного […], что осьмидесятилетняя старуха не понтирует?» (VIII, 228). Для того чтобы демонстрировать пока еще утаенную парадоксальность своей бабушки, Томский рассказывает анекдот, который в свою очередь соблазняет Германна на желание овладеть тайной *Vénus moscovite*. Итак, в этой метатекстуальной новелле «пестрый фараон»[16] текстов и жанров открывается тремя усиливающимися парадоксами, которые друг друга побивают как карты в игре.

В «Гробовщике» находим минус-парадокс. Условному литературному контрасту между нравом и ремеслом противопоставляется отсутствие такого контраста:

> «Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем

---

[14] См.: *Gerigk H.-J.* Dostojewskijs «Paradoxalist»: Anmerkungen zu den «Aufzeichnungen aus einem Kellerloch» // Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens / Ed. Geyer P., Hagenbüchle R. Tübingen, 1992. S. 481—497.

[15] См.: *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. Повести Белкина. СПб., 1996. С. 195—199.

[16] Ср. «воображение свой пестрый мечет фараон» (ЕО VIII, 37, 3—4).

следовать их примеру, и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу». (VIII, 89)

Условный контраст отвергается как риторический прием, направленный только на эффект. Воздействию на читателя предпочитается «уважение к истине». Но такая литературная полемика скрывает то, что на самом деле русского гробовщика у Пушкина многое связывает с могильщиками из английских подтекстов и что в ином плане повести парадокс играет решающую роль.

Слегка метатекстуальным является парадокс характера в «Барышне-крестьянке». Представляя героиню, рассказчик расхваливает прелесть уездных барышень, главное достоинство которых — «*особенность характера, самобытность* (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия» (VIII, 111; курсив в оригинале). Оксюморонное заглавие повести оправдано, как кажется сначала, мотивом переодевания. Но потом оказывается, что Елизавета Муромская в самом деле соединяет в себе противоречивые черты. Совмещение противоположного существует не благодаря риторике или игре или древнему комедийному приему *qui pro quo*. Маска не скрывает сущности характера, как в «Игре любви и случая» Мариво, а, наоборот, обнаруживает ее. Роли Елизаветы — это не обман, они парадоксальным образом раскрывают противоречивое в ее *individualité*. В Елизавете есть что-то одновременно и от крестьянской девушки, и от светской барышни эпохи Людовика XIV. Поэтому уездной барышне отдается предпочтение перед женщинами в столицах, которые «получают, может быть, лучшее образование», но характер которых сглажен навыком света и души которых «столь же однообразные, как и головные уборы» (VIII, 111).

Парадоксы действия

Парадоксальность определяет нередко и действия героев и их мотивацию. Парадоксальные акценты носят, например, монологи Сальери. Его исходный пункт — несправедливость неба:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше […]
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?… (VII, 123—124)

Прослушав несколько звуков из Requiem'а Моцарта, при этом страдая и восхищаясь одновременно, Сальери восклицает:

Ты, Моцарт, недостоин сам себя.
[…]
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь (VII, 127)

Отравить гения — для Сальери это значит спасти искусство:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет(VIII; 128)

Убийца — избранник, жертвующий собой в пользу музыки, но прежде всего ради ее жрецов, служителей. Таким образом, после того, как Моцарт выпил из отравленного стакана, Сальери может сквозь слезы признаться:

Эти слезы
Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! […] (VII, 133)

Подобным парадоксальным образом будет у Достоевского оправдываться Великий инквизитор. Он исправляет Божье творение, жертвуя спасением своей души ради счастия миллионов. В его парадоксальной аргументации амбициозный Бог требует невыполнимого от человека, которого он сам создал слабым. Христианское же милосердие к слабым проявляет не Христос, а он, Великий инквизитор, не верующий обвинитель бога, лишивший людей свободы решения.

Богат парадоксами роман «Капитанская дочка». Пугачев является целиком противоречивой фигурой — и кровожадным нарушителем законов, и щедрым благодетелем. Но парадокс осуществляется прежде всего в логике действия. Подарив бродяге, «вожатому», заячий тулуп, Петр Гринев не только получает ответный подарок намного ценнее, но трижды оказывается спасен своим жестоким покровителем. Осуществляется здесь древний парадокс утраты как пользы, восходящий еще к стоической аттической комедии Менандра и Филемона. Этот парадокс проявляется еще в другом отношении. Старый Гринев, отправляя сына в дальний гарнизон, напутствует его пословицей «Береги платье снову, а честь смолоду», мать же наказывает ему «беречь […] здоровье» (VIII, 282). Все три блага — платье, честь и здоровье — выпущенный в жизнь молодой человек вполне сберегает, но только парадоксальным образом, вновь и вновь ставя их на карту и этим нарушая родительские увещания. Если бы Петр Гринев в на-

чале метели послушался дядьки Савельича и вернулся назад, то не получил бы случая сделать обязанным себе Пугачева; если бы, по совету слуги, не подарил неузнанному самозванцу детский тулуп, то не вызвал бы цепной реакции, основывающейся на пословице «Долг платежом красен». Если бы Гринев не рискнул жизнью, он ее бы совершенно точно потерял.

Парадоксы судьбы

В нарративном мире Пушкина в действие часто вмешивается судьба, явно покровительствующая счастливцам, например, Минскому, графу, ветреному Бурмину, и самым возмутительным образом обделяющая невезучих, т. е. Вырина, Сильвио и Владимира. Тяжелую участь неудачников Пушкин, однако, смягчает, вплетая парадокс счастья-несчастья, по присутствующей как подзаголовок одного из подтекстов в «Повестях Белкина» формуле «Нет худа без добра».[17] Ибо насколько оправдано отчаяние невезучих? Какое счастье могло бы ожидать станционного смотрителя с оставшейся дома озорной красоткой-дочкой или аккуратного Владимира в браке с предприимчивой Марьей Гавриловной? То, что на первый взгляд кажется невезением, оказывается в конечном счете спасением. Беда только в том, что несчастливцы в мире «Повестей Белкина» столь слепы и ослеплены, что они не могут понять, как им повезло в их мнимом несчастье.

Парадокс судьбы обнаруживается и в финале «Пиковой дамы». Крушение Германна — это наказание за то, что он совершил насилие над жанрами и дискурсами, превращая чудесное в регулярно-обязательную, непременную реальность. Парадокс заключается в том, что несостоятельность обнаруживает не тайна трех карт, а сам игрок. Магия же подтверждается самым убедительным образом — во всех трех играх три верные карты в самом деле выигрывают.

Парадоксы онтологии

Центральное место в творчестве зрелого Пушкина занимают парадоксы онтологии. Их классическая разновидность — парадоксы жизни и смерти типа «жить — это умирать». Пушкин создает крайне прозаическую вариацию этого парадокса в новелле «Гробовщик», где герой живет за счет смерти своих клиентов. Жизнь за счет смерти — это никак не абсурд, а парадоксальная истина существования гробовщика. Когда подвыпивший бу-

[17] Имеется в виду опера-водевиль Николая Хмельницкого «Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра», которая с 1821 года в обеих столицах прошла с большим успехом.

дочник Юрко предлагает гробовщику выпить, как и все другие собравшиеся у Шульцев ремесленники, за здоровье своих клиентов, немецкие соседи хохочут. В смехе немцев по существу нет для гробовщика ничего обидного. Смех этот — просто спонтанная реакция на внезапное открытие действительно парадоксальных обстоятельств погребального ремесла. Но сам гробовщик смеяться не может, так как он давно превратил не осознанный им парадокс своего ремесла в нелепость. Во-первых, он сам живет в своем новом доме, желтом как лица мертвецов, будто бы в гробу, принадлежа больше смерти, чем жизни, уступив кухню и гостиную гробам, которые, как показывает известный рисунок Пушкина, нагромождены устрашающими горами и вытесняют всякую жизнь. Во-вторых, гробовщик мыслит и говорит о мертвых как о живущих в изготовленных им гробах, как в домах. Поэтому бригадир от имени всей честной компании мертвецов, явившихся на новоселье, может объявить, что «только те, которым уже невмочь, которые совсем развалились, да у кого остались одни кости без кожи» «остались *дома*» (VIII, 93; курсив мой — *В. Ш.*).

Зрелый Пушкин любит возвращать употребляемым в переносном смысле речевым клише, таким как пословицы, поговорки, обороты речи, метафоры и предсказания, их первоначальный, дословный смысл. Речевые клише и каждодневные пророчества развертываются сюжетно и сбываются в смысле, совсем неожиданном для тех, кто их употребляет. Таким образом постоянно порождаются парадоксы: речевое клише оказывается верным и в то же время ложным. Те, кто употребляют данное клише, ошибаются, как правило, локально, так сказать «доксально», но сюжетно они правы, чего они, однако, обычно сами понять не могут. Этот процесс де-семиотизации или овеществления касается не только речевых клише, но и других семиотических систем, таких как пиктографические символы, масти или статуи. Таким образом, можно рассматривать «Пиковою даму» как сюжетное развертывание ее оксиморонного заглавия, как историю о «даме с пикой». Во всех этих вещах парадоксальность вытекает из слияния двух планов, четко различаемых доксой, т. е. реалистического и фантастического бытия, семиотического и вещественного статуса предметов.

В статуях привлекала Пушкина идея об их двойном характере, об интерференции между знаковостью и вещностью, между обозначающим и обозначаемым. Эта интерференция приводит к сильным противоречиям, когда установка на знаковость сменяется или связывается с установкой на вещность. В самой обнаженной форме парадоксогенное смещение и со-

вмещение точек зрения мы находим в эпиграмме «Царскосельская статуя»[18]:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.

До сих пор имелась только установка на действие и ситуацию, которые обозначаются и подразумеваются статуей как знаком. Теперь точка зрения меняется, совмещая признаки обозначаемого, т. е. льющуюся из урны воду и печально сидящую деву, с материальными признаками обозначающего, т. е. с неиссякаемой струей как элементом скульптурного сооружения и с неизменчивостью знакового материала. Такое смещение и совмещение точек зрения вызывает характерное для парадокса удивление:

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева над вечной струей, вечно печальна сидит. (III, 231)

Парадоксы жанра

Парадоксально и обращение Пушкина с жанрами, характерное для него совмещение исключающих друг друга языков и речевых сфер. В поэзию Пушкин вводит элементы прозы, а в прозу — стихию поэтическую. Прозаизация в поэзии сказывается, прежде всего, в зрелых элегиях. А поэтизация прозы обнаруживается в «Повестях Белкина». Разумеется, смешение языков и характерных для жанров приемов само по себе парадоксальным не является. Но парадокс создается тем, что поэтические приемы в прозе и прозаические приемы в поэзии основной сферы не подрывают, не колеблют, даже не ослабляют, а, наоборот, усиливают ее. Пушкин слишком хорошо знал неотменимое своеобразие поэтического и прозаического полюсов художественного мира, чтобы стремиться к какой бы то ни было гибридизации. Поэтическая проза и прозаическая поэзия остаются прозой и поэзией, только сильнее ощутимыми как таковые под угрозой со стороны враждебной стихии.

Парадокс жанровости у Пушкина связан с парадоксом рецепции, который явно чувствуется в «Повестях Белкина». Только поэтическое прочтение этой прозы, т. е. прочтение медленное, прочтение, так сказать «пешком», останавливающееся на отдельном слове, прислушивающееся к нему, выявляет тот прозаический смысл, т. е. ту многостороннюю прозу жизни и противоречивую прозу человеческой души, которыми отличается этот

[18] См. также: *Kletzke D.* Poetologische Gedanken in Puškins elegischem Distichon «Carskosel'skaja statuja» // Romantik — Moderne — Postmoderne / Ed. Gölz Ch., Otto A., Vogt R. Frankfurt a. M., 1998. S. 62—70.

шедевр. Прочтение же прозаическое, быстрое, стремящееся к развязке, улавливает только тот неоригинальный смысл, который заложен в поэзии подтекстов.

Следующий парадокс касается взаимоотношения поверхности и глубины пушкинских текстов. Пушкин, как известно, чужд какой бы то ни было эксплицитной философии. И все-таки его творчество полно имплицитного философского смысла. Смысл у Пушкина рождается в напряженном и все же уравновешенном взаимодействии стилей, языков, дискурсов, жанров. Таким образом, глубина Пушкина находится на поверхности текстов. Это, если обострить парадокс, и есть глубина, скрытая на поверхности.

Парадоксы интертекстуальности

С этим последним парадоксом связан парадокс интертекстуальности. В творчестве Пушкина мы наблюдаем странную закономерность — чем больше он подражает чужим текстам, тем свободнее развертывается его оригинальность. Для развития пушкинская оригинальность нуждается в претексте. Не *inventio*, способность к вымыслу новых сюжетов были характерными чертами таланта для Пушкина. Недаром он приписывает Ивану Петровичу Белкину, одному из своих иронических автопортетов, «недостаток воображения» (VIII, 61). Белкин пересказывает «слышанные им от разных особ» истории, вымышляя только почти все имена и заимствуя названия сел из своего околотка, как пишет его ненарадовский сосед. Таким же образом действует Пушкин, составляя сюжеты из гетерогенных мотивов мировой литературы и переводя их в русскую обстановку.

Сфера Пушкина — это интертекстуальность. Пушкинская интертекстуальность не сводится ни к мирной преемственности, ни к влиянию предшественников на него, ни к подражанию им, ни к пародии, ни к гетевскому усваиванию (*Anverwandeln*). Есть две основные формы пушкинской интертекстуальности. Первая заключается в том, что Пушкин поправляет несообразности и бессмыслицы условных сюжетов и углубляет их психологически, таким образом противопоставляя им свою новую, совсем неожиданную модель действительности. Искусство Пушкина — это искусство контрафакта, обнаруживающегося как в стиле, так и в тематике. Он сам называет этот метод — «вышивание новых узоров по старой канве».[19] Таким образом Пушкин берет сентиментально-идиллический рассказ Карлгофа «Станционный смотритель» и переворачивает его сюжет с ног на голову или, вернее, ставит его с головы на ноги. Герой Карлгофа, обедневший купеческий сын, учившийся в Геттингене, женится на своей воз-

[19] См.: «Роман в письмах» (1829), VIII, 50.

любенной Лизе вопреки отчаянному сопротивлению ее отца и увозит девушку из Петербурга на деревенскую почтовую станцию, где молодой человек становится смотрителем и где любящие друг друга муж и жена ведут скромную, но счастливую жизнь в окружении своих многочисленных детей. Пушкин противопоставляет этой идиллии зеркально противоположный сюжет, при чем герои меняются ролями. Эта первая форма интертекстуальности, контрафакт, подразумевает у Пушкина всегда пересмотр условности.

Другая форма интертекстуальности имеет противоположный характер. Пушкин оставляет в своих лаконических текстах много пробелов, лакун-недосказанностей. Эти лакуны чаще всего касаются главных психологических побуждений героев. Почему Германн, оставляя спальню умершей графини, думает не о пропавшей тайне, а о любовнике, прокравшемся лет шестьдесят назад в эту же спальню бывшей московской Венеры? Отсылая читателя к чужим текстам, Пушкин заставляет его восполнять лакуны чужими мотивами. Тем или иным образом, либо по аналогии, либо по контрасту. При этом Пушкин не позволяет принимать окончательных решений, а побуждает на эксперимент. Таким образом, Пушкин воскрешает также и забытые тексты.

Парадоксальность пушкинской интертекстуальности заключается в том, что новое слово о литературных сюжетах, демонстрируемых в их ограниченности и неубедительности, произносится на языке тех же сюжетов.

Парадокс литературы

Наконец рассмотрим парадокс литературы, который является вариантом известного парадокса «Лжец»: «Эпименид из Крита говорит: Все критяне лгут». Этот образец семантического парадокса отличается тремя признаками, которые считаются основополагающими для парадокса вообще, — противоречивостью, авторефлексивностью, циркулярностью.[20]

В нарративном мире Пушкина многие герои — читатели литературы. «Одна с опасной книгой бродит» (ЕО III, 10, 5) сказано о Татьяне:

> Теперь с каким она вниманьем
> Читает сладостный роман,
> С каким живым очарованьем
> Пьет обольстительный обман! (ЕО III, 9, 1—4)

[20] См.: *Hughes P. and Brecht G.* Vicious Circles and Infinity: A Panoply of Paradoxes. London, 1975.

У Сильвио водятся «книги, большею частию военные, да романы». (VIII, 65). Самсон Вырин ориентируется по библии, и четыре картинки, изображающие историю блудного сына, украшают его смиренную обитель. Поведение Владимира и его план увоза невесты обнаруживают, что он любитель романов. Однако слишком буквальное понимание литературы, ориентировка по ее образцам, подражание ее героям имеет «пагубные последствия».[21] Татьяну ждет большое разочарование. Сильвио погибает в освободительной борьбе греков, среди которых через три года после него умирает лорд Байрон. Вырина, приехавшего в Петербург в роли пастыря доброго и вернувшегося домой без успеха, в могилу сводит пьянство. А Владимир гибнет в битве с французами, литературу которых он слишком буквально превращает в жизнь. Ирония Пушкина метит в схематичность литературы, в окаменение живой жизни, в повторение истины. Литература — это докса. Истина же, неповторимая, непредвидимая является парадоксом, т. е. существует вне схемы, вне написанного. Литературное изображение с неизбежной для него стилизацией и схематизацией никогда не сумеет совладать с многослойной и непредсказуемой действительностью. Парадоксально, однако, что эта металитературная критика дается именно в форме литературы.

Парадоксальная (потому что — циркулярная) самокритика литературы звучит особенно внятно в метатекстуальной новелле «Пиковая дама». Пушкин представляет тут целый ряд рассказчиков, чьи рассказы развлекательны, но сомнительны с точки зрения истинности. И в этот ряд автор ставит и себя. Первое звено в этой цепи — Сен-Жермен, владелец тайны. В «Записках» Казановы, на которые ссылается Томский, Сен-Жермен предстает как шарлатан и фанфарон, но в то же время как обворожительный маг рассказывания, недостоверным рассказам которого все внимают с восхищением. «Ветреный» Томский, читавший Казанову, не всегда достоверный источник, рассказывая свой анекдот, роковым образом обольщает Германна. Пушкин же передает рассказ Томского и историю Германна, сам обольщая читателя, подталкивая его к истолкованиям, открывающим тайну новеллы. В этой цепи литературный автор предстает как развлекатель-шарлатан, предлагающий не надежную истину, а хорошо рассказанные истории, референтности которых не стоит доверять так, как доверяет Германн анекдоту Томского.

Как выйти из этого порочного круга основного парадокса литературы? Пушкин сам показывает дорогу в повестях «Метель» и «Барышня-крестьянка». Марья Гавриловна, Бурмин и Елизавета Муромская также чита-

---

[21] Ср. заглавие повести А. А. Перовского-Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения» (1828).

тели. Но они не становятся жертвами фикциональных схем, наоборот — они играют с литературой, употребляя литературные позы и цитаты как орудие в достижении своих любовных целей, как средство обольщения, ухаживания, покорения. Тут не имеется никакой претензии на истинность. В литературной и в любовной дуэли нет и доли насилия, так как жертва сдается с высочайшим наслаждением. Единственный выход из парадокса литературы — отказ от непременности истины, признание полноценности игры.

АСКОЛЬД МУРАТОВ
(Санкт-Петербургский университет)

ПАРАДОКС ПУШКИНА В РУССКОМ КУЛЬТУРНОМ СОЗНАНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Ответ на вопрос о судьбе наследия Пушкина в русской культуре, еще сравнительно недавно представлявшийся как очевидный: «Пушкин — наше все», — в настоящее время уже таковым не является. Свидетельством тому могут, например, служить статьи О. С. Муравьевой и И. В. Кондакова, появившиеся в сборнике Пушкинского дома «Пути и миражи русской литературы», в которых сделана попытка выявить принципы пушкинского творчества на фоне того перелома в отношении к Пушкину, который был связан с известной полемикой 1860-х годов.[1] О. С. Муравьева формулирует суть проблемы так:

> «Мы привыкли гордиться тем, что наша литература выражала насущные интересы общества и стремилась направлять его развитие. Действительно, русская литература — это как бы больше, чем литература, так же как и „поэт в России — больше, чем поэт". Но мы ничуть не умалим ее достоинства, если признаем, что подобная модель взаимоотношений литературы и общества не единственно возможная и не абсолютно безупречная. Осознать это нам может помочь именно Пушкин. Пушкин, который не желал быть больше, чем человеком, и отказывался стать больше, чем поэтом; но стал, однако, центральной фигурой русской культуры».[2]

Мы подойдем к тому же вопросу немного с другой стороны, т. е. постараемся выяснить, в каком смысле Пушкин оставался «центральной фигурой русской культуры», несмотря на то, что, начиная с 1860-х годов, он как актуальное *поэтическое* явление (скажем сразу) из нее исчезает. Тут есть какой-то парадокс русской культуры, и мы надеемся обозначить его суть, для чего предпримем обзор (по неизбежности фрагментарный) авторитетных и показательных для русского самосознания второй половины XIX — начала XX веков суждений о Пушкине.

Мысль о том, что пушкинский период русской литературы завершился, была высказана еще Белинским. Мы не будем останавливаться на его

---

[1] *Муравьева О. С.* Неунаследованное наследство: Писатель и общество в концепции Пушкина // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 155—190; *Кондаков И. В.* «Потерянный рай» русской литературы: Проблемы возвращения // Там же. С. 191—221.

[2] *Муравьева О. С.* Неунаследованное наследство. С. 188.

суждениях о Пушкине в виду их общеизвестности, подчеркнув лишь, что предпосылки для переосмысления актуального значения Пушкина в русской литературе были в значительной мере предопределены принципами «натуральной школы», как школы социального реализма с ее культом Гоголя и требованием ориентации на конкретные актуальные вопросы общественной жизни.[3] В 1860-х годах это переосмысление обозначилось резко и ясно, и связано оно было, как известно, первоначально с «Очерками гоголевского периода русской литературы» Чернышевского.

Этому сочинению посвящена огромная литература, что избавляет нас от необходимости подробного изложения взглядов Чернышевского на современную ему литературу в ее отношении к Пушкину. Впрочем, для наших целей достаточно обозначить главное в них, ибо дело было не только в Чернышевском. Чернышевский лишь наиболее прямо высказал мысль о том, что современная литература должна быть тенденциозной, т. е. должна служить не столько искусству, сколько обществу, ибо «эпоха безусловного удовлетворения чистою формою для нас миновала».[4] Чернышевский полагал, что Пушкин не соответствует современным потребностям: он не мыслитель и не ученый, он лишь поэт формы, и этим определяется его несовременность. Вот характерное суждение Чернышевского:

> «Холодность публики усиливалась холодностью самих произведений, которые имели перед прежними то преимущество, что были совершеннее в художественном отношении, но в которых общество не находило уже ничего, имеющего связь с его жизнью. Торжество художественной формы над живым содержанием было следствием самой натуры великого поэта, который был по преимуществу художником. Великое дело свое — ввести в русскую литературу поэзию как прекрасную форму Пушкин совершил вполне, и, узнав поэзию, русское общество могло уже идти далее и искать в этой форме содержание».[5]

Итак, отношение Чернышевского к Пушкину строится на двух взаимосвязанных тезисах: 1) Пушкин не удовлетворяет современным потребностям общественной жизни, т. к. актуально значимого содержания в его произведениях нет; 2) «чистая поэзия» как творческая деятельность воплотилась в Пушкине вполне, но она не соответствует современным запросам литературы. Второй тезис не менее важен, чем первый: Чернышевский не отрицает величия Пушкина как поэта, но исходит из требований современной общественной жизни и приходит к выводу, что современное искусство должно быть реальным и «отрицательным» (критическим) по отношению к действительности (критический реализм, как

---

[3] О Белинском как о предшественнике демократической критики 1860-х годов см.: *Кондаков И. В.* «Потерянный рай»… С. 196—202.

[4] *Чернышевский Н. Г.* Литературная критика. В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 241.

[5] Там же. С. 240—241.

впоследствии назовут русскую литературу второй половины XIX века), и в этом смысле оно наследует не Пушкину, в творчестве которого художественная форма торжествует «над живым содержанием», а Гоголю, творчество которого интерпретируется, напротив, как общественно значимое, и в этом смысле содержательное. Идея эта утвердится в демократической критике 1860-х годов сначала благодаря Добролюбову, а затем (в крайней форме) — в статьях Писарева. Она возбудит полемику, в которой вопрос о тенденции в искусстве станет центральным. Но любопытно, что спорить полемисты будут лишь о характере тенденции, и вопрос о возможности в России литературы как чистой творческой деятельности, несводимой ни к какой другой (нравственной, общественной, религиозной и т. д.) по существу будет снят. Это в известной мере предопределит и отношение русской культуры к Пушкину. Он будет восприниматься как уникальное чисто художественное явление, неактуальное для России, однако когда русская критика или эстетика будет пытаться определить значение пушкинского гения, она будет все время или стараться вписать его в круг определенных идей (нравственных, философских, социальных и т. д.) или — мерить его приоритетными для себя идеями.

Дружинин, выступивший, в противовес Чернышевскому, с апологией «чистого искусства», а следовательно, отстаивавший идею искусства нетенденциозного, оказался тоже тендециозен. Отрицая искусство «дидактическое», которое «желает прямо действовать на современный быт, современные нравы и современного человека»[6], Дружинин так определил смысл поэтической деятельности:

> «Твердо веруя, что интересы минуты скоропреходящи, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в одних идеях вечной красоты, добра и правды, он [поэт — *А. М.*], в бескорыстном служении этим идеям, видит свой вечный якорь. Песнь его не имеет в себе преднамеренной житейской морали и каких-либо других выводов, применимых к выгодам его современников, она служит сама себе наградой, целью и значением. Он изображает людей такими, какими он их видит, не предписывая им исправляться, он не дает уроков обществу, или, если дает их, то дает бессознательно. Он живет среди своего возвышенного мира и сходит на землю, как когда-то сходили олимпийцы, твердо помня, что у него есть свой дом на высоком Олимпе».[7]

Итак, все преходящее, временное недостойно искусства, его единственная сфера — вечные начала красоты, правды и добра; поэзия есть божественный дар и должна быть чужда всякой дидактике. Так преобразовалась у Дружинина кантианская идея искусства («теория *артистическая*, проповедующая нам, что искусство служит и должно служить само себе

---

[6] *Дружинин А. В.* Литературная критика. М., 1983. С. 149.

[7] Там же. С. 147—148.

целью»[8]), и опору для такого понимания «чистого искусства» он находит в Пушкине: руководствуясь этой идеей, говорит Дружинин, «поэт, подобно поэту, воспетому Пушкиным, признает себя созданным не для житейского волнения, но для молитв, сладких звуков и вдохновения».[9] Как впоследствии справедливо заметил В. Соловьев, сторонники так понимаемого «чистого искусства» «вместо законной *автономии* для художественной области… проповедуют *эстетический сепаратизм*».[10] Они ограничили сферу искусства строгими рамками вечных тем, стеснив тем самым свободу творчества: достойным искусства объявлялся не весь наличный, а лишь вполне определенный эстетический опыт. Характерно, что постоянными при этом будут аппеляции к авторитету Пушкина, которые сведутся к нескольким хорошо известным цитатам: «не для житейского волненья…», «поэт, не дорожи любовию народной» и т. д.

А. Григорьев попытался примирить два противоположных взгляда на Пушкина и назначение искусства:

> «Одни хотят видеть в Пушкине отрешенного художника, веря в какое-то отрешенное, не связанное с жизнию и не жизнию рожденное искусство, — другие заставили бы жреца «взять метлу» и служить их условным теориям… Лучшее, что сказано о Пушкине в последнее время, сказалось в статьях Дружинина, но и Дружинин взглянул на Пушкина только как на нашего эстетического воспитателя».[11]

Как вывод из этих слов и появилась знаменитая теперь формула Григорьева: «А Пушкин — наше все: Пушкин — представитель всего нашего *душевного*, *особенного*, такого, что остается нашим *душевным*, *особенным* после всех столкновений с чужим, с другими мирами».[12] Нетрудно увидеть, что когда Григорьев говорит: «А Пушкин — наше все» — он противопоставляет двум противоположным тенденциям свою. Для него Пушкин — «образ народной нашей сущности» и в этом смысле — «органическая целость», он «наш самобытный тип, уже мерявшийся с другими европейскими типами», но «вынесший из этого процесса свою физиологическую, типовую самостоятельность». Поэтому, по Григорьеву, Пушкин есть примиряющее начало нашей жизни и недаром он «выносил в себе все»: «не только в мире художественных, но и в мире всех общественных и нравственных наших сочувствий — Пушкин есть первый и полный пред-

---

8 Там же. С. 147. Курсив в оригинале.

9 Там же.

10 *Соловьев В. С.* Первый шаг к положительной эстетике // Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 549. Курсив в оригинале. Впрочем, Соловьев тоже, как мы увидим, будет тенденциозен в своих эстетических построениях.

11 *Григорьев А.* Литературная критика. М., 1967. С. 166.

12 Там же. Курсив в оригинале.

ставитель нашей физиономии».[13] Пушкин Григорьева оказался вполне в духе 1860-х годов «идеологичным», и неслучайно именно его идеи окажутся созвучными идеям Достоевского, который, возможно, воспринял их не непосредственно от создателя органической критики, а через Страхова.[14]

Впрочем, полемики 1860-х годов вокруг имени Пушкина уже в начале следующего десятилетия теряют свою актуальность, но одним из их следствий было забвение Пушкина. П. Ф. Якубович, предпринявший на исходе XIX столетия обзор литературных мнений о Пушкине за полвека, констатировал:

> «Огромный промежуток времени от статей Писарева до 1880 года, когда открытие пушкинского памятника в Москве сопровождалось таким шумом речей и литературных споров, по справедливости следует назвать в отношении к Пушкину сплошной бесплодной пустыней. Кажется, за все эти годы можно отметить, как заслуживающие некоторого внимания, только критические заметки Страхова, появившиеся в разных изданиях конца 60-х и начала 70-х годов».[15]

Однако речи и споры 1880-го года не изменили отношения к Пушкину. Самыми известными из этих речей были речи Достоевского и Тургенева. Речь Достоевского сводилась к мысли о примиряющем и национальном значении Пушкина, которое определяется, с одной стороны, тем, что он воплотил тип русского скитальца и положительный тип высокой моральной красоты, а с другой, тем, что Пушкин обладал всемирной отзывчивостью — черта русская, свидетельствующая об общечеловечности русского народа. Все это идеи Достоевского, и только его. Это была идеология, построенная на материале пушкинского творчества, и характеристикой пушкинской поэзии она считаться не может. Тургенев говорил тоже о национальном значении Пушкина и констатировал очевидный факт: русский читатель равнодушен к Пушкину-поэту.

> «Возникли неожиданные и, при всей неожиданности, законные стремления, небывалые и неотразимые потребности; явились вопросы, на которые нельзя было дать ответа […] Не до поэзии, не до художества стало тогда. Одинаково восхищаться „Мертвыми душами" и „Медным всадником" или „Египетскими ночами" могли только записные словесники, мимо которых побежали сильные, хотя и мутные волны той новой жизни. Миросозерцание Пушкина показалось узким, его горячее сочувствие нашей, иногда официальной славе — устарелым, его классическое чувство меры и гармонии — холодным анахронизмом».[16]

---

[13] Там же. С. 166—169.

[14] См.: *Долинин А. С.* Достоевский и Страхов // Долинин А. С. Последние романы Достоевского: Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.; Л., 1963. С. 333—341.

[15] *Мельшин Л.* [Якубович П. Ф.] Очерки русской поэзии. СПб., 1904. С. 39.

[16] *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1986. Т. 12. С. 347.

Тургенев, как видим, имеет в виду споры 1860-х годов о пушкинском и гоголевском «периодах» в русской литературе, имевшие, как мы уже отмечали, своим следствием «забвение» Пушкина-поэта:

> «…несколько поколений сподряд прошли перед нашими глазами, — поколений, для которых самое имя Пушкина было ничто иное, как только имя, в числе других обреченных забвению имен».[17]

По мысли Тургенева, «это забвение было неизбежно», но «молодежь возвращается к чтению и изучению Пушкина».[18] Обратим внимание на это, как бы вскользь брошенное замечание всегда чуткого к жизненным фактам Тургенева: Пушкин как поэт, как поэтический гений исчез из русской культуры, но читатель к нему возвращается. Это замечание, кажется, находит подтверждение: в 1887 году, к полувековой годовщине со дня гибели поэта, вышло собрание его сочинений (в 7 т., под редакцией П. О. Морозова), которое разошлось, по утверждению П. Ф. Якубовича, в нескольких миллионах экземпляров. Якубович говорит в связи с этим о «новой эре пушкинской славы», и хотя он явно преувеличивает, говоря о миллионах экземпляров, но суть проблемы обозначает точно: это голос читателя, а не литературы.[19] Так обозначился еще один парадокс русской культуры: для читателя Пушкин — наше все как поэтический гений, для литературы же он оказался «забытым».

При этом Якубович задавал принципиальный вопрос: в столетнюю годовщину со дня рождения Пушкина не было недостатка в высоких оценках его поэзии; историческое значение поэзии Пушкина не подлежит сомнению, но

> «многим ли этот поэт дорог и близок, как поэт, взятый вне известного исторического момента? кто вразумительно объяснит, за что именно и теперь, и надолго ли еще, всегда можно будет любить Пушкина, читать и заучивать наизусть?»[20]

Но ответа на эти вопросы критика конца XIX века не дала.

Ближе всех к истине был, кажется, В. Соловьев. Он тоже констатировал, что в столетнюю годовщину со дня рождения поэта практически ничего не говорилось о Пушкине как о поэте, «об эстетической стороне дела, о значении пушкинской поэзии по существу», и утверждал, что «пушкинская поэзия есть поэзия по существу и *по преимуществу*, — не допускающая никакого частного и одностороннего определения. Самая *сущность поэзии*, — что, собственно, ее составляет или что поэтично само по себе, —

---

17 Там же. С. 348.

18 Там же.

19 *Мельшин Л.* Очерки русской поэзии. С. 45.

20 Там же. С. 6.

нигде не проявлялась с такою чистотою, как у Пушкина».[21] Однако и для Соловьева «эстетическая сторона дела» обернулась идеологемой, только на этот раз философской. Для него нет никакого сомнения, что Пушкин был

> «…чистый *поэт*, — и только; чистый поэт имеет своим предметом чистую красоту и — ничего более», однако дело в том, что для Соловьева «красота сама по себе, по самому существу своему, по внутренней природе своей есть *ощутительная* форма истины и добра. Отделить ее от них можно только насильственно и искусственно: отнять их у нее — значит лишить ее не постороннего чего-нибудь, а ее собственного внутреннего содержания».[22]

Следовательно, чистая поэзия определяется через идею положительного всеединства, или всеединства Добра, Истины и Красоты. Соловьев придал тенденциозный философский смысл понятию «чистая поэзия», но впрочем, он, кажется, был действительно ближе всех к истине, когда утверждал в статье «Судьба Пушкина», что Пушкин — «чистый поэт», которому не нашлось бы места в тенденциозную эпоху, последовавшую за его смертью.

Итак, в русском культурном сознании Пушкин был величайшим чисто поэтическим явлением, чисто художественным гением (по существу, в кантовском смысле этого понятия). Это имел в виду и Чернышевский, когда называл Пушкина поэтом художественной формы, и Дружинин, и Соловьев, говорившие о «чистом искусстве», и Тургенев, отмечавший, что главное в Пушкине — «классическое чувство меры и гармонии». Однако одновременно то же культурное сознание стремилось непременно найти в Пушкине тенденцию, тем самым отрицая именно то, что определяло его величие. И не имеет существенного значения, какого рода была эта тенденция: социальная, религиозная или философская, консервативная или радикальная. Любая из них лишает поэтическое творчество его автономии, стесняет свободу творчества, т. к. связывает его с чуждыми ему познавательными целями. В итоге получался, впрочем, достаточно логичный результат. Суть его наиболее резко выразил Мережковский: «Трагизм русской литературы заключается в том, что, с каждым шагом все более и более удаляясь от Пушкина, она вместе с тем считает себя верной храни-

---

[21] *Соловьев В.* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В. Литературная критика. М., 1990. С. 224—225. Курсив в оригинале.

[22] Там же. С. 252. Курсив в оригинале. Если красота есть «ощутительная» форма добра и истины, то логична и оговорка Соловьева: пушкинская поэзия есть чистая поэзия, поэзия по существу и по преимуществу, «хотя были поэты и сильнее его» (Там же. С. 225). Соловьев имеет в виду, прежде всего, Тютчева и Фета.

тельницею пушкинских заветов».[23] Свидетельством этого «удаления от Пушкина» служит, по Мережковскому, в частности то, что с Пушкиным не спорят, его учат наизусть, но по существу не знают, его признают великим поэтом, но «стихи его кажутся такими же холодными и ненужными для действительной русской жизни, как хоры греческих трагедий или формулы высшей математики». В итоге «слава Пушкина становится все академичнее и глуше, все непонятнее для толпы».[24] Но дело было не только в «толпе». Для Мережковского Пушкин не современен. В статье «Две тайны русской поэзии: Некрасов и Тютчев» он писал:

> «Пушкин умен, но его поэзия не столько умная, сколько мудрая, вещая. Его сознание уже не наше. Вот почему он вечен, но не современен. Именно здесь, в сознании нашем, Тютчев современнее Пушкина».[25]

Тютчев для Мережковского «современнейший из современников» потому, что он «поэт сознания». Некрасов — потому, что «наша поэзия — не только поэзия, но и пророчество; не только созерцание, но и действие», «и в этом он ближе нам, чем Пушкин; в этом нам больше с ним по пути».[26]

Такой взгляд на Пушкина явился прямым следствием символистских эстетических идей. При всем их конкретном многообразии, в них было нечто исходное общее, и это общее дает основание говорить о том, что высказанный Мережковским взгляд на Пушкина не был только его личным убеждением.

Философской предпосылкой символизма была мысль о том, что познание мира заключено в самом процессе творчества, и процесс этот имеет мистическое значение. Иначе говоря, мир явлений, который предстоит сознанию художника, хаотичен, исходного принципа созерцания нет, и самопознание возникает в слове из столкновения темного хаотического мира внутреннего духа и столь же темного мира явлений; в итоге — знание есть результат слияния творческого «я» и хаоса, а творчество — мистическое познание Абсолюта, познание сверхреального сквозь непосредственно чувственное. Личность, согласно наиболее общим символистским идеям, конструирует некое соотношение ноуменального и феноменального бытия. Это гносеологический процесс, творческий в своей основе и эстетический по своей природе, ибо красота понимается как сущность мира (панэстетизм). Но если искусство преследует познавательные цели, то со-

---

[23] *Мережковский Д. С.* Пушкин // Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 18. М., 1914. С. 161—162.

[24] Там же. С. 169.

[25] *Мережковский Д. С.* Две тайны русской поэзии: Некрасов и Тютчев. Пг., 1915. С. 8.

[26] Там же. С. 34.

вершенно логично будет утверждение, что Пушкин вечен, но не современен.

Именно эта логика определяет, например, отношение к Пушкину В. Иванова. Выделяя в «Заветах символизма» «отличительные признаки чисто символического художества», В. Иванов различает символизм сознательный и бессознательный. В первом случае речь идет о сознательно выраженном «параллелизме ноуменального и феноменального» бытия, т. е. о «гармонически найденном созвучии того, что искусство изображает как действительность внешнюю (*realia*), и того, что оно провидит во внешнем, как внутреннюю и высшую действительность (*realiora*)», о соответствии, соотношении между явлением «и его умопостигаемою или мистически прозреваемою сущностью». Таково творчество поэтов-символистов. У них были непосредственные предшественники, которые бессознательно творили в символическом роде. В этом случае, по В. Иванову, признаком символического художества будет «особенная интуиция и энергия слова», которое ощущается поэтом как «тайнопись неизреченного»: оно есть предел и вместе с тем запредельное — буквы внешнего опыта и «иероглифы (иератическая запись) внутреннего опыта».[27] Таким художником, «истинным родоначальником истинного символизма», был Тютчев, которого «окружали»: Жуковский, Баратынский, Гоголь, Лермонтов и Пушкин. В пояснение этой мысли о Пушкине сказано несколько слов, которые, скорее, есть необходимая красивая оговорка, чем характеристика по существу. Пушкин, говорит В. Иванов, «подобный алмазу редчайшей чистоты и игры, не мог не преломить в своих гранях, где отсветилась вся жизнь, и раздробленные, но ослепительные лучи внутреннего опыта», однако «было бы неправильно» назвать его, как и других писателей, «окружавших» Тютчева, символистами.[28]

Не стал (и не мог стать) Пушкин живой традицией и для Брюсова. Несмотря на всю огромность сделанного им в пушкиноведении (82 работы), Брюсов не мог принять пушкинского взгляда на смысл и значение поэзии. «Всякое поэтическое произведение есть синтез двух (или большего числа) идей», — пишет Брюсов в статье, посвященной стихотворению Пушкина «Пророк». Этот тезис для Брюсова есть «предпосылка всякой поэтики», ибо поэзия есть форма синтетического познания: «где нет синтеза, нет поэзии, нет искусства», пишет Брюсов.[29] Стихотворение Пушкина строится на антиномии: поэт — обыкновенный человек, и поэт — не простой смертный. Эта антиномия может быть снята только поэтическим синте-

---

27 *Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 186.

28 Там же.

29 *Брюсов В.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1975. Т. 7. С. 180.

зом, т. к. научно (аналитически) она снята быть не может. Пушкин, воспитанный на идеалистической послекантовской философии, снимает антиномию, вводя трансцендентное: человек есть частный случай пророка, обыкновенный человек сверхъестественное вдохновение получает свыше. Брюсов в статье о пушкинском «Пророке» преследует чисто ученые цели и остается ученым-пушкинистом, но его эстетическая позиция все равно дает о себе знать; как поэта-символиста Брюсова не устраивает само исходное пушкинское противопоставление жизни поэта и его искусства: поэт есть единая поэтическая познающая субстанция, «душа не должна ждать божественного глагола, чтобы встрепенуться»; не священная жертва, а «только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта».[30] Этот вывод есть прямое следствие одной из главных заповедей символизма: если поэзия обладает гносеологическим смыслом, то поэт как человек познающий не может быть противопоставлен познающему поэту.[31]

Этими примерами мы ограничимся, хотя и отдаем себе отчет в том, что они лишь примеры, хотя и выразительные. Чтобы сделать окончательные выводы, нужно обстоятельное исследование, в котором подверглись бы анализу все сколько-нибудь значимые оценки Пушкина не только в конце XIX века и в символистскую эпоху, но и в последующие годы, когда, например, возникает проблема «моего Пушкина». Однако и представленный материал дает пищу для размышлений.

В начале XX века снова возник тот же вопрос, который в 1880-м году задавал Тургенев, а в 1899-м Якубович: способна ли русская культура возвратиться к Пушкину? «Пушкин поставлен на свое место, — и место это, первого русского поэта, утверждено за ним, — писал в 1912 году В. Розанов. — Но это всероссийское признание, торжественное и национальное, почти государственное, — наконец, признание литературное и ученое, — не то, о чем мечтается и что нужно: нужно не *ему*, а *нам*».[32] Мечталось же Розанову о том, чтобы Пушкин вернулся в каждую семью в качестве «просто поэта», ибо «Пушкин — это покой, ясность и уравновешенность. Пушкин — это какая-то *странная вечность*». В нем ничто не устарело потому, что он «был в высшей степени не специален ни в чем: и отсюда-то — его вечность и *обще*воспитательность». Розанов конкретизировал свою мысль, отметив, что поэзия Пушкина лишена любой утилитарной конкретности — социальной, бытовой, религиозной, философской или эмоциональной, что она отвечает лишь врожденному чувству гармонии,

---

[30] Там же. С. 181.

[31] Наиболее ясно эту мысль Брюсов выразил в статье «Священная жертва» (Весы. 1905. № 1).

[32] *Розанов В. В.* Возврат к Пушкину: К 75-летию дня его кончины // Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 326. Курсив в оригинале.

заключенному в человеческом переживании. В Пушкине не было ничего язвительного, завистливого и презрительного, он негодовал, «но ядом не облил ни одну страницу».[33] В объяснении этом существенно и указание на автономность поэтического творчества, и на то «классическое чувство меры и гармонии», о котором как об отличительном качестве пушкинской поэзии говорил еще Тургенев. Этим качеством искусство обращено к особому человеческому опыту, особому чувству красоты, заложенному в человеке. О нем говорил и Пушкин, когда утверждал, что цель поэзии — поэзия. Она творится силою вдохновения, которое «есть расположение души к живейшему приятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных». Притом вдохновение — именно «расположение души», и его нельзя смешивать с каким-либо человеческим чувством, например, чувством восторга, ибо —

> «…*восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно не в силе произвесть истинное великое совершенство (без которого нет лирической поэзии)».[34]

> «Поэзия, — писал Пушкин в другом случае, — которая по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме себя самой, кольми паче не должна унижаться до того, чтоб силою слова потрясать вечные истины, на которых основаны счастие и величие человеческое…».[35]

Или более конкретно — на полях статьи П. Вяземского:

> «Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело. Господи Суси! какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона».[36]

Современные пушкинисты говорят о том, что в пылу критических баталий «был потерян „рай” русской литературы». При этом «вину» за эту

---

[33] Там же. С. 328—329. В современных исследованиях почему-то считается, что Розанов высказал необыкновенно оригинальную мысль (см., например: *Кондаков И. В.* «Потерянный рай»…). Однако Розанов лишь повторил то, что заметил как отличительную особенность пушкинской поэзии еще Белинский (см.: *Маркович В. М.* Пушкин, Чехов и судьба «лелеющей душу гуманности» // Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы: Статьи разных лет. СПб., 1997. С. 95—102).

[34] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М.; Л., 1949. С. 41.

[35] Там же. С. 244.

[36] Там же. С. 558. Вопрос об отношении Пушкина к поэтическому творчеству обстоятельно объяснен в статье О. С. Муравьевой. О творчестве Пушкина как чисто эстетическом явлении см.: *Гинзбург Л. Я.* Поэзия действительности // Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 172—242; *Шмид В.* Проза и поэзия в «Повестях Белкина» // Шмид В. Проза и поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994. С. 9—34.

потерю они теперь склонны возложить, главным образом, на так называемую демократическую критику XIX века.[37] Она, конечно, сделала «свое дело», однако вряд ли в «потере» была только ее «вина»: почти вся русская литература второй половины XIX и начала XX века в целом оказалась больше, чем литературой. Она была общественным мнением, политикой, наукой, философией, этикой — и очевидно, что «чистая поэзия» в пушкинском смысле оказалась анахронизмом, а «лелеющая душу гуманность» неактуальной. Так случилось, что высокая поэзия, всеми признаваемая за таковую, оказалась невостребованной. Впрочем, невостребованной самой литературой, в то время как читатель все равно читал Пушкина и почитал его в качестве непревзойденного гения не вопреки его неактуальности, а именно потому, что Пушкин непревзойденный поэтический гений. Пушкина знают и почитают все, даже те, кто его ниспровергал или считал неактуальным: какую необыкновенную осведомленность в его поэзии каждый из них обнаруживал. И причина этому ясна: в каждом человеке никогда не может заглохнуть чувство прекрасного как такового. Эту простую мысль опять-таки очень точно сформулировал Розанов: он был «просто поэт», «на все благородное давший благородный отзвук. Скажите: когда этому перестанет время, когда это станет „не нужно”? Так же это невозможно, как и то, чтобы „утратили прелесть и необходимость” березовая роща и бегущие весною ручьи».[38] Но наше культурное сознание не могло успокоиться на этой простой мысли, и возник парадокс Пушкина.

---

[37] *Кондаков И. В.* «Потерянный рай»… С. 217. Эта статья о Пушкине как «потерянном рае» начинается с Белинского, идеи которого, по мысли автора, нашли свое продолжение в суждениях Чернышевского, Добролюбова, Писарева, Михайловского и Ткачева.

[38] *Розанов В. В.* Возврат к Пушкину. С. 329.

ВЛАДИМИР МАРКОВИЧ
(Санкт-Петербургский университет)

ПАРАДОКС КАК ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ ХАРАКТЕРА В РУССКОМ РОМАНЕ XIX ВЕКА

К постановке вопроса

Формулировка заявленной проблемы, безусловно, требует некоторых пояснений. Прежде всего, необходимо уточнить, в каких значениях используются в публикуемой статье два наиболее важных для нее понятия: «характер» и «парадокс». Начнем с понятия «парадокс». В исходном для всех участников сборника представлении о парадоксе автору этих строк особенно важна мысль о том, что собственная истина парадокса возникает и может существовать только в колебании между двумя (или несколькими) противоборствующими истинами. С этой точки зрения, парадокс может рассматриваться как загадка, которая требует разгадки, подталкивает к разгадке и одновременно противится ей, становясь источником непрекращающегося смыслового движения. Если вызванное противоборством различных истин смысловое движение на каком-то уровне все же прекращается (например, в виду достижения новой, нетривиальной истины), парадокс оказывается снятым — снятым, в философском смысле слова.

Говоря о характере, автор статьи подразумевает то, что объединяет в художественном тексте разнообразные проявления персонажа, позволяя мотивированно приписать их одному и тому же лицу. С этой точки зрения, мы имеем право говорить о характере в тех случаях, когда все поступки и переживания персонажа, все формы его участия в сюжетном движении, все сообщения о нем, рассеянные в тексте, могут быть возведены к единому набору возможностей, реализацией которого они оказываются. В терминологии Ю. М. Лотмана, характер определяется как парадигматическая структура персонажа.[1] Такая структура может быть эксплицирована в тексте и предъявлена читателю в виде системы мотивировок, объясняющих поступки и переживания персонажа, происходящие в нем перемены и т. п.

Понятно, что в различных художественных системах подобные структуры тоже оказываются различными. В данном случае нас будет интересовать особый вариант подобной структуры, характерный для классического русского реализма XIX века. И прежде всего — характерный для классических образцов русского реалистического романа. Дело в том, что имен-

[1] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 308—309.

но в художественной системе русского реалистического романа проблема характера самым непосредственным образом связана с проблемой парадокса. Впрочем, сказанное означает, что с проблемой парадокса связана, в сущности, вся эта художественная система, поскольку проблема характера здесь одна из центральных.

В реалистическом романе основу построения характера образует сочетание двух различных особенностей. Одна из них состоит в том, что наиболее существенные проявления персонажа должны открываться читателю как неожиданные. Неожиданность эта двоякого рода: по отношению к уже определившейся норме существования персонажа, обозначенной внутри текста, и по отношению к внетекстовым представлениям читателя — о возможностях подобного человека в реальной жизни или о предусмотренных традицией свойствах подобного литературного героя (оба рода неожиданности нередко совпадают). Уже эта особенность вводит реалистическое повествование в смысловое пространство парадокса: возникает противоборство двух истин — той, которая воплощается в системе представлений о «норме», и той, контуры которой обозначаются отклонениями от «нормы». Конечно, парадоксальность такого рода свойственна не только реалистическому романному повествованию.[2] Однако в реалистическом повествовании эта особенность совмещается с другой, в силу которой все неожиданные (т. е. в известном смысле непредустановленные) проявления персонажа рано или поздно предстают объективно обусловленными, закономерными (т. е. предустановленными уже в несколько ином смысле)[3]. Поначалу такое превращение беззаконного в законосообразное лишь усиливает колебания смысла (и читателя) между уже противоборствующими истинами — «нормативной» и «неожиданной». Но по мере того, как все неожиданное в конце концов оборачивается закономерным (и, следовательно, в ретроспективе предсказуемым), положение радикально изменяется. Далее уже все зависит от степени полноты и завершенности указанного процесса. Иначе говоря, от того, продолжаются ли колебания между противоборствующими истинами — теперь уже в более сложном варианте — до самого конца (в таком случае парадоксальность остается неотъемлемым свойством характера и повествования) или смысловое движение где-то прекращается. Тогда неожиданности «задним числом» перестают восприниматься как таковые, все загадки оказы-

---

[2] Закон, согласно которому событие представляет собой «значимое нарушение нормы» (Ю. М. Лотман) часто рассматривается как универсальный. Начало этой традиции положено, видимо, работой Н. Асеева «Ключ сюжета». См.: *Асеев Н.* Ключ сюжета // Печать и революция. 1925. Кн. 7. С. 71—81.

[3] Об этом: *Гинзбург Л. О.* О литературном герое. Л., 1979. С. 63—68.

ваются разгаданными, а парадоксальность — снятой на уровне новообретенной истины.

Есть основание утверждать, что связь двух указанных особенностей и претерпеваемые ею изменения определили историческую судьбу русского реализма (в первую очередь, судьбу его ведущего жанра — романа). В этом, по-видимому, можно убедиться, сопоставив начало и конец процесса его эволюции. Ограниченный размер статьи и необходимость сделать сопоставление как можно более наглядным подсказывают выбор приема. Представляется, что в стадии постановки вопроса соотнесение начала и конца истории русского реалистического романа (разумеется, в интересующем нас аспекте) может быть осуществлено как сопоставление двух конкретных и в то же время достаточно репрезентативных примеров.

*

Такими примерами могут послужить «Мертвые души» Гоголя и роман Льва Толстого «Воскресение». Гоголь работал над первым томом «Мертвых душ» в 1836—1841 годах, а над вторым томом — следующие 10 лет, до своей смерти в начале 1852 года. Эти сроки совпадают с временем подготовки, становления и расцвета натуральной школы, которая знаменовала собой утверждение реализма в русской литературе и при этом — ориентацию новой литературы на Гоголя. При всех различиях между Гоголем и натуральной школой историческое соседство с нею «Мертвых душ» было, по-видимому, закономерной связью двух явлений. Толстой начал работу над романом «Воскресение» в 1889 году, а закончил ее публикацией книги в 1899. Это было время, когда ряды крупнейших русских реалистов катастрофически редели и когда в русском обществе уже крепло ощущение исчерпанности реалистического искусства, когда на первый план уже выдвигался быстро набиравший силу символизм. Словом, роман Толстого появился в атмосфере, отмеченной признаками конца «большого» реализма, и, по-видимому, связь между ним и этой атмосферой тоже не была случайной. Словом, рассмотрение двух указанных романов[4] в качестве вех, отмечающих начало и конец эволюции жанра (да и всей реалистической

[4] Если иметь в виду не грандиозный неосуществленный замысел Гоголя, а единственный целостный «продукт» этого замысла — первый том «Мертвых душ», то он вполне «укладывается» в разработанное М. М. Бахтиным представление о романе как о свободном, внутренне подвижном, принимающем разнообразные формы жанре. Впрочем, перспектива продолжения тоже должна быть принята во внимание, но именно как перспектива продолжения уже написанного: сохранившиеся фрагменты второго тома и отрывочные сведения о третьем томе реально ничем иным для читателя не являются.

системы, для которой этот жанр имел значение высшего ее достижения) представляется, в общем, правомерным.

«Мертвые души» и «Воскресение» сравниваются редко. Развернутые их сопоставления и вовсе отсутствуют.[5] Между тем, основания для сопоставления двух текстов есть, и притом весьма серьезные. Оба писателя, в сущности, пытались рассказать совершенно однотипные истории: в обоих случаях это была история превращения грешника в праведника, генетически восходящая, вероятно, к одной из агиографических моделей — так называемому «кризисному житию».[6] Оба писателя были серьезно озабочены тем, чтобы такая история оказалась бы убедительной для читателей. Поэтому оба в определенной стадии работы приняли решение оборвать повествование «при первом вздохе» героя в новой жизни. В обоих случаях работа шла долго и мучительно, с паузами и существенными переделками текста. И в обоих случаях контуры возникшего построения были кое в чем сходными. Так, в обоих романах значительную роль играют странствия героя и его многочисленные встречи с разными людьми, шаг за шагом обновляющие его нравственный опыт. Если же иметь в виду перспективу развития гоголевского замысла, то отчасти сходны и самые маршруты этих странствий. В третьем томе «Мертвых душ» герои, по замыслу Гоголя, должны были попасть в Сибирь, где и должны были развязаться основные сюжетные узлы. В третьей части романа «Воскресение» его герои действительно попадают в Сибирь, и здесь действительно развязываются основные узлы сюжета. Преображение героя в обоих случаях является длительным и трудным процессом. Прежние стремления, страсти, соблазны, иллюзии вновь и вновь противятся силам духовного просветления, и борьба в обоих случаях идет с переменным успехом.

---

[5] Ср., напр. *Лебедева Л. А.* Гоголь и Лев Толстой // Вісник Львівського університету. Серия филологічна. 1965. Вып. 3; *Карпенко А. И.* Л. Н. Толстой и Н. В. Гоголь // Лев Толстой: проблемы творчества. Киев, 1978; *Сахаров В. И.* Суровый наследник (Гоголь и Толстой) // Гоголь: история и современность. М., 1985; *Анненкова Е. И.* Этика религии и этика жизни в творчестве Гоголя и позднего Толстого // Толстовский сборник: Этика и эстетика. Вопросы поэтики. Творческие связи и традиции. Тула, 1992.

[6] О связи «Мертвых душ» с этим типом жития см.: *Гольденберг А. Х.* «Житие» Павла Чичикова и агиографическая традиция // Проблема традиций и новаторства в русской литературе XIX — начала XX вв. Горький, 1981. С. 111—118. Вопрос этот, конечно, требует специального исследования: архетипические черты легенды о грешнике, чудесно обратившемся на праведный путь, просматриваются, например, в романах Достоевского «Преступление и наказание», «Бесы» (история Степана Трофимовича Верховенского), «Братья Карамазовы» (линия Мити), а эа пределами романного жанра — в знаменитой «Исповеди» Л. Толстого, тоже отмеченной важнейшими признаками агиографического сюжета.

Сравнивая оба романа, незаконченный («Мертвые души») и полностью завершенный («Воскресение»), можно, кажется, сделать вывод о том, что Толстому удалось осуществить замысел, который так и не смог реализовать Гоголь. При желании, можно усмотреть в этом результат победоносного развития реализма: то, что было невозможно в начале исторического пути, стало возможным в конце его. Однако сама связанность «неудачи» Гоголя и «успеха» Толстого с историческими ситуациями «начала» и «конца» должна настораживать. Начало предполагает открытую перспективу, конец — удручающее отсутствие таковой. Видимо, следует внимательно присмотреться к тому, какой ценой был куплен «успех».

В обоих романах сходны сами способы, которыми мотивируются преображение героя. Решающую роль играет при этом смена типов высказывания, происходящая в повествовании. От рассказа о событиях повествователь переходит к генерализации, выступая с обобщениями уже не как хроникер, а прямо «от себя». В речевом плане это каждый раз образует переход от показывающего и сообщающего слова к слову риторическому или возвышенно поэтическому, по некоторым признакам (метафоризация лексики, ритмико-синтаксический строй и т. п.) близкому к стиховой речи. Подобный переход в обоих романах означает преодоление инерции слова, прильнувшего к эмпирической реальности, смену его словом, традиционно служившим для выражения идеального, т. е. реальностей высшего порядка. Ощущение прямого соприкосновения с ними, создаваемое эффектом смены типов и форм высказывания, как раз и становится художественным обоснованием преображения героя, преображения, по сути своей равнозначного чуду.

Однако делается это по-разному, отчего и оказывается разной природа оправдывающих сходные события мотивировок.

*

В первом томе «Мертвых душ» герой предстает читателю как загадка, и в повествовании сразу же создается напряжение, порождающее потребность разгадки. Разгадка появляется, но тут же оборачивается новой загадкой, новая загадка тоже разгадывается, но из ее глубины выплывает еще одна загадка… И так продолжается до самого конца повествования, т. е., по сути, бесконечно.[7]

---

[7] Неисчерпаемая загадочность Чичикова делает его единственным в первом томе характером и в более узком смысле слова, в смысле неповторимости сочетания приписываемых персонажу свойств: Чичиков первого тома на всех похож и никому не равен, т. е. неповторим как реальная человеческая индивидуальность.

Первая загадка элементарна: неясно, зачем приехал герой в губернский город, представляющий собой место действия. Загадка эта разгадывается быстро и просто: выясняется, что Чичиков скупает мертвые «души». Но разгадка несет в себе новую загадку — не понятно, для чего заключается столь странная сделка. Напряжение, порождающее потребность разгадки, на сей раз многократно усиливается. Простое объяснение никак не находится, непонятный факт обрастает фантастическими домыслами, домыслы — таинственными амбивалентными ассоциациями, игра которых не прекращается и после того, как тот или иной домысел отбрасывается, не выдержав проверки.[8] Загадка непонятного предприятия все больше превращается при этом в загадку самого Чичикова. Прямое вмешательство повествователя как будто бы вносит ясность: в 11-ой главе первого тома повествователь рассказывает, как появился замысел чичиковской аферы и в чем состоял ее практический смысл. Более того, выясняется основа всех действий героя: оказывается, им всю жизнь движет страсть к «приобретению». Но приобретательская страсть Чичикова недаром названа «непостижимой» — рассказанная тут же предыстория героя подкрепляет это определение. Цель героя самая обыкновенная («пошлая», по слову Гоголя) — прочно обеспеченный достаток и комфорт. Но в борьбе за достижение этой цели проявляется такой героизм, который обычно порождается стремлением к высшим целям. Таков первый парадокс чичиковской страсти. Читатель, далее, может убедиться в том, что у Чичикова есть все качества, необходимые для житейского успеха, что он предпринимает все необходимые для этого усилия. И успех вновь и вновь к нему приходит, но почему-то затем каждый раз ускользает. Таков второй, не менее острый, парадокс предыстории героя. Не менее странен и третий: цель Чичикова оказывается недостижимой, его героические усилия — бесплодными, крах следует за крахом, катастрофа за катастрофой, однако стремление к цели не только не угасает, но даже и не слабеет в нем. Наконец, загадочность приобретательской страсти усиливается амбивалентностью ассоциаций, которые порождает рассказ о ней и которые отсылают одновременно и к агиографическим схемам и к каноническим характеристикам Антихриста.[9]

---

[8] Отвергая фантастические версии одну за другой, чиновники города NN используют при этом аргументы явно легковесные (Чичиков не может быть фальшивомонетчиком, потому что его наружность «благонамеренная» и т. п.), к тому же в их споре каждый следующий вывод все более углубляет сознание того, что они не знают «кто таков на самом деле Чичиков».

[9] Об этой двойной проекции см.: *Гольденберг А. Х.; Гончаров С. А.* Легендарно-мифологическая традиция в «Мертвых душах» // Русская литература и культура нового времени. СПб., 1994. С. 31—34.

Когда накопление таких парадоксов превышает некоторую «критическую массу», следует взрывной переход к генерализации и риторическому слову, с его особым статусом в системе повествования. И тем самым — переход к мотивировкам, способным обосновать возможность чуда. В речи повествователя появляется пророческий тон, сулящий откровение:

> «…есть страсти, которых избрание не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет, и не дано ему сил отклониться от них. Высшими начертаниями они ведутся, и есть в них что-то вечно зовущее, неумолкающее во всю жизнь».[10]

Откровение как будто бы приближается, но его приближение оборачивается новой загадкой, еще более глубокой, чем прежние. Прежде всего, пошлое предстает проявлением сверхъестественного — уже одно это способно ошеломить читателя, смущенного, но еще не вразумленного странностями предыстории Чичикова. Однако не менее важно другое. В глубине страстей высшего порядка, т. е. в глубине входящего таким образом в мир сверхъестественного начала, пророчествующий повествователь прозревает две противоположные возможности — катастрофическую и гармоническую:

> «Земное великое поприще суждено им: все равно, в мрачном ли образе, или пронестись светлым явлением, возрадующим мир, — одинаково вызваны они для неведомого человеком блага» (6, 242).

Такая двойственность возвращает к тем колебаниям смысла, которые в предыстории и еще до нее порождались ассоциациями, неопределенно сближавшими Чичикова то ли с Антихристом, то ли с апостолом Павлом (или даже, косвенно, с самим Христом[11]). И опять ни одной из перспектив не отдается предпочтения, неопределенность и амбивалентность сохраняются и здесь.

Наконец, ключевым словом в последней фразе монолога становится слово «тайна»:

---

[10] *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 6. М., 1951. С. 242. В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте статьи. В скобках указывается том и страница.

[11] Так, в рассказе «дамы просто приятной» (глава 9-ая) появление Чичикова у Коробочки интерпретируется (разумеется, в пародийно-сниженном виде) как наступление катастрофы, уничтожающей границу между смертью и жизнью, — при том, что диапазон возможных сближений эдесь неопределенно широк; можно воспринять такую интерпретацию как намек на явление Антихриста, означающее «конец света», и с таким же успехом — как аллюзию на второе пришествие Мессии, Страшный суд, воскрешение мертвых. Отмечено С. А. Гончаровым. См.: *Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 211, 213.

«И может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колена человека перед мудростью небес. И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме» (там же).

Правда, ключевое слово звучит в сопровождении намека на то, что тайна все же будет разгадана. Но даже последующий переход повествования на более высокий смысловой уровень (когда генерализация уже явно приводит к откровению) раскрытия тайны не приносит.

В финальном монологе повествователя возникает грандиозный символ, полностью вбирающий в себя Чичикова, да и вообще все изображаемое. Перед финалом изображаемый мир сокращается до точки: из поля зрения читателя исчезает все кроме Чичикова и его экипажа. Они представительствуют за всех и за все. Именно эта точка становится исходным пунктом «лирического движения» (выражение Гоголя), возносящего к символу и мифу. Движение начинается переходом от рассказа к генерализации — от ощущений Чичикова («любил быструю езду») к чувствам русского человека вообще («И какой же русский не любит быстрой езды?»). Генерализация изменяет природу изображения: место брички Чичикова занимает абстрактная русская «птица-тройка», под стать которой становится иным весь образный контекст. На этом уровне диапазон возможностей повествователя резко расширяется. Теперь достаточно появления какого-либо тропа, чтобы произошла глубокая смысловая метаморфоза, которая, в свою очередь, тут же преобразует сам породивший ее троп. Сравнение оборачивается метафорой, а метафора развертывается в символической образ, включающий в себя традиционные для русского культурного сознания мифологемы:

«Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобой дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?» (6, 247).

Глубинная (т. е. истинная) сущность всего происходящего в «пошлой» русской жизни (а, значит, и в Чичикове как ее средоточии[12]) представляется «Божьим чудом» и, как уже не раз отмечалось, ассоциируется с полетом души, пересекающей границу земного и небесного миров. Но загадочность сохраняется и на этом уровне, останавливая сознание на границе по-

[12] Еще В. Ф. Переверзев обнаружил в Чичикове соединение множества черт, рассеянных по отдельности в других персонажах. См.: *Переверзев В. Ф.* Творчество Гоголя. М., 1914. С. 312.

пыток проникнуть в последнюю тайну Провидения. Даже концовка монолога не приносит определенности:

> «Русь, куда же несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, постораниваясь, дают ей дорогу другие народы и государства» (там же).

Действующий из глубины текста автор и в финале нечто открывает, но открывает, сокрывая. Поэтому на всем протяжении первого тома понимание героя и скрытой в нем «субстанции» русской жизни остается для читателя непрекращающимся смысловым движением. Художественное обоснование планируемого за текстом преображения Чичикова в самом тексте остается, таким образом, парадоксальным.

Правда, в сохранившихся отрывках из второго тома «Мертвых душ» (особенно в позднейшей редакции одной из последних глав) можно различить некоторые элементы более ясной схемы, вероятно, призванной решить загадки первого тома. Повествователь и сам Чичиков стараются теперь дать, например, определенное объяснение страсти к приобретению и маниакальной одержимости ею.

Чичиков:

> «Отец мне твердил нравоученья, бил, заставлял переписывать с нравственных правил, а сам крал передо мною у соседей лес и меня еще заставлял помогать ему. Завязал при мне неправую тяжбу; развратил сиротку, которой был опекуном. Пример сильнее правил» (7, 114).

И повествователь подтверждает мысль о пагубном влиянии воспитания и неблагоприятных обстоятельств жизни, обнаруживая в герое

> «что-то заранее <?> подавленное из детства суровым, мертвым поученьем, бесприветностью скучного детства, и пустынностью родного жилища, бессемейным одиночеством, нищетой и бедностью первоначальных впечатлений» (7, 113).

Однако все это именно отдельные элементы объясняющей схемы, сама же схема может быть реконструирована лишь на основе догадок. Неясно даже то, было ли построение схемы доведено здесь до конца или обретение окончательной ясности было опять отложено — до третьего тома. Реально читатель получил не трехчастную поэму, построенную по аналогии с «Божественной комедией», а достаточно своеобразный реалистический роман. И этот роман оставляет читателя с амбивалентной загадкой героя, с возможностью «всего опасаться и на все надеяться»[13].

---

[13] Эти слова Франсуа Мориака, сказанные о героях Достоевского, легко применить и к герою «Мертвых душ». Русский перевод цитируется по кн.: *Берковский Н.* О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 157. Ср. *Мориак Ф.* Не покоряться ночи. М., 1986. С. 321.

*

Иначе обстоит дело в романе «Воскресение». Конечно, герой и здесь совершает поступки, нарушающие нормы его воссозданной в романе среды или ожидания читателя, знакомого уже с определенным отрезком текста. К тому же в первой половине романа побуждения и действия героя, как и в первом томе «Мертвых душ», остраняются восприятием окружающих, явно эти действия и побуждения не понимающих:

> «Приказчик тяжело вздохнул и потом опять стал улыбаться. Теперь он понял. Он понял, что Нехлюдов человек не вполне здравый, и тотчас же начал искать в проекте Нехлюдова, отказывавшегося от земли, возможность своей личной пользы […] Когда же он понял, что и это невозможно, он огорчился и перестал интересоваться проектом […] Видя, что приказчик не понимает его, Нехлюдов его отпустил […]».[14]

Число подобных примеров могло бы быть довольно значительным. Но дело в том, что эффект остранения (так же как и эффект неожиданности) у Толстого, как правило, тут же преобразуется (и, в сущности, снимается) мотивирующими объяснениями изображаемого, исходящими от повествователя и часто превышающими возможности «сиюминутного» самосознания героя. На уровне таких объяснений все, что переживает или делает Нехлюдов, оказывается закономерно обусловленным и потому совершенно ясным. Ясно, например, почему «честный, самоотверженный юноша, готовый на всякое доброе дело», превратился в «утонченного эгоиста, любящего только свое наслаждение»:

> «Тогда своим настоящим *я* он считал свое духовное существо, — теперь он считал собою свое здоровое, бодрое животное *я*» (32, 48).

Ясно и то, почему человек с психологией сытого животного превращается потом в самоотверженного защитника справедливости:

> «…то свободное, духовное существо, которое одно истинно, одно могущественно, одно вечно, уже пробудилось в Нехлюдове. И он не мог не поверить ему» (32, 103).

Как и у Гоголя, появление таких объяснений предполагает переход к торжественно публицистической или поэтически приподнятой речи и, главное, к генерализации, абстрактивирующей изображаемое. Но, в отличие от гоголевского повествователя, повествование у Толстого часто приближается к универсальным обобщениям не скачком, а с логической постепенностью:

---

[14] *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 32. М., 1936. С. 219. В дальнейшем ссылка на это издание — в тексте статьи. В скобках указывается том и страница.

«И вся эта страшная перемена совершилась с ним только оттого, что он перестал верить себе, а стал верить другим. Перестал же он верить себе, а стал верить другим потому, что жить, веря себе, было слишком трудно: веря себе, всякий вопрос надо решать всегда не в пользу своего животного я, ищущего легких радостей, а почти всегда против него; веря же другим, решать нечего было, все уже было решено и решено было всегда против духовного и в пользу животного я. Мало того, веря себе, он всегда подвергался осуждению людей, — веря другим, он получал одобрение людей, окружающих его» (32, 48).

Объясняя здесь (Ч.1, гл. XIII) неожиданную на фоне предшествующей главы победу животного «я» в самоотверженном юном романтике, повествователь, в сущности характеризует ситуацию, которую считает универсальной, но пока не высказывает это прямо (речь пока идет об опыте Нехлюдова). Черед прямых универсальных обобщений наступает несколько позже, когда речь заходит о влиянии военной службы (Нехлюдов в это время — гвардейский офицер) на нравственное сознание людей вообще:

«Военная служба вообще развращает людей, ставя поступающих в нее в условия совершенной праздности, то есть отсутствия разумного и полезного труда и освобождая их от общих человеческих обязанностей, взамен которых выставляет только условную часть полка, мундира, знамени и, с одной стороны, безграничную власть над другими людьми, а с другой — рабскую покорность высшим себя начальникам» (32, 49).

Объяснение, таким образом, возвышается над конкретным «я» и возвращается к нему лишь позднее, уже превратив его в пример, демонстрирующий действие общего закона:

«Но когда к этому развращению вообще военной службы […] присоединяется еще и развращение богатства и близости общения с царской фамилией, как это происходит в среде избранных гвардейских полков, в которых служат только богатые и знатные офицеры, то это развращение доходит у людей, попавших ему, до состояния полного сумасшествия эгоизма. И в таком сумасшествии эгоизма находился Нехлюдов с тех пор, как он поступил в военную службу и стал жить так, как жили его товарищи» (32, 49—50).

За всеми подобными объяснениями стоит столь же прямо сформулированная концепция человека, основанная на четком разделении и абсолютном противопоставлении животного и духовного начал:

«В Нехлюдове, как и во всех людях, было два человека. Один — духовный, ищущий блага себе только такого, которое было бы благо и других людей, и другой — животный человек, ищущий блага только себе и для этого блага готовый пожертвовать благом всего мира» (32, 53).

Выше этого уровня понимания изображаемого в романе Толстого практически ничего нет.

Можно, конечно, заметить, что в систему мотивировок, объясняющих преображение Нехлюдова, включаются и такие как присутствие Бога в душе героя, как направляющая его Божья воля:

> «…Нехлюдов чувствовал уже всю гадость того, что он наделал, чувствовал и могущественную руку хозяина, но он, все еще не понимая значения того, что он сделал, не признавал самого хозяина. Ему все хотелось не верить в то, что то, что было перед ним, было его дело. Но неумолимая невидимая рука держала его, и он предчувствовал уже, что он не отвертится» (32, 77—78).

Или:

> «Но тут же он почувствовал, что теперь, сейчас совершается нечто самое важное в его душе, что его внутренняя жизнь стоит в эту минуту как бы на колеблющихся весах, которые малейшим усилием могут быть перетянуты в ту или другую сторону. И он сделал это усилие, призывая того Бога, которого он вчера почуял в своей душе, и Бог тут же отозвался в нем. Он решил сказать ей все» (32, 150).

Однако в толстовском повествовании при этом не возникает парадоксальный эффект совмещения несовместимого, который производил взрывное действие в повествовании гоголевском. В романе «Воскресение» нет ничего, соответствующего понятиям «тайна» и «чудо». Нет ужасающей атмосферы прямого соприкосновения с потусторонним, возникающей в финале первого тома «Мертвых душ». Нет и резкого иерархического различения двух типов слова — повествующего, льнущего к эмпирической реальности, и риторического, вознесенного над ней:

> «Он молился, просил Бога помочь ему, вселиться в него и очистить его, а между тем то, о чем он просил, уже совершилось в его сознании. Он почувствовал себя им и потому почувствовал не только свободу, бодрость и радость жизни, но почувствовал все могущество добра. Все, все самое лучшее, что только мог сделать человек, он чувствовал себя теперь способным сделать.
>
> На глазах его были слезы, когда он говорил себе это, и хорошие и дурные слезы; хорошие слезы потому, что это были слезы радости пробуждения в себе духовного существа, которое все эти годы спало в нем, и дурные потому, что они были слезы умиления над самим собой, над своей добродетелью.
>
> Ему стало жарко. Он подошел к выставленному окну и отворил его. Окно было в сад. Была лунная тихая свежая ночь, по улице прогремели колеса, и потом все затихло. Прямо под окном виднелась тень сучьев оголенного высокого тополя, всеми своими развилинами отчетливо лежащая на песке расчищенной площадки. Налево была крыша сарая, казавшаяся белой под ярким светом луны. Впереди переплетались сучья деревьев, из-за которых виднелась черная тень забора. Нехлюдов смотрел на освещенный луной сад и на крышу и на тень тополя и вдыхал живительный свежий воздух» (32, 103—104).

Переходы от божественного к человеческому и от человеческого к предметному не акцентируются. Напротив, их скрадывает единство экспрессивной окраски и речевого ритма, охватывающее все три тематически отнюдь не одинаковых абзаца.

В конечном счете Бог становится у позднего Толстого одним из элементов системы реалистического детерминизма, обусловливающим фактором, в принципе, ничем не отличающимся от всех прочих. Иными словами, Бог здесь практически имманентен земной жизни (это бог, пишущийся с маленькой буквы, по известному выражению Л. Шестова). То, что раньше принципиально отделялось от всех «здешних» (и потому постижимых) реальностей, теперь превратилось в нечто посюстороннее (и поэтому тоже вполне постижимое — как все, что «здесь»). Образуется не просто единая, но и внутренне однородная, в известном смысле даже одномерная система мотивировок, прекращающая всякие колебания смысла изображаемого. Колебания возможны на уровне, лежащем ниже ее. Таков, например, уровень конкретной «сиюминутной» психологической интроспекции, фиксирующей противоречивые оттенки переживаний Нехлюдова (своеобразный рудимент прежней толстовской «диалектики души»). Но едва дело доходит до обобщений, имеющих принципиальное значение, для колебаний смысла не остается места.

Таким образом, на высшем уровне системы характерологических мотивировок, на уровне концепции человека, превращение грешника в праведника лишается той парадоксальности, которую оно, казалось бы, начинало обретать «ниже» — уже в соприкосновении с обыденным общественным сознанием, проявления которого (такие как, например, отмеченная выше реакция приказчика) воссозданы сюжетной историей. На высшем смысловом уровне воскресение Нехлюдова объяснено как совершенно естественное, логичное, непреложное. Можно сказать, что так воспринимается на этом уровне весь художественный мир романа «Воскресение». Он целиком охвачен (как бы «накрыт») системой оценочных антитез, однозначно противопоставляющих духовное и животное, естественное и искусственное, жизнь и «правила» и т. п. И дело здесь, по-видимому, не во влиянии нравственной философии позднего Толстого на его художественный текст, а в самой природе его романа. Входя в художественный строй «Воскресения», толстовская философия не усложняется, как это обычно бывает в подобных случаях, а, напротив, редуцируется и максимально упрощается, удаляясь от свойственных ей неразрешимых вопросов, от неуспокоенного искания истины.[15] В мотивировочной системе романа фи-

---

[15] Прежде всего, в своих публицистических сочинениях Толстой акцентировал личностную форму рассуждения («я понимаю», «я считаю», «постараюсь по мере своих сил объяснить», «я не знаю и не могу знать» — такие обороты то и дело встречаются в его трактатах и статьях). Уже эта особенность резко отличает их от романа «Воскресение», где обобщения повествователя звучат как голос самой истины. Кроме того, в публицистике Толстого читателю предъявлен самый процесс рассуждения: на глазах читателя определяются исходные его условия, развертывается обосно-

лософия Толстого гораздо ближе к самоуверенной догме, чем во многих его публицистических сочинениях, — очевидно таков «запрос» сложившейся здесь поэтики. В ее системе любой парадокс в конце концов оказывается снятым — в том смысле, о котором шла речь в начале статьи.

*

Напомним теперь, что установленное выше различие это различие между двумя звеньями эволюционного ряда. Обнаружив это различие, мы тем самым фиксируем вектор, определяющий направление, в котором эволюционирует художественная система русского классического романа (речь идет именно о «векторной», общей направленности, не исключающей зигзагов, возвратных движений, остановок и т. п.). Если «Мертвые души» Гоголя и «Воскресение» Толстого действительно символизируют начало и конец определенного исторического процесса, то их сопоставление позволяет объяснить его направленность. Иначе говоря, появляется возможность объяснить (хотя бы отчасти) историческую судьбу русского реализма.

По-видимому, дело в том, что характеризуемый процесс (во всяком случае в своей «концовке») вел к размыванию, в конечном счете даже к разрушению главной целевой установки реалистического словесного искусства. Первоочередная, основополагающая цель реализма состояла в том, чтобы читатель воспринял художественный текст как эквивалент действительности. Между тем (Ю. М. Лотман, например, убедительно это

вание выводов и т. п. Здесь все подлежит и поддается проверке, поэтому авторские тезисы здесь не обладают и не могут обладать той непосредственной, гипнотизирующей суггестивностью, на обладание которой претендуют риторические построения повествователя в «Воскресении». И, наконец, существеннейшее отличие толстовской публицистики состоит, по-видимому, в том, что философское рассуждение имеет свою, не вполне зависимую от его субъекта внутреннюю логику, способную привести читателя к вопросам, на которые у автора нет ответов. Так, например, в статьях «Религия и нравственность», «Зачем я живу?», «О смысле жизни» Толстой признавал неразрешимыми для человеческого разума вопросы о высшем смысле миропорядка, о замысле Бога, определяющем место в этом миропорядке человека и человечества. В то же время он явно не мог обосновать необходимость доверия к откровению, так как он сам же попытался лишить понятие «откровение» какого бы то ни было мистического значения. Это порождало колебания между рациональными доказательствами и обоснованиями, опирающимися лишь на интуицию: единство аргументации наглядно нарушалось. А в конце концов это вело к позиции достаточно компромиссной: Толстой, в сущности, предлагал читателю примириться с неполным пониманием Божьей воли, оставшись в пределах доступного разумению и опыту. Это, опять же, очень далеко от категоричности, характерной для риторики повествователя в романе «Воскресение».

показал) подобный эффект может быть достигнут лишь тогда, когда появляется текст, который ни на каком уровне не может быть сведен к единой, всеобъемлющей и законченной системе, — только такой текст способен дать читателю ощущение выхода «в область непосредственной жизненной реальности».[16] Понимание текста в подобных случаях оказывается непрекращающимся, бесконечным движением. Иными словами, понимание имеет дело с парадоксальной истиной и само обладает качеством парадоксальности.

Свойственный реализму пафос объяснения, стремление реалистов установить и продемонстрировать объективную обусловленность изображаемого (прежде всего, обусловленность всего происходящего с героем) по-своему способствовали созданию иллюзии, позволявшей воспринимать текст как эквивалент действительности: читателя как бы отсылали к его собственному жизненному опыту — психологическому, бытовому, социальному. Генерализирующие объяснения и оценки повествователя часто поддерживали эту иллюзию своим сходством с теми механизмами, которые действовали за пределами искусства: мотивировки напоминали механизмы объяснения и оценки, действующие в науке, философии, религии и морали. До какого-то предела два стремления (к ощутимому сходству изображаемого с реальностью и к исчерпывающему объяснению изображаемого) были способны еще поддерживать или, по крайней мере, не подавлять друг друга. Но в такой мере, в какой реалистический детерминизм тяготел к всеобъемлющей системной завершенности, он неизбежно должен был обращаться против основополагающей художественной цели реализма: он препятствовал эффекту, создающему иллюзию, в соответствии с которой текст есть эквивалент действительности — всегда незавершимой и внесистемной. Вот почему, используя различные внехудожественные и собственно литературные схемы, классический русский реализм с самого начала в чем-то существенно отклонялся от них, строя картину мира, ни на чем не замкнутую. Вот почему первый том «Мертвых душ», с его малоправдоподобной, на взгляд читателя, историей похождений героя, с характерами, казалось бы, представляющими собой «типы одного свойства» (наподобие «жанровых» персонажей уже архаичного в ту пору просветительского романа[17]), с аллегориями, эмблематическими образами и всплесками гротескной фантастики, имел больше прав на то, чтобы быть воспринятым как эквивалент «потусторонней» по отношению к сознанию

---

[16] См.: *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С. 29—32, 42—56.

[17] Об этом см.: *Берковский Н. Я.* Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы // Западный сборник. I. М.; Л., 1937. С. 72—73.

жизненной реальности, чем достовернейший в своих бесчисленных осязаемо точных эмпирических подробностях роман «Воскресение». Причина — в уже отмеченной выше неисчерпаемой загадочности изображаемого, которая никакими объясняющими схемами не преодолевалась.

Конечно, случаи подчинения изображаемого законченной, всепокрывающей системе объяснений и оценок тоже можно наблюдать на протяжении всей истории реализма, с самого ее начала. Но наблюдается это главным образом на среднем уровне, в литературе второго и третьего ряда (примером может служить беллетристика натуральной школы, включая и тексты романного типа, — в отличие от романов Достоевского, Герцена, Гончарова тех же 1840-х годов). Различие между семантической открытостью реализма «в высшем смысле» (по выражению Достоевского) и принципиальной ограниченностью реализма усредненного как раз и создавало то напряжение, которое делало реализм именно направлением — в том значении этого слова, которое делает его одной из характеристик движения. Однако в романе «Воскресение» происходит нечто беспрецендентное: то, что раньше отделяло средний уровень от высшего, теперь в полном объеме проявилось и возобладало на высшем уровне, в сочинении, продолжающем ряд классических русских романов XIX века. Почему это произошло — вопрос особый, который лучше оставить за пределами статьи.[18] Но можно констатировать, что характерология (и, разумеется, вся художественная система) русского классического романа утратила в «Воскресении» свою парадоксальность, а вместе с ней и свою динамическую энергию.

Основополагающая претензия реализма, служившая обоснованием его главенствующей роли в литературе, явно теряла свою оправданность. Реализм, если воспользоваться техническим термином, устаревал «морально».

Судя по всему, это и в самом деле не случайно совпало по времени с ощущением исчерпанности реализма и необходимостью поиска «новых форм». Горький писал Чехову по поводу «Дамы с собачкой»: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм…».[19] Горький имел в виду то, что он считал апогеем развития реализма, — достижение абсолютного совершенства

---

[18] Здесь можно лишь высказать естественно напрашивающееся предположение о том, что тяготение к всеохватывающей, законченной системе мотивирующих объяснений и оценок связано у Гоголя (во втором томе «Мертвых душ») и у Толстого (в «Воскресении») с «теургической», жизнестроительной целью, к которой всегда был неравнодушен классический русский реализм. Стремление к этой цели обычно связано с потребностью обрести прочную основу для осмысления действительности. Ею и становится та система, о которой идет речь.

[19] *Горький М.* Собрание сочинений: В 30 т. Т. 28. М., 1954. С. 113.

в умении «писать […] просто о простых вещах», после чего дальнейшее движение в том же направлении становилось невозможным. Если же иметь в виду реалистическую характерологию и ее главенствующее значение в реалистическом романе, то можно придать слову «убить» прямое, негативное значение, признав «убийцей» классического русского реализма Льва Толстого. Можно указать также место и время совершения «убийства» — роман «Воскресение», 1899 год.

ВАЛЕРИЙ ТЮПА
(Российский государственный гуманитарный университет)

ПАРАДОКСЫ УЕДИНЕННОГО СОЗНАНИЯ — КЛЮЧ К РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Литература есть жизнь сознания в формах художественного письма: своего рода многоактная драма взаимоотношений между «я», «сверх-я», «оно» и «другим». Это онтологическое утверждение, если оно верно, делает эффективным обращение литературоведения к метаязыку, основанному на типологии модусов сознания.

Уединенное сознание представляет собой менталитет, альтернативный *авторитарности* «ролевого» сознания, доминировавшего в русской общественной жизни не только средних веков, но и XVIII столетия.

Интенция уединенности вообще присуща достаточно развитому человеческому интеллекту. Во главе наиболее авторитарных режимов власти часто оказываются люди с патологически уединенным сознанием — такие, как Иван Грозный или Сталин. Однако модусом духовной культуры менталитет уединенности самодостаточного «я» впервые становится лишь в романтизме.

Западноевропейская культура, постепенно наращивавшая в своем составе компонент уединенного сознания самоценной личности, пришла к романтизму исторически и логически закономерно. Тогда как яркий феномен русского романтизма исторически парадоксален уже тем, что в духовной жизни России (не только крестьянских низов, но и дворянских верхов) еще и в романтическую эпоху по-прежнему явственно преобладала авторитарность мышления и, соответственно, ролевое самоопределение человека. В то же время романтизм невозможно трактовать как некий вирус западничества, поразивший русскую духовность и неорганичный для нее.

Хронологического отставания русской культуры уединенного сознания от западноевропейских аналогов практически не было. На рубеже XVIII— XIX веков слово «уединение» становится одним из наиболее частотных в русской поэзии, сигнализируя о своего рода тектоническом сдвиге в сфере культурных приоритетов и духовных ценностей. На смену авторитарной художественной культуре завершившегося столетия приходит практика литературного письма, осуществляющая эстетическую легализацию внутренней обособленности индивидуального человеческого «я» от ролевых отношений миропорядка.

Для Карамзина уже в 1800 году («Меланхолия») было аксиомой, что обретение достойной жизненной позиции есть путь личности к себе самой: «В уединении ты более с собой».[1] В 1802 году («К добродетели») карамзинский лирический герой, которому «пристанища в сем мире нет», не только провозглашает: «Душа сама собой блаженна», — но и признается, что «был загадкой для себя» (поразительно новый для своего времени ракурс самосознания).[2]

Однако нельзя сказать, что Карамзин как субъект уединенного сознания столь уж заметно опережает своих современников. В том же 1802 году второстепенный поэт И. М. Борн в «Оде к истине» восхваляет того, «кто умеет, / Уединяясь, собой наслаждаться».[3] Поэтическая глухота этой фразы, можно сказать, удостоверяет новизну и искренность выражаемого помысла. Все в том же 1802 году И. М. Долгоруков в стихотворении «Камин в Москве» обнаруживает в своем уединенном сознании источник не только счастья («оно в самом во мне»), но и неблагополучия, даже несвободы: «В воображаемой неволе. / Кружу с досады весь мой ум».[4] Возражая «пустому кимвалу» авторитарного поучительства, поэт провозглашает: «И пусть различная химера / Играет каждого умом!».[5] В качестве акта уединенного сознания мечта в одноименном стихотворении Батюшкова (1803) противопоставляется «тусклому светильнику опытности» и «голым истинам» авторитарного миропонимания.[6]

Первый русский романтик Андрей Тургенев, воспевая в 1803 году «блаженство вольности, любви, уединенья»[7], в сущности, не делает уже никакого открытия: внутренняя обособленность личности в начале XIX века становится своего рода общим местом элитарной русской культуры. Соответствующий мотив получает закрепление, например, в стихотворении «Уединение» (1805) И. П. Пнина, провозгласившего: «Блажен, кто общее людей презревши мненье […] истину, как я, нашел в уединенье».[8] Совершая побег из «блестящего града» — «к тебе, мое уединенье!»[9], — человек обретает, как теперь начинает казаться, истинный жизненный путь: «Оставим мы людей, желанья укротим, / И станем, жив с собой, мы

---

1 Русская поэзия. 1801—1812. М., 1969. С. 15.
2 Там же. С. 32—33.
3 Там же. С. 50.
4 Там же. С. 40.
5 Там же. С. 39.
6 Там же. С. 81—82.
7 Там же. С. 63.
8 Русская элегия конца XVIII—начала XIX в. М., 1983. С. 54.
9 Там же. С. 53.

лучше научаться» (с неуклюжестью неофита поэт просветительской ориентации употребляет традиционно-риторическое ролевое «мы» в значении личностного «я»).

Впоследствии мотивика уединенности протянется пунктиром через весь XIX век вплоть до последнего, старчески искушенного романтика далеко уже не романтической эпохи — В. В. Розанова, пишущего свое «Уединенное». Бесформенность этого текста, напоминающая «фрагменты» йенских романтиков, глубоко закономерна: всякое оформление мыслительного процесса так или иначе ориентировано на «другого» и размыкает внутреннюю уединенность пишущего. А Розанову, как он заявляет в этой книге с самого начала, «с читателем гораздо скучнее, чем одному».[10]

Возникновение интенции личной уединенности — это эпохальный слом общественного сознания. На этом изломе и образуется трещина, которая со временем разрастается в столь характерную для всей русской культуры Нового времени проблему «интеллигенции» и «народа» как коллективных субъектов с разными ментальностями, как носителей различных систем ценностей. Парадоксальность интенсивного роста личностного самосознания в стране с общинно-иерархическим укладом жизни (и питаемой этим укладом авторитарностью мышления) представляется ключевой для изучения русской классической литературы.

На коллизии двух менталитетов — уединенной самобытности и ролевой авторитарности — строится, например, интрига «Горя от ума». В основе этой вполне канонической комедии — одна из традиционнейших комедийных ситуаций «диалога глухих» (не случайно среди персонажей фона имеется, в частности, семейство Тугоуховских). Грибоедов одним из первых чутко уловил парадоксальность появления Чацких в кругу Фамусовых. Однако он весьма упростил ситуацию: центральный — тоже комический, а отнюдь не трагический — персонаж предстает субъектом инородного, чуждого всем сознания, обретенного в дальних странствиях, а не вследствие самого обычного воспитания и взросления, каков пушкинский Онегин.

Со всей остротой парадоксальность зарождения уединенного сознания в среде ролевых и даже отчасти безлично-ролевых отношений была позднее вскрыта Достоевским в рассказе «Господин Прохарчин». Семен Иванович, проживающий нищенскую жизнь «плотно обставленный ширмами и отделенный таким образом от всего божьего света»[11], вызывает раздражение чиновного «братства» своей внутренней уединенностью и тем са-

---

[10] *Розанов В. В.* Том 2: Уединенное. М., 1990. С. 195.

[11] *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений в 10 т. Т. 1. М., 1956. С. 402.

мым провоцирует Марка Ивановича на крайне значимый в этом контексте вопрос о Наполеоне: «Что вы, один, что ли, на свете? Для вас свет, что ли, сделан? Наполеон вы, что ли, какой? Что вы? Кто вы? Наполеон вы, а? Наполеон или нет?! Говорите же, сударь, Наполеон или нет?..».[12] Фигура Наполеона в русской классической литературе превратилась в идолоподобное олицетворение романтической культуры уединенного сознания (достаточно вспомнить «чугунную куклу» из онегинского кабинета «с руками, сжатыми крестом»[13]). Не удивительно поэтому, что уподобление персонажа Наполеону имеет здесь, как и во всей русской литературе, весьма глубокий смысл — несмотря на вопиющую порой несуразность подобного узнавания.

Таково, например, предположение гоголевских чиновников, «не есть ли Чичиков переодетый Наполеон».[14] Между тем, сцена общения Чичикова со своим отражением в зеркале (сцена по-наполеоновски всемирного масштаба: «… может быть, от самого создания света не было употреблено столько времени на туалет»[15]) является яркой пародийной иллюстраций к карамзинской формуле: «В уединении ты более с собой». А сам Чичиков, несомненно, — яркий образец героя с уединенным сознанием, таящимся под оболочкой демонстративно ролевого поведения.

Помимо внешней парадоксальности нарастания и укрепления уединенного менталитета в гиперавторитарном обществе, этот менталитет глубоко парадоксален внутренне. «*Молчи*, скрывайся и таи», — *говорит* (а не молчит) лирический герой Тютчева, носящий (как все субъекты уединенного сознания) «целый мир в душе» своей[16], мыслимой «элизиумом теней», не имеющим ничего общего с жизнью «толпы».[17] Тот, кто, подобно лирическому герою Лермонтова, «в уме своем создал мир иной»[18], казалось бы, не должен иметь потребности в коммуникации, тем более, что изнутри уединенного сознания она изначально мыслится обреченной на неудачу. Однако любой романтик для самоутверждения остро нуждается в альтернативной фигуре презренного филистера. Так, Ипполит в романе Достоевского «Идиот» мучается жаждой прочесть окружающим людям свои записки, из которых бы они узнали, как глубоко они все ему безразличны.

---

12 Там же. С. 413.
13 *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. М., 1957. С. 148.
14 *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 5. М., 1983. С. 303.
15 Там же. С. 236.
16 *Тютчев Ф. И.* Стихотворения, письма. М., 1957. С. 72.
17 Там же. С. 96.
18 *Лермонтов Ю. М.* Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 24.

Высшая ценность уединенного сознания — собственное «я», а главенствующая жизненная установка — самореализация: стать (и пребывать) самим собой. Однако, как будет сказано Бахтиным в XX веке, «я» не может стать самим собою без «другого». В этом кроется парадоксальная зависимость свободного от авторитарности и, казалось бы, независимого в своей уединенности сознания.

Раскольников, который «углубился в себя и уединился от всех»[19], «точно туман упал вдруг перед ним и заключил его в безвыходное и тяжелое уединение»[20], тем не менее восклицает: «О, если бы я был один и никто не любил меня и сам бы я никого никогда не любил!».[21] Основную психологическую проблему своего героя повествователь излагает следующим образом:

> «Если б возможно было уйти куда-нибудь в эту минуту и остаться совсем одному, хотя бы на всю жизнь, то он почел бы себя счастливым. Но дело в том, что он в последнее время, хоть и всегда почти был один, никак не мог почувствовать что он один […] чем уединеннее было место, тем сильнее он сознавал как будто чье-то близкое и тревожное присутствие».[22]

Главный парадокс уединенного сознания — его внутренняя неуединенность. Из этого парадокса рождается, в частности, романтическая ирония.

Не менее существенный (но парадоксально противоположный только что сформулированному) парадокс этой ментальности состоит в том, что для уединенного сознания непостижима уединенность другого сознания.

В пределах романтического мировидения — говоря словами Новалиса — всякое «не-я» служит только для самопознания «я».[23] Такое сознание поглощает «другого», опредмечивает, лишает его субъектности, превращает в один из многочисленных объектов единственного субъекта — собственного «я». Характернейший для этого менталитета ход мысли организует лермонтовское: «Нет, не тебя так пылко я люблю», но лишь «молодость погибшую мою»[24] — посредством тебя. Когда пушкинский Алеко, лермонтовский Арбенин, Рогожин Достоевского или Карандышев Островского убивают своих возлюбленных, а Сальери — Моцарта, то это всего лишь внешняя манифестация того, что уединенное сознание в своем

---

19 *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. С. 5.

20 Там же. С. 457.

21 Там же. С. 545.

22 Там же. С. 460.

23 История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М., 1967. С. 279.

24 *Лермонтов Ю. М.* Сочинения в 2 т. Т. 1. С. 225.

самобытном мире всегда тайно совершает с самобытностью другого сознания.

Уединенное «я» есть гордый — самим собою, а не своей героической ролью в миропорядке — человек, который, как Алеко, «для себя лишь хочет воли».[25] В кругозоре такого субъекта всякая иная личность становится «вещью», что открывается, например, «бесприданнице» Островского.

Новая ментальность, определявшая в XIX веке бытие и развитие западноевропейской (т. н. буржуазной) культуры, в условиях России предстает не как духовная доминанта эпохи, а как *проблема* уединенного сознания (наполеонизма, байронизма, революционного утопизма, «подпольности» существования вне уз «братства» и т. п.). Статус ключевой проблемы духовных исканий в формах художественного письма внутренняя уединенность личности приобретает уже у зачинателя русской классической литературы Пушкина.

Первоначально мотив уединения утверждается в России как сугубо поэтический (лирический) и поэтически условный мотив. В этом качестве он появляется и у Пушкина, переименовывающего свой вольный перевод французского стихотворения «La solitude» («Одиночество» Арне) — в «Уединение» (1819). Синонимия здесь далеко не полная: уединение есть, так сказать, активное одиночество, оно альтернативно покинутости. В том же 1819 году в стихотворении «Деревня» Пушкин пишет об «уединенье величавом»[26], а в послании «Орлову»: «Сокроюсь с тайною свободой, / С цевницей, негой и природой / Под сенью дедовских лесов».[27] Тогда же в дружеском послании «Всеволожскому» поэт предрекает своему адресату: «Оставишь круг большого света / И жить решишься для себя».[28] Во всех подобных случаях Пушкин пользуется устоявшимся за два десятилетия поэтическим мотивом, словно краской в многоцветной палитре, не отводя ему доминантной роли, — в отличие от Лермонтова, писавшего в 1830 году: «Любил с начала жизни я / Угрюмое уединенье, / Где укрывался весь в себя».[29]

Отдав немалую дань культуре уединенного сознания в лирике и поэмах южного периода («Дорида» 1819 года уже несет в себе типично лермонтовскую ситуацию опредмечивания «ты»), Пушкин в «Евгении Онегине» осуществляет именно постановку проблемы уединенного сознания: от эпи-

---

[25] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. С. 234.
[26] Там же. Т. 1. С. 360.
[27] Там же. Т. 1. С. 356.
[28] Там же. Т. 1. С. 369.
[29] *Лермонтов Ю. М.* Сочинения в 2 т. Т. 1. С. 38.

графа («Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может мнимого»[30]) до раздумий Татьяны:

Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
…….
Уж не пародия ли он?[31]

Проблемное поле текста резко расширяется ироническими обобщениями, обращенными к читателям в качестве таких же субъектов уединенного сознания:

Все предрассудки [авторитарно-ролевого
миропонимания — *В. Т.*] истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно […][32]

Или:

Любите самого себя,
Достопочтенный мой читатель!
Предмет достойный: ничего
Любезней, верно, нет его.[33]

Сюда же следует отнести контрбайроновскую реплику в адрес «насмешливого читателя»:

Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.[34]

Читательский же интерес самого Онегина, как известно, привлекает все тот же Байрон,

Да с ним еще два-три романа,
В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой
Себялюбивой и сухой,

---

30 *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. С. 6.
31 Там же. Т. 5. С. 150.
32 Там же. Т. 5. С. 42.
33 Там же. Т. 5. С. 85.
34 Там же. Т. 5. С. 33—34.

Мечтанью преданный безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.[35]

Перечисленные здесь мотивы себялюбия, мечтательности, душевной обособленности, замкнутой на себя умственной энергии, — но без негативной тональности, — были освоены, как уже говорилось, русской лирикой еще на рубеже веков. Пушкин их не подхватывает и не отстраняется от них: он их проблематизирует.

Проблема уединенного сознания явственно питает художественное видение событий в «Борисе Годунове», и в «Полтаве», и в «Медном всаднике», и в «Капитанской дочке», не говоря уже о «Пиковой даме». Крайне существенна данная проблема, например, для осмысления феномена самозванства как линии поведения, принципиально немыслимой изнутри последовательно авторитарного сознания. Именно уединенное сознание — в различных его манифестациях — явилось предметом «Опыта драматических изучений»[36], как следует, соблюдая верность авторскому замыслу, именовать цикл так называемых «маленьких трагедий».

На проблему внутренней уединенности как центральную проблему всего пушкинского творчества — и прежде всего в связи с маленькими трагедиями — было указано М. Столяровым, впервые выдвинувшим само понятие «уединенного сознания» и обозначившим основные моменты занимающего нас духовного явления. Это, во-первых, монологизм «сумрачно замкнутого круга уединенной мысли», конструирующей свою собственную, субъективную картину мира. Такое сознание мыслит и другую личность не как партнера по диалогу, не как иную субъективность, но как объект, как несамостоятельный компонент оригинального и самовольного миропорядка. Во-вторых, это демоническое самоутверждение субъекта; «демоническое» постольку, поскольку предполагает «дух отрицанья, дух сомненья» по отношению ко всему объективному и оборачивается в конечном итоге отрицанием жизни — как неподвластного субъекту бытия действительного мира. Перечисленные моменты М. Столяров безосновательно приписал личности самого Пушкина.[37]

Под сенью проблемы уединенного сознания зародились и первые образцы русской классической прозы. Напомним вызванную теми или иными причинами уединенность Сильвио, Владимира, Самсона Вырина да и самого Белкина в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина, из-

---

35 Там же. Т. 5. С. 140.

36 Болдино. Осень 1830. М., 1989. С. 384.

37 См.: *Столяров М.* Могила Пушкина // Россия. 1924. № 2. С. 154—165.

данных А. П.». Все перечисленные персонажи — в противоположность их антиподам (графу Б., Бурмину, ротмистру Минскому и самому А. П.) — умирают: позиция уединенного сознания, по Пушкину, безжизненна, она не позволяет благополучно миновать лиминальную фазу испытания смертью и преобразиться для новой жизни (столь жесткую трактовку мотив уединения получает еще в лицейском «Безверии»). Осуществленное в «Повестях Белкина» сцепление уединенности героя с его смертностью переросло впоследствии в целую традицию, приобретая, впрочем, весьма различную содержательную значимость. Вспомним лермонтовского Печорина, гоголевских Хому Брута или Башмачкина, тургеневского Базарова, Свидригайлова, Карамазова-отца, Смердякова у Достоевского, толстовских князя Андрея и Анну Каренину, чеховского Коврина («Черный монах») и мн. др. Трагизм духовной маргинальности, отрешенности от жизни «подпольных» персонажей Достоевского явился апогеем проблематизации темы уединения в русской литературе.

В постромантизме позиция уединенного сознания перестает быть позицией изображающей, как то было у романтиков, становясь позицией изображенной. Такова любовь Адуева-младшего из «Обыкновенной истории»:

> «Он был уверен, что он *один* на свете так любит и любим […] Он избегал не только дяди, но и *толпы*, как он говорил. Он или поклонялся своему божеству, или сидел дома, в кабинете, *один*, упиваясь блаженством, анализируя, разлагая его на бесконечно малые атомы. Он называл это творить особый мир, и, сидя в своем *уединении*, точно сотворил себе из ничего какой-то мир и обретался больше в нем».[38]

Носитель такого сознания попадает у Гончарова в обстановку «натурального» очерка: выбежавший от Наденьки Александр

> «закрыл глаза платком и вдруг начал рыдать громко, но без слез. В это время мимо сеней проходил дворник. Он остановился и послушал. „Марфа, а Марфа! — закричал он, *подошедши* к своей *засаленной* двери, — *подь-ка* сюда, послушай, как тут кто-то *ревет*, словно *зверь*”».[39]

Превращение уединенного сознания в сознание изображенное впервые последовательно и концептуально осуществляет Пушкин уже в первой главе «Евгения Онегина». Евгений и Татьяна суть два варианта романтической уединенности. Вследствие столкновения и взаимодействия этих субъективных миров их жизненные позиции претерпевают кризис (для ге-

---

[38] *Гончаров И. А.* Полное собрание сочинений и писем в 20 т. Т. 1. СПб., 1997. С. 265.

[39] Там же. С. 291.

роини, например, «все были жребии равны»[40]). Для Онегина выходом из кризиса намечается обретение «своего другого», выливающееся в форму нежданной влюбленности; для Татьяны же — это поворот вспять, к ценностям авторитарного самоопределения. Все последующее развитие русского классического реализма питалось этим проницательно уловленным кризисом уединенного сознания перед лицом жизнеуклада, не поддающегося преобразовательской субъективности «я».

Кризис уединенного сознания — это открытие «другого» в качестве полноценного и полноправного субъекта жизни, открытие непретворимой «другости» всяческого «не-я». Тогда как романтизм знал и культивировал «другость» только первого лица (ср. лермонтовское: «Нет, я не Байрон, я другой…»). Все творчество Некрасова, с этой точки зрения, было напряженным поиском «своего другого», кем для него в конечном счете оказывается коллективный субъект национальной жизни — народ.

Кризисное откровение «другого» оказалось чрезвычайно продуктивным в художественном отношении. Им порождены, в частности, такие шедевры русской классической литературы, как «Герой нашего времени». Дело не только в том, что Печорин здесь — «свой другой»[41] для автора, а не аллегория авторского «я», чем являются главные герои «Демона» или «Мцыри». Последний абзац романа о Печорине отдан его «другому» — Максиму Максимычу. «История души человеческой», казалось бы, законченного эгоцентрика текстуально завершается его напряженным интересом не к своей собственной личности (таковы концовки «Тамани» и «Княжны Мери»), а к личности собеседника. После фигур Вулича и строптивого казака, которыми сознание автора записок манипулирует, как марионетками интеллектуального эксперимента, Максим Максимыч в концовке «Фаталиста» явственно оказывается лицом столь же самобытным, сколь и избыточным для изложения этого эксперимента. Печорин здесь впервые не растворяет чужого сознания в своем, преступая тем самым границу внутреннего уединения.

Гоголевский постромантизм, парадоксально чреватый озвученной Белинским позицией примирения с действительностью, представлял собой «вариант Татьяны» в разрешении духовно продуктивного кризиса. Роль стадии уединенности в жизни человеческого духа предтече натуральной школы виделась как очищение от ложной, превратной, выродившейся авторитарности. Так, в «Ревизоре», например, комический кризис уединенного сознания («Дурака ему, дурака, старому подлецу! [Грозит самому се-

---

[40] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. С. 189.

[41] *Лермонтов Ю. М.* Сочинения в 2 т. Т. 1. С. 130.

бе кулаком.]»[42]). разрешается знаменитой немой сценой, прозрачно имитирующей — особенно после взывания городничего ко «всему христианству»[43] — сцену распятия: «Городничий посередине в виде столба, с распростертыми руками и закинутою назад головою. По правую сторону […] По левую сторону […] Прочие гости остаются просто столбами…».[44] Сквозь ложную авторитетность предстоящей ревизии чиновника, прибывшего «по именному повелению»[45], просвечивает истинная авторитетность последнего суда и того наивысшего Ревизора, от которого уже не укроется никакой помысел мнимо уединенного сознания.

Однако магистральное направление творческих исканий русской классики XIX столетия состояло все же в поиске *неавторитарных* путей преодоления внутренней маргинальности личностного «я».

Одним из двух основополагающих путей такого поиска был пантеистический отказ от культуры уединенного сознания в пользу доавторитарной, обезличенной духовности. Такова одна из тенденций постромантической лирики Тютчева, где «призрачная свобода» замыкающегося в себе романтического «я» мыслится всего лишь «ропотом мыслящего тростника»[46], который в таинственной глубине своей душевной жизни «с беспредельным жаждет слиться».[47] В пантеистической лирике Тютчева уединенное сознание есть своего рода «обморок духовный»[48], это «нашей мысли обольщенье»[49], вследствие которого «человек лишь снится сам себе»[50]:

> Хочу сознать себя и не могу —
> Разбитый челн, заброшенный волною
> На безымянном диком берегу…[51]

Уже в 1838 году, когда романтизм еще не сдал своих лидерских позиций в культуре, лирический герой Тютчева, созерцая жизнь природы, которая, «как океан безбрежный, / Вся в настоящем разлита»[52], мечтал о преодолении своей уединенности:

---

42 *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 5. М., 1983. С. 130.
43 Там же. С. 129—130.
44 Там же. С. 132.
45 Там же. С. 131.
46 *Тютчев Ф. И.* Стихотворения, письма. С. 244.
47 Там же. С. 109.
48 Там же. С. 184.
49 Там же. С. 175.
50 Там же. С. 220.
51 Там же. С. 241.
52 Там же. С. 138.

Игра и жертва жизни частной!
Приди ж, отвергни чувств обман
И ринься, бодрый, самовластный
В сей животворный океан!
Приди, струей его эфирной
Омой страдальческую грудь —
И жизни божеско-всемирной
Хотя на миг причастен будь![53]

Впрочем, в поэзии Тютчева это не единственный вариант решения проблемы уединенного сознания. Поздний Тютчев неоднократно прибегал к инверсии лермонтовской ситуации опредмечивания «ты» в кругозоре «я»:

И, жалкий чародей, перед волшебным миром,
Мной созданным самим, без веры я стою —
И самого себя, краснея, узнаю
Живой души твоей безжизненным кумиром.[54]

Гораздо последовательнее линия постромантического пантеизма манифестирована в лирике Фета. По тому же пути обретения «роевой» духовности доавторитарного сознания проводит своих позитивно концептуальных героев Лев Толстой (Пьер Безухов и Наташа Ростова, Константин Левин). Тогда как парадигмальная для культуры уединенного сознания фигура Наполеона оказывается в «Войне и мире» «ничтожнейшим орудием истории, никогда и нигде, даже в изгнании, не выказавшим человеческого достоинства». А вот наделенный таким достоинством яркий субъект уединенного сознания Андрей Болконский перед смертью по воле автора достигает «роевого» прозрения. В предсмертном бреду от солипсистской мысли, будто «все существует только потому, что я люблю»[55], он переходит к мысли: «Любовь есть Бог, и умереть — значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику».[56]

Отказом от своего «я» — в данном случае парадоксального симбиоза уединенности с авторитарностью — толстовский Иван Ильич достигает освобождения не только от страданий жизни, но и от самой смерти. Он становится подобен лирическому герою Фета, утверждающему, обращаясь к смерти: «Покуда я живу — ты мысль моя, не боле, / Игрушка шаткая тоскующей мечты»[57]. В этом ракурсе видения ключевой проблемы субъ-

---

[53] Там же. С. 138.
[54] Там же. С. 188.
[55] *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений в 20 т. Т. 7. М., 1962. С. 74.
[56] Там же.
[57] *Фет А. А.* Стихотворения. Проза. Письма. М., 1988. С. 131.

ект уединенного сознания гибнет от собственной уединенности, поскольку смерть есть измышление самовлюбленной мысли; тогда как носитель роевого сознания просто воссоединяется с внешним миром: «Я рад: она (птица — *В. Т.*) не отличает / Меня от камня на свету».[58] Толстовско-фетовское решение проблемы уединенного сознания состоит в обращении не к «другому», а ко всеобщему, к всеединому началу жизни:

> Не поминай мне, о друг мой прекрасный,
> Ты о любви нашей робкой и бедной.
> …….
> Что же тут мы или счастие наше,
> Как и помыслить о нем не стыдиться.[59]

С модельной ясностью три ментальные парадигмы (из четырех возможных) размежеваны в «Трех смертях» Толстого: барыня страдает и навязывает свое страдание близким ей людям, переживая будущую смерть изнутри своего уединенного сознания; старик готовится к смерти как носитель авторитарного сознания, также воспринимают его смерть и окружающие; смерть дерева — явственно «роевая». Такая смерть прекрасна как один из моментов жизни: прерывание индивидуального существования оказывается растворением в целостности бытия, возвращением «к общему и вечному источнику».[60]

В тургеневском элегизме «я» не растворимо в этой «божеско-всемирной» стихии жизни. Здесь этому своего рода «осадку» человеческой субъективности на гранях природного бытия в качестве достойной позиции остается лишь квазитрагическая позиция самоотречения:

> «Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений? Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека — переживает самого человека».[61]

Уединенное сознание тургеневского героя перестает быть романтической апологией собственного «я», не переставая быть уединенным сознанием, воспринимающим свою уединенность как покинутость. (Ср. у Тютчева: «И мы, в борьбе, природой целой / Покинуты на нас самих»[62]).

Диаметрально противоположный путь решения главной духовной проблемы русской литературной классики — открытие самоценной инаковости «другого», или иначе — путь от уединенного (монологизированного)

---

58 Там же. С. 108.
59 Там же. С. 151.
60 См. выше: *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений в 20 т. Т. 7. С. 74.
61 *Тургенев И. С.* Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. М., 1994. С. 360.
62 *Тютчев Ф. И.* Стихотворения, письма. С. 58.

«Я-сознания» к *конвергентному* (диалогизированному) «Ты-сознанию». Это пушкинская в своих истоках интенция духовных исканий. Конвергентной ментальностью наделен, в частности, пушкинский Моцарт, воспринимаемый его отравителем «как некий херувим»[63], явившийся меж такими же, как сам Сальери, субъектами уединенного сознания, чтоб «возмутить бескрылое желанье»[64] высшей духовности.

Музыкальный гений Моцарта передать литературными средствами невозможно, да в этом и нет необходимости, поскольку пушкинская тайна «моцартианства» сокрыта не столько в новизне моцартовой музыки, сколько в новизне его менталитета. Особенность этого персонажа именно в том, что его «я» не мыслит себя вне соотнесенности с «ты». Общепризнанного гения — вопреки романтическому пониманию гениальности как обособленности — Пушкин совершенно не показывает нам в одиночестве. То он играет с сыном на полу, то отправляется к жене предупредить о своем отсутствии за обедом, то увлекается игрой уличного скрипача, то музицирует или пирует с Сальери; наконец, даже в одинокие часы бессонницы его сознания не покидает потенциальный слушатель (Сальери, кому была адресована очередная «безделица» гения, или «черный человек» — «Всю ночь я думал, кто бы это был?»[65], — для которого сочиняется реквием). Жизненная норма для Моцарта — причастность к какой-либо человеческой связи: «С красоткой или с другом — хоть с тобой…».[66] Разрыв же такой связи, минутная уединенность рождает в его воображении «виденье гробовое».[67] Таков диалогизированный строй сознания, вследствие которого Моцарт (как это вполне адекватно ощущается Сальери) всегда больше самого себя, хоть «сам того не знает».[68] Духовное целое его личности существенно обогащено причастными к нему другими «я». Сальери же, в уединенности своего сознания опредмечивающий чужую личность, не умеет духовно обогащаться причастностью к жизни другого: «Что пользы, если Моцарт будет жив?».[69] Сальери занимает вопрос «пользы» для себя, тогда как Моцарт не только полагает «пользу» такого рода «презренной», но и задается противоположным вопросом: «И что ему во мне?».[70]

---

63 *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. С. 362.
64 Там же.
65 Там же. С. 365.
66 Там же. С. 361.
67 Там же.
68 Там же.
69 Там же. С. 362.
70 Там же. С. 365.

Живого Моцарта Сальери не в силах «поверить алгеброй» и опредметить, поскольку он и сам — неотъемлемая часть конвергентной (смыкающей в себе другие «я») личности Моцарта. «Союз, связующий Моцарта и Сальери»[71], поистине не разъединим. Поэтому осуществляемое Сальери убийство оказывается своего рода «двойным самоубийством», что подробно рассмотрено в одной из работ Ю. Н. Чумакова, предположившего, что «перед нами не замаскированное злодейство, а откровенно демонстративный, открытый акт, что яд брошен в стакан прямо на глазах Моцарта».[72]

В самом деле, после вопроса, «правда ли, Сальери, / что Бомарше кого-то отравил?», и в ответ на утверждение Моцарта о несовместимости гения и злодейства Сальери произносит и совершает следующее:

> Ты думаешь?
> *(Бросает яд в стакан Моцарта.)*
> Ну, пей *же*.[73]

Моцарт тотчас, не дожидаясь Сальери, выпивает этот стакан за искренность союза «двух сыновей гармонии»[74], решительно прерывает ужин и говорит: «Слушай *же*, Сальери, / Мой Реквием» (повтор неприметной частицы «же» усиливает сцепление реплик). «Ты плачешь?» — спрашивает он затем, не отрываясь от игры, словно предвидит именно такую реакцию слушателя (между тем как Сальери плачет «впервые»). После чего Моцарт уходит, произнося: «Прощай *же*!» — хотя Сальери лицемерно говорит ему: «До свиданья».[75] Очередной повтор частицы «же» удостоверяет неслучайность реакций Моцарта на жест Сальери.

Интерпретация Ю. Н. Чумакова, на наш взгляд, весьма убедительна вот в каком отношении: Моцарта этой пушкинской пьесы немыслимо представить себе отказавшимся пить из подозрения. Подобный отказ осуществим только с позиции субъекта уединенного сознания. Для Моцарта же само желание друга устранить его (если желание действительно таково) уже равносильно гибели, поскольку его «я» живо лишь в диалоге с «ты», в одиночном монологическом существовании оно было бы духовно мертво.

Авторитарное сознание догматически исходит из миропорядка — единого и единственного. Романтическое — видит особый «мир» в уединен-

---

71 Там же. С. 367.

72 *Чумаков Ю. Н.* Ремарка и сюжет. К истолкованию «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 51.

73 *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. С. 366.

74 Там же. С. 367.

75 Там же. С. 368.

ной личности отдельного человека. Менталитет же моцартианского типа усматривает «мир» во всякой духовно содержательной связи одной личности — с другой личностью, во всяком межличностном (а не роевом) «мы». Жест Сальери, бросающего нечто в стакан Моцарта, уже стал событием их интерсубъективного жизнесложения, и событие это должно быть пережито сполна, каковы бы ни были его последствия. Такова логика конвергентного сознания с его принципиальной диалогической открытостью другому сознанию.

Но такова же и авторская позиция самого Пушкина во многих его творениях. Так называемый пушкинский протеизм состоит в конвергентности его сознания, вступающего в диалог согласия с альтернативными «правдами», уединенно закрытыми друг для друга, каковы, например, «правды» Онегина и Татьяны, Самсона Вырина и ротмистра Минского, Пугачева и Екатерины и т. п.

Прямым продолжателем пушкинской ментальности — но только в качестве художника, а не мыслителя — явился Достоевский. Дело не только в том, что фигуры Сони Мармеладовой, Алеши Карамазова и особенно князя Мышкина сотворены как яркие образцы субъектов конвергентного сознания. Вся ткань его романов проникнута этим строем духовной жизни — диалогическим взаимодействием равнодостойных «правд» (так называемый «полифонизм»). Само повествование в этих текстах строится как речь без черновика, обращенная не в пустоту виртуального восприятия, а как бы персонально адресованная личностно значимому для хроникера «другому». При этом повествователю-хроникеру Достоевского, с одной стороны, внятны движения души любого персонажа, с другой стороны, он никого не опредмечивает, не завладевает чужим сознанием, оставляя любому персонажу право на внутреннюю тайну. Мы узнаем о Раскольникове, например, что «его мучило что-то другое, гораздо более важное, чрезвычайное, — о нем же самом и не о ком другом, но что-то другое, что-то главное»[76]; однако так и не узнаем никогда от повествователя, что же именно героя мучило (Толстой бы не допустил такого умолчания). О князе Мышкине мы можем прочесть совсем рядом, чуть ли не в пределах одной фразы и то, что «какое-то совсем новое ощущение томило его сердце бесконечною тоской»[77] (взгляд изнутри), и то, что «слезы текли из его глаз на щеки Рогожина, но, может быть, он уже и не слыхал тогда своих собственных слез и уже не знал ничего о них»[78] (взгляд извне). «Нам чрез-

---

[76] *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. С. 458.

[77] Там же. Т. 6. С. 691.

[78] Там же. С. 691—692.

вычайно трудно, — говорит повествователь «Идиота», — приступать к продолжению без особых объяснений. И однако мы чувствуем, что должны ограничиться простым изложением фактов […], потому что сами, во многих случаях, затрудняемся объяснить происшедшее».[79] Да и сам Мышкин восклицает однажды: «Почему мы никогда не можем всего узнать про другого, когда это надо».[80] В то же время у Достоевского всегда возможны такие отношения между «я» и «ты», когда, как говорится в Эпилоге «Преступления и наказания», «сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого».[81] Но при этом, как сказано в другом месте этого романа, между двоими — в принципе любыми двоими, например, между Свидригайловым и Дуней Раскольниковой — «есть всегда один уголок, который всегда всему свету остается неизвестен и который известен только им двоим».[82]

Культура конвергентного сознания, организующая романы Достоевского, — это культура нераздельности и неслиянности личностных миров, связанных диалогическими отношениями подлинной «соборности» (в соловьевском ее понимании).

У Чехова парадоксальность уединенного «я» мельчает, теряя в своей глубине, но одновременно разрастается вширь, почти целиком захватывая жизненное пространство повседневного существования. В чеховской прозе персонажи печоринского склада, как правило, оказываются рядовыми обывателями, парадоксальность бытового поведения которых не затрагивает последних вопросов бытия. Таков Гуров из «Дамы с собачкой»: «по образованию филолог, но служит в банке; готовился когда-то петь в частной опере, но бросил, имеет в Москве два дома»[83]; «с жадностью прочитывал по три газеты в день и говорил, что не читает московских газет из принципа»[84]; ему, называвшему женщин «низшей расой», «казалось, что он достаточно научен горьким опытом, чтобы называть их как угодно, но все же без „низшей расы" он не мог бы прожить и двух дней».[85] В конечном счете вся жизнь чеховского героя оказывается распадающейся на две несовместимые половинки — явную и тайную, — в которых, однако, нет

---

79 Там же. С. 648.
80 Там же. С. 660.
81 Там же. Т. 5. С. 573.
82 Там же. С. 499.
83 *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. Т. 10. М., 1977. С. 130.
84 Там же. С. 136.
85 Там же. С. 128.

ничего столь особенного, чего бы не было или не могло быть в «жизни его знакомых и друзей».[86]

При этом в решении явственно трансформирующейся на рубеже веков проблемы уединенного сознания Чехов продолжает персоналистскую (антипантеистическую) линию Пушкина, Лермонтова (не поэта-романтика, а постромантического романиста), Достоевского. В художественном мире автора «Дамы с собачкой» поистине, как сказано в тексте этого рассказа, «каждое личное существование держится на тайне».[87] Но центральным событием, неявным образом организующим архитектонику зрелого чеховского рассказа, оказывается прорыв «я» из замкнутого круга своего уединенного сознания к сознанию «другого». Таковы просветления того же Гурова, утешающего Анну Сергеевну, или рассказчиков-слушателей «маленькой трилогии» в финале рассказа «О любви», или студента Ивана Великопольского, вдруг ощутившего онтологическую реальность живой межличностной связи, пронизывающей «девятнадцать веков» человеческой истории. Это, как доказывает В. Шмид, отнюдь не классические «ментальные перемены», происходящие с героями Толстого и Достоевского.[88] Но не будучи необратимыми откровениями, эти малые коммуникативные события конвергенции (схождения) сознаний все же создают перспективу личностного (а не обезличенного) бытия по ту сторону уединения.

Впрочем, подобные коммуникативные события взаимопонимания между двумя или несколькими «личными тайнами» далеко не всегда манифестированы сюжетно: они возникают прежде всего между «этими тремя» (Пастернак) — автором, героем и читателем. Поражавшая современников новизна чеховской художественной манеры состоит, как представляется, прежде всего в том, что при традиционном, казалось бы, но «постреалистическом по существу» (В. Шмид) повествовании от первого или третьего лица Чехов мыслит своего героя во втором лице. История Гурова излагается таким образом, словно она предназначена самому Гурову, чтобы, как это стали делать психоаналитики в XX веке, помочь ему самостоятельно найти то самое «решение», о каком говорится в заключительной фразе текста. Диалогическая позиция креативного сознания, увлекая вслед за собой и рецептивное сознание читателя, вскрывает раковину внутренней уединенности героя.

---

[86] Там же. С. 141.

[87] Там же. С. 141—142.

[88] См.: *Шмид В.* О проблематичном событии в прозе Чехова // Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 263—294.

Драматургия не обладает такими возможностями, поскольку здесь креативная инстанция лишена голоса. В чеховских пьесах практически все персонажи пребывают внутри своих замкнутых экзистенциальных ситуаций, все говорят о себе, о своем и не слышат друг друга. Здесь «фамусовское» общество начала века к концу столетия преобразуется в парадоксальное сообщество разноликих «Чацких» с их разрушительной для любой общественности интенцией самоутверждения. С этой комедийности всеобщей глухоты по праву начинает свой отсчет драматургия XX столетия.

В творчестве Чехова обнаруживается, что к XX веку уединенное сознание уже не является конститутивной характеристикой «лишнего человека», а все более превращается в некую духовную норму культурной жизни (не только Европы, но и России). Назревает новый парадокс уединенного сознания, вполне проявивший себя в XX столетии: уединенное сознание со своей внутренней маргинальностью из элитарного превращается в массовое. Но одновременно нарастает и противостояние экспансии этого менталитета со стороны иных модусов сознания. Этими внутренними обстоятельствами жизни человеческого духа и объясняются последующие перипетии художественного письма в XX столетии.

ПЕТЕР АЛБЕРГ ЙЕНСЕН — PETER ALBERG JENSEN
(Стокгольмский университет)

ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ АВТОРСТВА (У) ДОСТОЕВСКОГО

Герои Достоевского рождаются из речи,
— таков общий закон его творчества.

Константин Мочульский

Исследователи творчества Достоевского уже давно обратили внимание на особую «языковость» произведений писателя. Константин Мочульский писал: «Как Девушкин в „Бедных людях", так и герой нового произведения Голядкин возникает и вырастает из словесной стихии. […] Герои Достоевского рождаются из речи, — таков общий закон его творчества».[1] В известной монографии о «Подростке» Хорст-Юрген Герик писал о том, что Достоевский «пускает в игру языковость языка» и делал ряд радикальных выводов из этого.[2] Между прочим, Герик подчеркивает, что у Достоевского сам язык является частью изображаемого мира.[3] В статье «Разрушение прекрасного слога» Ренате Лахманн пишет о том, как попытка заменить «прекрасный слог» свободным, безыскусственным стилем в творчестве молодого Достоевского «достигает точки, на которой изображаемое заменяется медиумом изображения. По-видимому, происходит уже не приближение к социальной „действительности", а приближение к действительности языка».[4] Оге Хансен-Лёве в статье о «Подростке» от-

---

[1] *Мочульский К.* Достоевский. Жизнь и творчество. Paris, 1980. С. 37. См. также: *Йенсен П. А.* Появление из ничего… кроме слов: Заметки о фикциональности Достоевского // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 1999. С. 169—176.

[2] «Für Dostoevskij ist typisch, daß streckenweise Lexik, Duktus und Grad der Sprachreife auf den Sprachhorizont der geschilderten Gestalt abgestimmt werden […] Dadurch wird die Sprachlichkeit der Sprache ins Spiel gebracht, was zum Beispiel bei Flaubert niemals der Fall ist» (*Gerigk H.-J.* Versuch über Dostoevskijs «Jüngling». Ein Beitrag zur Theorie des Romans. München, 1965. S. 39).

[3] «Bei Dostoevskij gehört die Sprache mit zur Fiktion» (*Gerigk H.-J.* Versuch über Dostoevskijs «Jüngling». S. 167).

[4] «Der Versuch zur Entmedialisierung, der eine Annäherung an das Darzustellende durch die Erzeugung einer von keinerlei künstlichem Stilistikum behinderten Authentizität garantieren sollte, führt zu einem Punkt, an dem das Darzustellende durch das Darstellungsmedium ersetzt wird. Es scheint, als gehe es nicht mehr um eine Annäherung an die soziale Wirklichkeit, sondern um eine Annäherung an die Wirklichkeit der Sprache, denn diese und nicht die

мечает, как «реальность речеведения занимает место реальности фактов»; «остаются только речевые факты»; соответственно, речь у Хансен-Лёве идет о «торжестве условностей речеведения» или, как у Герика, об «освобождении речи».[5]

Я согласен с этими утверждениями; когда я читаю Достоевского сегодня, впечатление от «языковости» его произведений представляется неотразимым, не в том смысле, что я забываю, о чем речь, а в том, что я не забываю, что читаю именно речь. Навязчивая «языковость» непосредственно связана с тем, что в произведениях Достоевского всегда ощущается кто-то, кто говорит или пишет; читатель переживает не столько мир, сколько чью-то речь о мире. Речь эта порождается или произносится кем-то внутри произведения и более или менее отчетливо маркирована как чужая, т. е. как принадлежащая кому-то другому, кроме литературного автора; это — не совсем адекватная речь, то ли наивная, то ли чересчур страстная, почти всегда многословная, часто изобилующая алогизмами и разного рода преувеличениями и излишествами. Все читатели Достоевского хорошо знают ее разновидности. От Девушкина до автора «Братьев Карамазовых» — через рассказчиков произведений 40-х и начала 60-х годов, авторов «Преступления и наказания» и «Идиота», хроникера «Бесов» — везде речь ведется лицом, существующим внутри изображаемого мира, нигде она не ведется инстанцией, поставленной «над» изображаемым миром или же «вне» его.

Признаки чуждости речи (по отношению к «литературному автору») заставили исследователей говорить о «языковой недоразвитости» («Sprachunreife»)[6] или прямо-таки о «дилетантизме» рассказчиков и фиктивных авторов Достоевского (Герик и Хансен-Лёве). Но, как отметил Хансен-Лёве, мы имеем дело с нарочитым профессиональным дилетантизмом скорее чем с дилетантским профессионализмом.[7] В этом мы еще убедимся в дальнейшем.

---

dejstvitel'nost' wird zum Gegenstand poetischer und poetologischer Bemühungen» (*Lachmann R.* Die Zerstörung der «Schönen Rede»: Rhetorismus-Kritik im Kontext realistischer Konzepte: Puškin, Gogol', Dostoevskij // Lachmann R. Die Zerstörung der schönen Rede: Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München, 1994. S. 302).

[5] *Хансен-Лёве О.* Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст. Сборник статей / Под ред. Марковича В. М. и Шмида В. СПб., 1996. С. 231—234.

[6] *Gerigk H.-J.* Versuch über Dostoevskijs «Jüngling». S. 39.

[7] *Хансен-Лёве О.* Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток». С. 232, 264. О дилетантизме фиктивных авторов Достоевского см. также: *Miller R. F.* Dostoevsky and The Idiot. Author, Narrator, and Reader. Cambridge, Mass.; London, 1981. Pp. 124—125; *Jensen P. A.* Some Remarks on the Russian «Antinovel» // Celebrating Creativity:

Дилетантизм рассказчиков и авторов произведений Достоевского — важнейшая отличительная черта его творчества, выделяющая его среди писателей эпохи реализма. По-видимому, в ней проявляется не только особый талант Достоевского, но и его принципиальное недоверие к способности слова выразить сущность человека.[8]

Проблема автора и авторства

В этой основополагающей особенности поэтики Достоевского коренится и проблема автора и авторства — часть «бахтинской проблемы» достоевсковедения.[9] Идея М. М. Бахтина о «полифонии» в романах Достоевского равнозначна представлению о том, будто в них нет *высшей* авторской инстанции; оба ключевых понятия бахтинской концепции, «полифония» и «диалог», сами по себе говорят о «снижении» автора и ставят героев наравне с ним — оставляя место автора, стоящего «над» героями, вакантным. Концепция Бахтина, однако, продолжает вызывать возражения. Поскольку читатель воспринимает *целое* конкретного романа Достоевского как осмысленное *помимо* «ограниченного» или «дилетантского» фиктивного автора, ему трудно согласиться с тем, что данный смысл целого не интенционален — т. е. что за ним не скрывается высшая инстанция автора (фиктивный автор «ограничивается» свыше именно этим, абстрактным автором).[10] Вдобавок к теоретическим возражениям, сам бахтинский «образ» Достоевского смущает исследователей; по мнению многих, Достоевский как автор (не говоря уже о человеке) отнюдь не «диалогичен», а скорее искусный «монологист», и назвать жанр его рома-

---

Essays in Honour of Jostein Børtnes / Ed. Grimstad K. A. and Lunde I. Bergen, 1997. Pp. 143—149.

[8] О недоверии к способности слова выразить мысль в «Идиоте» см.: *Müller R. F.* Dostoevsky and «The Idiot». P. 10, 13. Об апофатических стратегиях в «Подростке» см.: *Хансен-Лёве О.* Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток»; *Perlina N.* Rethinking Adolescence // Celebrating Creativity: Essays in Honour of Jostein Børtnes. Pp. 216—226; *Lunde I.* «Я гораздо умнее написанного»: On Apophatic Strategies and Linguistic Experiments in Dostoevskii's «A Raw Youth». 1999 (Ms.).

[9] Ср. запись Бахтина о поисках Достоевского: «Сближение литературного языка с разговорным обостряет проблему авторского слова» (*Бахтин М. М.* Из записей 1970—1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 353).

[10] Ведь «абстрактный» или «имплицитный» автор *есть* общий смысл, т. е. его персонификация — мы привыкли так называть нашу конкретизацию личностного смысла произведения.

нов полифоническим — просто заблуждение; по жанру и замыслу эти романы — скорее философски-публицистические или риторические.[11]

Хотя подобная критика бахтинской концепции может показаться справедливой, она все-таки бьет мимо цели. Анализ Бахтина прежде всего касается художественной формы, и главное открытие автора состоит в том, что он увидел — или услышал — формообразующий принцип *на уровне речевого общения* героев. Эстетически значимая *форма* романов Достоевского конституируется не стилем, не композицией, не сюжетом, не идеями, не изображением мира и т. п., а *изображением* поисков смысла как творческого процесса. «Слова» героев — не часть их «характеристики» и не предмет изображения, а эстетически осязательная и динамическая форма; роман Достоевского — это динамический образ языковости как условия человеческого бытия во времени. И в этой форме язык «автора» действительно не отличается от языка героев, ибо автор разделяет условия с героями; и «он» и они — в одном и том же языке, не в смысле социально-исторических языков (каких несколько в каждом романе), а в смысле языковой (об)услов(лен)ности толкования бытия. *Форма* изображает усилия человека понимать себя в истории как смысловую устремленность, как интерпретационную энергию и силу[12]; в поисках вы-

---

[11] Такая критика концепции Бахтина была сформулирована в книге: *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. Данное мнение разделяется множеством исследователей, и я здесь приведу лишь два примера: «Everything that takes place in *Crime and Punishment* is subordinated to a carefully worked out and decipherable «higher» point of view […] the novel is no more polyphonic than the works of Dostoevsky's contemporaries» (*Rosenshield G.* «Crime and Punishment»: The Techniques of the Omniscient Author. Lisse, 1987. Pp. 11—12); в недавней статье Вольфа Шмида мы читаем: «По крайней мере, тезис Бахтина о полифонизме в художественном мышлении Достоевского подтверждается в „Братьях Карамазовых" менее, чем в любом другом произведении. Никогда прежде автор не предоставлял читателю так мало свободы выбора, как в этом романе, цель которого — апофеоз свободы» (*Шмид В.* «Братья Карамазовы» — надрыв автора, или роман о двух концах // Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 171).

[12] Ср. ряд формулировок Бахтина в записях к переработке книги о Достоевском: «Достоевский является одним из величайших новаторов в области самой формы, т. е. самых основ художественного видения и понимания человека и мира» (*Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 5. М., 1996. С. 369). — «Эти открытия носят *формально-содержательный* характер. Их *формальная* содержательность глубже, сгущеннее, общее того конкретно-идеологического изменчивого содержания, которое их наполняет у Достоевского. […] Сравнение с формами языка и формами логики, но дело здесь идет о художественных формах» (Там же. С. 341). — «Я перевожу на язык отвлеченного мировоззрения то, что было предметом конкретного и живого художественного видения и стало принципом формы. Такой перевод всегда не адекватен. […] Достоевский сделал дух, т. е. последнюю смысловую позицию личности, предметом эстетического созер-

ражения испытанного и чаянного, этот *смысловой impetus* рыщет по времени, сорит словами, но также часто теряется из-за остро переживаемой недостаточности доступных средств выражения. Пока мы под *формой* понимаем нечто другое, чем *impetus* поиска смысла в языковом общении, нам может представиться, будто бы авторское сознание орудует формой на уровне *над* героями и *через* форму выражает *свой* «высший» смысл. Но если понять, что в данном случае сама художественная форма содержит условия осмысления бытия *вообще*, то становится понятным, что вне этой формы нигде для автора места нет, а внутри нее — условия одни и те же для любой смысловой инстанции, включая авторскую.[13]

Согласно такому пониманию художественной формы Достоевского, «полифония» представляется не только возможной в его романах, но и конститутивной для их формы — в полном согласии с теорией Бахтина. В таком случае, однако, ее конфликт с теорией о *высшей* авторской инстанции не снимается. Как разрешить это противоречие — где «ошибка»? Из сказанного вытекает, что я склонен искать противоречивость не в философии Бахтина, а скорее в идее об имплицитном авторе как высшей смысловой инстанции. Эта идея держится устойчиво, особенно в конкретных анализах текста, вопреки тому, что она представляет большие проблемы для теории прозы. Достаточно напомнить о том, что сам тезис о наличии высшего авторского смысла в литературном произведении противоречит общепринятой аксиоме о многозначности искусства; почему литературоведы продолжают охотиться на «имплицитного автора» как «высшую смысловую инстанцию», если искусство принципиально многозначно? Бахтин этого не делал, и якобы парадоксальное снижение автора — вплоть до исчезновения «высшей» авторской инстанции — в его теории как раз не противоречит художественной многозначности, а, напротив, соответствует ей и ее объясняет. По моему мнению, описанная Бахтиным полифония в романах Достоевского есть особая «романная» разновидность многозначности искусства, и заключающаяся в ней загадка — куда девается высший автор? — не есть загадка бахтинской теории, а загадка самого искусства — не только искусства Достоевского, а искусства вообще. Вопреки утверждению Бахтина в книге о нем, Достоевский уникален не тем, будто в его романах инстанции автора и героев соотносятся совсем иначе, чем у других авторов, а тем, что он нарочно раскрывает «кухню»

цания, сумел *увидеть* дух так, как до него умели видеть только тело и *душу* человека» (Там же. С. 345).

[13] Я имею в виду внутреннюю форму, в смысле Александра Потебни (и Петра Бицилли), или форму содержания, в смысле Бахтина.

авторства в тот момент, когда она скрывается в поэтике реализма.[14] То, что Бахтин увидел в Достоевском, также имеет место в романах других авторов, только там оно более или менее скрыто или происходит на других уровнях произведения. «Полифония» выходит на поверхность у Достоевского в результате обнажения художественной формы на уровне речевого общения смысловых инстанций произведения.

На этом придется не надолго остановиться. Конститутивным свойством художественного произведения является то, что в нем как будто бы наличествует субъективность, «за» которой, однако, конкретного субъекта нет; то, что *произведено* (что превращает *текст* в *произведение* искусства) — есть эстетическая форма, а в наличии формы мы склонны усматривать акт деятельной субъективности, или выражение замысла. «За» формой, однако, никого нет; *творящая инстанция сама входит в творимое*.[15] Точно так же, конститутивной чертой «имплицитного» автора литературного произведения является то, что «его» — нет; читая, мы как будто кого-то слушаем или чувствуем себя подвластными интерпретирующей и оценивающей инстанции; но эта инстанция — многозначная и неуловимая иллюзия, которая присуща также и изображенной в произведении реальности и тем самым сама есть произведение. В этом, как мне представляется, и заключен парадокс искусства, который можно было бы выразить при помощи парадокса глагольного вида: *сотворенная творящая инстанция — conditio sine qua non* произведения искусства. «Смыслопорождающая» инстанция — т. е. «субъективность» произведения или же имплицитный автор — сама производится формой, т. е. не столько порождает смысл, сколько является смыслом, порожденным формой при исполнении (при чтении произведения). Этим объясняется и свобода субъективности произведения от создавшего ее художника; субъективность *произведения* состоялась тогда, когда, превратившись в артефакт, она освободилась от субъекта реального автора. Искусство возникает в тот момент, когда создаваемая эстетической формой субъективность, воплотившись в форме и тем самым освободившись от создателя, осуществля-

---

[14] Пафос книги Бахтина о Достоевском в немалой степени связан с утверждением того, будто «полифония» является совершенно новым открытием Достоевского. Однако это не так, что Бахтин, конечно, отлично понимал: как только он закончил «Проблемы творчества Достоевского», он начал переводить свое открытие на язык общей поэтики романа (ср. «Слово в романе»). При переиздании книги о Достоевском, однако, результаты этого перевода почти не вошли в нее; вместо этого, Бахтин включил главу об истории жанра Достоевского. Таким образом, второе издание книги о Достоевском в некоторых отношениях представляет более консервативную концепцию романа по сравнению с работами того же автора 30-х годов.

[15] Ср. замечания Бахтина о проблеме образа автора в его «Записях 1970—1971 годов» (*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 353—354).

ется независимо от конкретного контекста, в котором произведение возникло.

Именно это основное условие художественной формы — включенность субъекта текста в произведение в виде внутренней творящей инстанции — выставляется напоказ в творчестве Достоевского; в его романах двояко демонстрируется, что авторская инстанция здесь принадлежит к изображаемому, фиктивному миру. С одной стороны, иллюзия «высшего» автора — т. е. автора, стоящего «над» или «за» фиктивным миром и близко к реальному автору, — разрушается; ее иллюзорность подчеркивается тем, что такой облик абстрактного, имплицитного автора просто испаряется. С другой стороны, принадлежность инстанции автора к самому произведению подчеркивается тем, что автор проявляется как конкретный голос или конкретная фигура внутри фиктивного мира.

«Подпольная» деятельность Достоевского: Воплощение авторской инстанции

Характер творчества Достоевского, таким образом, определяется не только находимостью автора внутри фиктивного мира, но и его воплощением: инстанция автора воплощается в конкретном, фиктивном субъекте или же голосе. Все авторы Достоевского — «воплощенные авторы», воплощенные в двойном смысле: во-первых, авторская инстанция во всех произведениях воплощается в конкретной субъективности; во-вторых, все данные здесь субъекты дискурса — ярые рассказчики или авторы, которые только и делают, что творят на словах: то пишут роман, как авторы «Преступления и наказания», «Идиота» и «Братьев Карамазовых», то предаются графоманству, как подпольный человек или Аркадий Макарович Долгорукий. Творчество Достоевского — галерея воплощенных авторов.[16]

---

[16] В указанной уже работе я предложил идею о том, что все романы Достоевского *написаны* фиктивным автором-дилетантом (*Jensen P. A.* Some Remarks on the Russian «Antinovel». Pp. 143-49). Интересно отметить, что авторы подробных анализов текста отдельных романов подходят близко к той же идее. Робин Миллер прослеживает, как постепенно прорастает фиктивный автор в подготовительных материалах к «Идиоту», вплоть до того, как он был найден Достоевским: «Write in the sense of: *people say*» («Писать в смысле: говорят», см.: *Miller R. F.* Dostoevsky and The Idiot. P. 80). Миллер характеризует фиктивного автора (в первых частях романа) следующим образом: «…he is a collector of the responses of other people, as an amateur sociologist or psychologist. […] Often he resembles a journalist or reporter concerned with citing all possible facts and circumstances […] *At other times, he assumes the role of novelist* […] Thus the reader has a sense of a narrator, *whether in the role of journalist or novelist* — and the boundaries between these roles are not fixed — struggling to organize something inherently uncontrollable» (Там же. С.

В молодости Достоевский, быть может, писал так просто потому, что в том-то для него и состояла литература. Но после сибирской ссылки принципиальное и последовательное воплощение авторской инстанции становится важной стороной «подпольной» борьбы писателя против основной иллюзии, характерной для воцарившейся поэтики и теории реализма.

Основная иллюзия реализма состоит в создании видимости, будто «объективная действительность» сама по себе содержит исторический и экзистенциальный смысл. Для того, чтобы понять и оценить человека, требовалось лишь, чтобы автор вставил его в обстановку объективного исторического процесса; Рудин, Обломов, Лаврецкий, Базаров — по-видимому, автору стоило только показать их на сцене истории и осветить обстоятельства их поступков — и весь их *habitus* и *raison d'être* был бы доступен читателю. Эта иллюзия оказалась неприемлемой для Достоевского. Он считал ее не только неверной, но и опасной, и в больших романах он стал ее систематически разоблачать и разрушать. Разоблачал он ее тем, что настаивал на субъективности языка и на субъективности смысла — на том, что человеческий, исторический смысл есть смысл языковой и что язык сам по себе субъективен и иллюзорен. В то время, когда авторская инстанция в произведениях реалистических романистов стала скрываться за якобы объективной «действительностью» и ушла за кулисы изображаемого, Достоевский выдвинул своего подпольного человека — прямого антипода объективному реалистическому автору. Если реалистический автор делает вид, будто его субъективность ни при чем — т. е. будто бы действительность сама по себе имеет смысл и «способна» объяснить жизнь человека, определить ему цену, то подпольный автор отвергает всю эту картину мира и настаивает на том, что никто иной, как он сам как свободный субъект, придает смысл бытию.

Здесь, в «Записках из подполья», на пути к большим романам, повторяется тот момент, о котором писала Ренате Лахманн — когда изображаемое заменяется медиумом изображения; и если в 1840-е годы это было моментом стилистической борьбы, то теперь борьба пойдет уже философская. Романы Достоевского должны были показать, что человек — су-

---

124—125; курсив мой — *П. А. Й.*). Гари Розеншильд, как правило считает повествователя в «Преступлении и наказании» близкой автору инстанцией, но в одном месте он подходит к возможности иной интерпретации: «These reminiscence passages may in fact even indicate that the whole novel is a confession as related to a third party. […] Can we conclude from this statement that *the narrator perhaps is a writer* to whom a reformed Raskolnikov has recounted all his experiences and to whom he has given permission to write his biography as a lesson to others?» (*Rosenshield G.* Crime and Punishment. P. 110; курсив мой — *П. А. Й.*).

щество языковое и что человек с языком, изолированные в земной истории, теряют смысл, ибо чисто исторический смысл — субъективен и бесконечен и ведет *ad infinitum* и *ad absurdum*. В своих больших романах Достоевский заменяет иллюзию объективной реальности, при которой язык как медиум нейтрализуется, *реальностью иллюзии языка*. Достигается это тем, что смысловая инстанция, субъективность высказывания, т. е. автор произведения, вместо того, чтобы скрыться (т. е. стать *высшим* или *абстрактным*), воплощается в конкретном субъекте внутри изображаемого мира.

Представляется не случайным, что именно программные, пороговые «Записки из подполья» обнажают условия *фикционализации автора* в первых и последних фразах текста повести. Как известно, герой в конце называется «парадоксалистом», однако заключение «записок» само по себе парадоксально:

> «Но довольно, не хочу я больше писать „из подполья"…
>
> Впрочем, здесь еще не кончаются «записки» этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться».[17]

Заключительные слова — первые и единственные во всей повести, которые *не* написаны автором записок. Но кто же их написал — откуда берется *их* автор? Читатель, может быть, вспомнит сноску с подписью «Федор Достоевский» на первой странице повести и сделает догадку, что, по-видимому, «сам Достоевский» снова появляется здесь и заканчивает повесть. Однако, автор сноски начинал так: «И автор записок и самые „Записки", разумеется, вымышлены…»[18] — тогда как автор заключения признает «парадоксалиста» существующим: «Он не выдержал и продолжал далее». Тот, кто это написал, — фиктивный автор, который разделяет изображаемое время и пространство с автором записок. Таким образом, в начальных и заключительных предложениях «Записок из подполья» обнажаются и выставляются напоказ три авторских инстанции: автор записок (текст начинается со слова «Я», и оно повторяется дважды в первом предложении), якобы «внешний» запискам, реальный автор «Федор Достоевский» и внутренний, фиктивный автор заключения. В самом обрамлении повести как бы представлена *азбука сочинительства*, а внутри рамы ожидаемая иллюзия исторической действительности заменилась действительностью языка, т. е. *языковым произведением* — произведением искусства. Как только Достоевский обнажает языковые условия смысла,

---

[17] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: В 33 т. Л., 1972—1990. Т. 5. С. 179.

[18] Там же. С. 99.

обнажаются и сущность литературы, и иллюзорность ее смысловых инстанций.[19]

«Подросток»

Роман «Подросток» долго вызывал недоумение читателей и исследователей Достоевского. Пока роман читался в «плане содержания», он, как правило, считался более или менее неудачным и не оправдывал свое место среди канонических романов автора. «Подросток» написан между «Бесами» и «Братьями Карамазовыми», но не выдерживал сравнения с ними. Читатель узнавал Достоевского, но скорее в худом чем в хорошем; весь мир романа как будто бы измельчился здесь; масштабности характеров, сюжета и идейных споров убавилось, тогда как прибавилось сумбура, истерики и мелодраматизма. Автор-герой романа Аркадий Долгорукий напоминал наивного подражателя собственного автора или прямо-таки пародию на него. Вместе с тем «Подросток» был первым романом, написанным Достоевским в относительно благополучных условиях. Как это так получилось?

Для того, чтобы понять роль и место «Подростка» как в ряду больших романов Достоевского, так и в истории русского реализма, надо прочитать его не «просто так», как роман, но и как поэтологический трактат. Неоспоримо, что в действии романа меньше «крупности», но зато он весь — крупное исследование собственных усилий и вообще условий современного романа. Хорст-Юрген Герик с правом считал «Подросток» концентратом технических приемов Достоевского[20], но перед нами не экскурсия по техническому арсеналу писателя, а монументальный анализ самой возможности человека осмыслить свою актуальную жизнь с помощью языка и жанра романа. Безалаберность и «недоразвитость» молодого автора-недоучки оборачивается сверхсознательным исследованием; именно здесь Достоевский подвергает принципиальному анализу не только собственную поэтику, но заодно и поэтику реалистического романа в целом. «Подросток» — *magnum opus* и вершина *поэтики фикциональной*

---

[19] В анализе «Записок из подполья» Вольф Шмид писал про то, что любая попытка рационального разбора парадоксальной речи героя наталкивается на противоречия и, если их утаит, обернется спорной интерпретацией. «Отсюда противоречивость многочисленных толкований» (*Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München, 1973. 2. Auflage. Amsterdam, 1986. S. 269). По сути дела, подобный вывод можно было бы сделать о любом произведении искусства, но слова Шмида показывают, что в «парадоксальной речи» подпольного героя многозначность искусства доведена до принципиальной крайности.

[20] *Gerigk H.-J.* Versuch über Dostoevskijs «Jüngling». S. 37.

субъективности или же *профессионального дилетантизма* Достоевского. Тем самым роман содержит и вызов *дилетантскому профессионализму* авторов реалистических романов.

Точно так, как в «Записках из подполья», смысловая дилемма произведения предваряется во вступительной фразе:

> «Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще, тогда как мог бы обойтись и без того».[21]

Как ни повернуть это заявление, оно содержит неустранимый парадокс: *не утерпел — мог бы и без того*. И авторская речь, и авторская субъективность двоятся здесь; это и речь *от* автора и речь *об* авторе, здесь сразу же появляются как бы два «я» — одно, которое не утерпело, и другое, которое якобы могло бы обойтись без записок. Первое уже совершило поступок (*я сел*), а второе дает о себе знать как виртуальная данность (*мог бы*), существующая рядом со своим двойником. Как писал Мочульский о Голядкине и как мы видели в «Записках из подполья», эта неустойчивая субъективность вырастает из речи на наших глазах; удивительно простым, уверенным штрихом (своей «аппелесовой чертой»), Достоевский раз и на весь роман устанавливает условность бытия автора в речи, и за этого условного, *лабильного* субъекта «держится» все последующее произведение! С первого слова субъект и речь — есть, а читатель не знает, от кого и ком речь; *данный* субъект одновременно представляется *искомым* субъектом — и скоро представится искомым субъектом всего произведения.

Ибо отсюда записки Аркадия Долгорукого выглядят поиском содержания этого заявившего о себе «я», т. е. поиском исторического смысла собственного имени, и молодой автор собственного «я» отлично понимает, что смысл найдется исключительно в отношениях к другим субъектам. Его «записки» — систематические усилия реконструировать те моменты, в которые появлялись частицы такого исторического, экзистенциального смысла. Главное, что проводится им систематически, это усилия «ситуировать» смысл. Эти совершенно принципиальные старания определяют характер произведения, его строй и ход. Ситуирование возникновения каждого смыслового элемента, любого малейшего компонента, любого «атома» интерпретации проводится за счет всех других приоритетов. Именно этот принцип заставляет автора бегать взад и вперед, как по городу, так и по временным планам своей виртуальной «истории»; а именно из-за приоритета ситуирования автор смешивает большое и малое, постоянно прерывает себя, реконструирует свое впечатление от ситуации и толкова-

---

[21] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 13. С. 5.

ние ее *тогда*, в самой ситуации, и комментирует тогдашнее толкование с позиции *теперь*, т. е. оглядываясь на ситуацию[22] — к тому же он постоянно подчеркивает условность как интерпретаций, тогдашней и теперешней, так и фиксации их в письменной форме.[23] Как если бы он был образцовым учеником Волошинова и Бахтина, Аркадий шаг за шагом прослеживает и реконструирует зарождение каждого отдельного момента собственного понимания вещей. Задолго до Бахтина, Виттгенштейна и лингвистов-прагматиков XX-го века этот молодой человек систематически и последовательно пытается (ре)конструировать возникновение смысла в речевом общении. Он досконально знает об обусловленности смысла «речевого акта» субъектами-участниками, но также и о том, что реакции и поведение участников обусловлены сложнейшим множеством моментов контекста, как в момент самой ситуации, так и до и после нее. Синтагматика записывания определяется этим грандиозным металингвистическим, метаисторическим и металитературным предприятием — задачей следить за атомами осмысления собственной истории.

Результат — полный «сумбур» в записках молодого автора. Он гоняется за мифической «правдой», которая, однако, все время улетучивается, обещая быть в другом месте или в другое время. Нигде не найти ему твердой опоры, ни до каких «причин» не докопаться. Автор себя самого не «понимает», даже ретроспективно, с позиции *post factum*, и тем менее понимает и понимал он других героев.

Сумбурность, мелочность, мелодраматичность и т. п. качества «Подростка» хорошо известны читателям романа, но мимо их внимания прошло то, до какой степени характер изложения сводим к доведенной до крайности «языковости». Читая, мы находимся в лаборатории языкового смысла, и результатом эксперимента является показ того, что чисто человеческий, исторический смысл — субъективен и мимолетен и что его порождению — конца нет. Вместе с тем, реконструкция возникновения смысла оборачивается «деконструкцией» реалистического романа. С точки зрения последнего, записки Аркадия Долгорукого выглядят как чи-

---

[22] Е. А. Иванчикова насчитала не менее 40 подробных сопоставлений по формуле «тогда» — «теперь» (*Иванчикова Е. А.* «Подросток»: повествование с лирическим рассказчиком // Вопросы языкознания. 1995. № 3. С. 74).

[23] Оге Хансен-Лёве (по ходу анализа предисловия к «Кроткой») рассматривает описанное здесь как результат усилий Достоевского осуществить симультанность «текста жизни» и текста записок; добиваясь такой симультанности жизни и письма, Достоевский заменяет традиционную занимательность содержания «фантастикой формы»; то, что кажется реальным в произведении, это не описанное, но, скорее, именно «парадокс превращенной в язык непосредственности» (Paradoxon der versprachlichten Unmittelbarkeit) (*Hansen-Löve Aage A.* Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij // Die Welt der Slaven. 1996. Bd. 41. S. 303—304).

стейший дилетантизм, как беспомощно и безалаберно написанный текст, но с точки зрения современных знаний о языке, они изобличают изощренный профессиональный дилетантизм. «Антиписатель» Аркадий превращается в «суперписателя»: дилетантизм автора вынуждает его то и дело прибегать к всевозможным литературным приемам, отчего его «записки», несмотря на отрицание литературы и романов, обнажают весь технический аппарат традиционных романов. Мы все время находимся на подступах к роману, на строительных лесах, на стадии *до* нормального романа, перед нами выводится бесконечный ряд предпосылок романного целого. Целостно и дано только одно — речь автора-героя, но все сказанное в ней — приблизительно и эфемерно. Как уже в других «антироманах» Достоевского[24], сами конституэнты реалистического романа обнажаются внутри произведения. Выше уже говорилось о воплощении инстанции автора внутри изображаемого мира; точно так же само задание реалистического романа — раскрытие и оценка *habitus* героя — переносится вовнутрь произведения и, вместо того, чтобы быть замыслом «высшего» автора, становится замыслом одного из действующих лиц, то ли героя, то ли фиктивного автора. В «Подростке» перенос отношения автора романа к герою в изображаемый мир принимает почти пародийный вид. Автор Аркадий Макарович многократно заявляет о своем нежелании писать роман, но на самом деле его выведывание «правды» о Версилове не что иное, как длинный ряд вариаций на тему «вокруг да около» желанного романа о нем. Вместо того, чтобы видеть героя «готовым», в действии, читатель видит автора Аркадия в гонке за разбросанными потенциальными фрагментами биографии его героя Версилова.

Такое «выворачивание романописания наизнанку» достигает своего парадоксального апогея в конце произведения.[25] Как известно, Аркадий не сам кончает свои записки. Они кончаются выдержкой из письма первого читателя рукописи, бывшего учителя Аркадия, Николая Семеновича, которого Аркадий просил прочесть написанное и высказать свое мнение (по поводу желания Аркадия поступить в университет). В своем письме Николай Семенович отзывается весьма благосклонно о присланной рукописи, но вместе с тем и объясняет Аркадию, почему его записки представляют собой нечто совсем иное, чем роман: романы можно писать только «в историческом роде», отчего записки Аркадия в лучшем случае могли бы послужить «материалом для будущего художественного произведения».

---

[24] См.: *Jensen P. A.* Some Remarks on the Russian «Antinovel». Pp. 138—139.

[25] Анализ заключения «Подростка» см.: *Hansen-Löve A. A.* Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij. S. 299—302 (Также: Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток». С. 261—267).

Современный читатель «Подростка» не может не почувствовать здесь иронию со стороны реального автора Достоевского. Мнение добродушного Николая Семеновича о том, будто роман о современности — нечто невозможное и будто записки подростка могли бы стать материалом для романиста лишь в будущем, когда они приобретут историческое значение, — это мнение прямо противоположно известному нам мнению Достоевского и, конечно же, заранее опровергнуто всем тем романом, в конце которого оно преподносится. Ирония достигает кульминации, когда критик-дилетант Николай Семенович с мягким укором ставит риторический вопрос:

> «Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и… ошибаться».[26]

Автор романа Достоевский здесь молчит. Его ответ у читателя в руках и уже прочитан им. Кроме заглавия «Подросток» и подзаголовка «Роман» сам Достоевский во всем романе ничего не говорит. Вместо него выступали два дилетанта — дилетант-автор и дилетант-критик. Каждый по-своему утверждал и доказывал невозможность романа, но вместе с тем оба написали за автора роман. Таким образом в конце концов обнаруживается, что весь «Подросток» — красивая иллюстрация к мысли Бахтина об иронии как «особого рода замене молчания».[27] И роман не менее красиво воплощает идею Фридриха Шлегеля об иронии как высшем виде поэзии, в котором самосоздание идет рука об руку с саморазрушением.[28]

Заключение «Подростка», как и начало произведения, принимает форму программы. Такова формула парадоксального авторства (у) Достоевского: авторская инстанция произведения воплощается в конкретном голосе внутри изображаемого мира; настоящий автор осужден на молчание, но заменяет молчание иронией.

Заключение

Раз весь текст «Подростка» — только материалы, написанные и скомпонованные подростком-недоучкой, то представляется естественным, что в нем нет «настоящего» автора. Почему же и автору Достоевскому разрушать жанр романа изнутри, если он все равно стремился бы к тому, что разрушаемый им жанр обещает дать, т. е. к *единому* — «авторскому»,

---

[26] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 13. С. 454.

[27] См.: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 353.

[28] Ср. *Behler E.* Irony and the Discourse of Modernity. Seattle; London, 1990: «This is the point of the highest perfection for Schlegel, that is, of a perfection which is conscious of its own imperfection by inscribing this feature into its own text» (P. 84).

«высшему» — смыслу? Достоевский опровергает идею, будто человеский разум может стать автором смысла истории и бытия. Он доказывает, что человеческий смысл — субъективен, сиюминутен, суетен и бесконечно изменчив.

Абстрактный автор — конструкт реализма. «Он» эквивалент тому историческому смыслу, о котором реализм якобы предполагал, что он присущ самой действительности. Но, как мы знаем, лучшие реалисты тоже не верили; у них, у Толстого и Тургенева, абстрактный автор — *ищущий*. Достоевский уже не ищет смысла в истории; он показывает, что *наш* смысл, взятый отдельно, — языковой и что языковой смысл сам по себе недостаточен, но ведет *ad absurdum*. Показал он это тем, что, пользуясь словами Герика, «пустил в игру языковость языка».

«Подросток» — провокационное романное выступление. Достоевский задал самому себе — и реалистическим авторам и критикам — вопрос, как выглядел бы роман, если бы в нем оформить настоящие условия человеческого авторства смысла жизни в истории. Его ответ — «сумбур» и «хаос» в голове и бумажках молодого Аркадия Долгорукого.

Воплощение авторства, таким образом, — равно отказу от авторства в реалистическом смысле.[29] Достоевский воплотил инстанцию автора в голосе и письме конкретного субъекта Аркадия Долгорукого и построением всего произведения полностью отверг саму возможность «высшего» человеческого толкования бытия. «Подросток» доказывает невозможность «объективной» правды в виде романа. Оге Хансен-Лёве и Игорь Смирнов видят в «Подростке» и в «Братьях Карамазовых» отрицание литературы.[30] Я скорее понимаю описанное выше — и описанное ими же — как отрицание реалистической литературы — от имени литературы.

---

[29] Хансен-Лёве отмечает безавторство («Autorlosigkeit») замкнувшейся в дискурсивности литературы (*Hansen-Löve A. A.* Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij. S. 301).

[30] Ср. *Смирнов И. П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 154—188; *Хансен-Лёве О.* Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток». С. 262, 264.

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ
(Университет Южной Калифорнии, Лос-Анджелес)

БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ БОГОМ: К ПАРАДОКСАМ АВТОРСКОЙ ВЛАСТИ У ДОСТОЕВСКОГО

1

«Бог умер, да здравствует Бог, т. е. Человек». Этот слоган зазвучал в русском варианте еще до Ницше, с разными огласовками. Тургеневский Базаров, аргументируя необходимость для «дела» и таких рабов нигилистического дискурса, как Ситников, говорит Аркадию:

> «— Ты, брат, глуп еще я вижу. Ситниковы нам необходимы. Мне, пойми ты это, мне нужны подобные олухи. Не богам же в самом деле горшки обжигать!..
> „Эге, ге!.. — подумал про себя Аркадий, и тут только открылась ему […] вся бездонная пропасть базаровского самолюбия. — Мы, стало быть, с тобой боги? то есть — ты бог, а олух уж не я ли?"
> — Да, — повторил угрюмо Базаров, — ты еще глуп».[1]

Дерзкий дискурсивный ход Базарова состоит в человекобожеской узурпации перспективы поговорки «Не боги горшки обжигают», по отношению к богам вполне уважительной: «Богу — богово, гончарам — гончарское». Кстати, выбор именно этой поговорки имеет богатые теологические обертоны, учитывая, что, по одной из библейских версий («И сотворил Яхве-Бог Человека из праха земного…»; Быт. 2, 7), «сотворение Человека Богом [wayyîsär] «уподобляется труду горшечника [yōsär]».[2]

А вот обратный, так сказать, кенотический ход: пресытившись своей абсолютной властью над текстом, автор «Войны и мира» вдруг задается вопросом: «Кому у кого учиться писать: крестьянским детям у нас или нам у крестьянских детей?» и даже подписывается под некоторыми из яснополянских школьных сочинений, объявляя их истиной в последней инстанции.

Эти два типа ходов — вверх и вниз по лестнице дискурсивной власти — существенным образом пересекаются в фигуре «Автора». Автор одновременно и сознает свою неизбежную человеческую ограниченность, тол-

---

[1] *Тургенев И. С.* Отцы и дети // Тургенев И. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961—1962. Т. 3. С. 202—203.

[2] См.: Учение: Пятикнижие Моисеево, пер. и комм. И. Ш. Шифмана. М., 1993. С. 58, 270.

кающую его к разработке родства с собственными персонажами, и выступает в роли творца того художественного мира, в котором эти персонажи ходят под ним, как под Богом. Так, Гоголь признавался, что его комические персонажи суть его «собственная дрянь […] в разжалованном виде из генералов в солдаты»[3], и тем не менее, был обвинен непосредственным литературным потомком одного из этих «солдат» — героем «Бедных людей» Достоевского — в авторском деспотизме.[4]

Подрыв дистанции между божественным верхом и человеческим низом принимает разные формы. Воплощаясь в Платона Каратаева или крестьянского мальчика, авторское начало отказывается от социальных и институциональных прерогатив, снимает погоны, «опрощается». Часто такое опрокидывание властной иерархии сопровождается руссоистским упором на душевные, почвенные, интуитивистские, и т. п. преимущества «низкого». Другой вариант являет авторская кооптация «морально низкого», т. е. попытка поставить на службу добру и его повествовательному дискурсу представителей зла — в духе мильтоновской работы с Сатаной и гетевской с Мефистофелем. Таково, например, намерение автора/рассказчика «Мертвых душ», по его собственным словам, «припрячь» к своим замыслам «подлеца»: Чичикова.[5]

Припряжка эта идет по двум линиям. В далекой дантовской перспективе «подлецу» предстоит, согласно неосуществленному проекту Гоголя, стать двигателем провиденциального преображения России; в непосредственной же «адской» реальности первого тома именно на «подлеца» возлагается бóльшая часть сюжетообразования. Соавторство с протагонистом-комбинатором имеет почтенную литературную родословную; этические парадоксы интересующего нас типа возникают там, где чисто композиционные услуги, оказываемые автору жульническими художествами героя, перерастают в амбивалентный ценностный симбиоз.

Речь выше не случайно зашла о Достоевском, радикальный дискурсивный вклад которого, согласно Бахтину, состоял в карнавальном свержении «божественной» власти автора над персонажами — предоставлении «солдатам» равных диалогических прав с «генералами», выступающими в виде рассказчиков и идеологически властных героев.[6] Излюбленным сюжетным ходом в романах Достоевского является провал планов рационалиста-манипулятора, высокомерно проигнорировавшего человеческую не-

---

[3] *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1976—1979. Т. 6. С. 259—260.

[4] См.: *Бочаров С. Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 161—209.

[5] *Гоголь Н. В.* Мертвые души // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 214.

[6] См.: *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. Издание третье. М., 1972.

предсказуемость «Другого», как правило, — своего более рядового партнера (здесь могла сказаться и учеба у Гоголя: Чичикова разоблачает Коробочка, самая тупая из его клиентов-помещиков), а часто — и собственного подсознательного «я».

Важный аспект этого инварианта состоит в последовательном упоре на его дискурсивную природу: манипулятор по-авторски «прописывает» партнеру некий «скрипт», схематизирующий, опредмечивающий, «механизирующий» его; тот, однако, в союзе с «реальностью», «прочитывает» и «переписывает» скрипт по-своему, тем самым опровергая свою «механичность» и вольно или невольно превосходя «автора» скрипта в сценарном искусстве. Примеров множество; вспомним искусную, но в конце концов проваливающуюся инсценировку Раскольниковым непринужденного хохота при входе вместе с Разумихиным в квартиру Порфирия Петровича; сюрпризы, обрушиваемые Смердяковым (заговорившей «валаамовой ослицей») на Ивана и других, Грушенькой — на Катерину Ивановну, героиней «Кроткой» — на своего супруга, расписавшего всю их совместную жизнь наперед, а при виде ее трупа полагающего, что он всего «на пять минут опоздал». Программную формулировку этого инварианта дает Федька Каторжный (типичный «низкий» персонаж) в разговоре со Ставрогиным о Петеньке Верховенском:

> «— Петр Степаныч — астролом и все божии планиды узнал, а и он критике подвержен. […] У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего и не ведает. Али сказано — дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его. Вот он знает теперь про меня, что я оченно паспортом скучаю […] так уж и думает, что он мою душу заполонил. Петру Степановичу […] оченно легко жить на свете, потому он человека сам представит себе да с таким и живет […]». [7]

«Война скриптов» носит по определению отчетливо стратегический, дискурсивный и иерархический характер. Все время решается вопрос «кто кого?»: кто кого лучше «прочтет» и «перепишет». А карнавальный градус повествования Достоевского естественно порождает парадоксы. Герой-повествователь «Записок из подполья» (философское родство которого с подразумеваемым, да и реальным, автором представляет серьезную проблему) в заключительном абзаце от публикатора именуется «парадоксалистом». Ходячий парадокс являет Раскольников, недаром наделенный таким значащим именем: моральный имморалист, глупый умник, недосверхчеловек.

---

[7] *Достоевский Ф. М.* Бесы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 10. С. 205. В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте статьи. В скобках указываются том и страница.

Не все парадоксы Достоевского одинаково продуманны. Некоторые выглядят как невольные противоречия, продиктованные условностями повествования и духом времени, другие, более многозначительные, — как плоды непоследовательности автора в проведении собственных дискурсивных установок. Примером первого случая может служить викторианская чистота падших женщин Достоевского: профессия Сонечки Мармеладовой риторически поминается в тексте «Преступления и наказания», но исключена из сюжета; а внимательное чтение «Братьев Карамазовых» убеждает в полном целомудрии роковой Грушеньки. Нас, естественно, будут интересовать незапланированные парадоксы второго рода — дискурсивные тупики новаторской попытки автора отречься от божественной власти.

2

Обратимся к V части «Преступления и наказания» — к главам 1-й и 3-й, где Лужин инсценирует обвинение Сони в краже у него денег. Эпизод развертывается как серия дискурсивных поединков с неожиданными исходами, подрывающими властные претензии «сценаристов».

Глава 1 начинается с сожалений Лужина о том, как он просчитался, пытаясь дешево заполучить Дуню («с чего, черт возьми, я так ожидовел?»; 6, 277), и его злобы на расстроившего эти планы Раскольникова. Известие, что Раскольников придет на поминки, подает Лужину «некоторую мысль» (6, 278). Следует описание его взаимоотношений с Лебезятниковым, у которого он остановился: сначала заискивания перед ним как носителем властного нового дискурса, а затем распознания его безобидной приверженности идеологической моде. Пока Лебезятников развивает перед ним карикатурно утопические идеи о браке, Лужин, занимающийся своими кредитками, ядовито над ним подтрунивает. Затем, по просьбе Лужина, Лебезятников приводит Соню, и Лужин дарит ей десятирублевый билет. В восторге от его доброты, Лебезятников (который «все слышал и видел»; 6, 288) прощает ему его издевательский тон и снова пускается в утопические разглагольствования. Лужин опять хихикает, но «даже Лебезятников наконец… заметил», что тот «что-то обдумывал другое… [и] потирал руки…» (6, 290).

Дискурсивная динамика здесь примерно такова:

1) Лужин обдумывает провал своего сценария для Дуни, сорванного Раскольниковым.
   Автор[8] на их стороне, несмотря на наличие у Раскольникова общих черт с Лужиным.
2) Лужин задумывает что-то против Раскольникова.
   Автор предпочитает Раскольникова.
3) Лужин издевается над речами Лебезятникова, действительно глупыми.
   Автор силами одного отрицательного персонажа побивает другого — типичный сознательный парадокс Достоевского (выражаясь языком еще одного авторствующего персонажа, Ивана Карамазова: «Один гад съе[дает] другую гадину»; 14, 170; заметим, кстати, что Лебезятников, — это, в сущности, достоевский вариант тургеневского Ситникова, а Базарову приблизительно соответствует пара Лужин-Раскольников).
4) Лужин представляет себя в позитивном свете перед Соней и Лебезятниковым.
   Автор дает понять, что за этим может что-то крыться.

В главе 3, Лужин публично обвиняет Соню в краже у него 100-рублевого билета, ссылается на свидетельство Лебезятникова и настаивает на необходимости преподать ей урок; Катерина Ивановна предлагает обыскать Соню, выворачивает ее карманы, на пол падает ассигнация, Лужин торжествует над Соней и Раскольниковым и заявляет, что урок преподан и он великодушно прекращает дело. Но тут Лебезятников обвиняет Лужина в низости, свидетельствуя, что видел, как Лужин незаметно для Сони положил ей эти деньги в карман, что он, Лебезятников, понял тогда как тайное благодеяние. Однако Лужин отрицает это, указывая на отсутствие у него мотива для подобных действий. Лебезятников пускается в смехотворные этические предположения о мотивах Лужина, и тот посрамляет его, обвинив в личном и идеологическом недоброжелательстве. Лебезятников теряется в догадках, когда с объяснением выступает Раскольников, разгадавший цель Лужина: опозорив Соню, подорвать авторитет Раскольникова в глазах сестры.

---

[8] Под «автором» здесь и ниже для простоты понимается создатель «горизонтов восприятия» (меняющихся по ходу повествования) в смысле Изера; см.: *Iser W.* The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response. Baltimore and London, 1978.

В плане войны скриптов происходит следующее:

1) Лужин по сочиненному им сценарию преподносит урок Соне и Раскольникову, да еще и демонстрирует свое великодушие.
   Автор хранит двусмысленное молчание.
2) Скрипт Лужина натыкается на непредусмотренный выход Лебезятникова из прописанной ему роли, неожиданный и для самого Лебезятникова, берущего таким образом реванш над Лужиным.
   Автор на стороне доброго и честного дурака Лебезятникова (инвариантный парадокс Достоевского).
3) Лужин, однако, снова переигрывает противника, неспособного «прочесть» его мотивы, и приписывает низкие намерения ему самому.
   Автор неявно предпочитает Лебезятникова.
4) Раскольников побеждает Лужина, правильно прочитав его скрипт.
   Автор на стороне Раскольникова.

Торжество, фактическое и моральное, Раскольникова, выступление которого венчает пирамиду соперничающих скриптов, не снимает двусмысленности всей его дискурсивно-стратегической позиции. В следующей главе он отправится к Соне, которую попытается убедить в оправданности своего имморализма ссылкой на ее собственную беззащитность в мире Лужиных, но признается ей в убийстве и у нее же будет просить поддержки. В конце концов его, преступника, успешная адвокатура Сони и обвинительное заключение по делу Лужина (один из центральных парадоксов «Преступления и наказания») окажутся лишь отказным предвестием к соответствующим речам Сони, Порфирия Петровича и Свидригайлова, которые каждый по-своему «прочтут» и опровергнут его собственный скрипт (сначала опубликованный в виде статьи, а затем разыгранный в жизни).

В интересующем нас дискурсивном плане особенно существенны взаимоотношения Раскольникова со Свидригайловым. Вопреки своему саморазрушительному концу и общему имморализму, Свидригайлов не в меньшей, если не в большей степени, чем Соня и Порфирий, причастен к авторскому началу в романе.

Соня несет главную нагрузку как резонерствующая христианская праведница, но потенциальная авторитарность ее роли смягчается греховностью ее профессии, ее общей жертвенностью и смиренностью, а главное, отсутствием активного сценарно-режиссерского напора: она убеждает Раскольникова прямой аргументацией и примером личной этической цельности.

Порфирий воплощает редкое у Достоевского положительное рационалистическое начало, оказывающееся способным адекватно «прочесть» ге-

роя (в отличие от полагающейся на веру в Бога Сони, которая получает «прочтение» Раскольникова от него самого и далее лишь углубляет его силами своей моральной интуиции). Он вполне активен, но в целом держится отчужденно и участвует в сюжете лишь в рамках своих профессиональных обязанностей.

Свидригайлова же многое связывает с Раскольниковым, правильным «прочтением» которого он обязан как чисто фабульному подслушиванию, так и частому у Достоевского глубинному вчувствованию, основанному на моральном сродстве. Эмблематическим воплощением его проникновения в парадоксы дискурса Раскольникова, которых тот сам не осознает, становится его реплика об имплицитной убежденности Раскольникова, «что у дверей нельзя подслушивать, а старушонок можно лущить чем попало, в свое удовольствие» (6, 373).

Здесь Свидригайлов одерживает ту дискурсивную победу над Раскольниковым, в которой Лужину автором в свое время было отказано (это очередной виток непрерывной войны скриптов). Дело в том, что бездушно-механистическая буржуазность Лужина — бóльшая анафема для Достоевского, чем демонический, и, значит, где-то романтический, т. е. по-своему «духовный», цинизм Свидригайлова. Кроме того, как неоднократно, хотя и без решающих доказательств, отмечалось в литературе, в пристрастии Свидригайлова к малолетним девочкам (будущим нимфеткам Набокова) могли отразиться соответствующие вкусы и эпизоды из жизни его автора.

Наконец, в структуре образа Свидригайлова есть еще один парадоксальный слой, наделяющий его элементами «авторства» и даже «авторской власти». Это его роль в организации развязки романа и обеспечении дальнейших судеб персонажей. Не говоря уже о том, что своим самоубийством он полностью освобождает Дуню для брака с Разумихиным (а Раскольникова — от необходимости защищать ее), он берет на себя финансовое устройство не только собственной новообретенной невесты, но и Сони, ее «сестриц и братца» и Раскольникова («Давая вам, я все равно, что ему даю»; 6, 385). Тем самым он выполняет типично авторские функции, причем его руками Достоевский, так сказать, не гнушается обратить на хорошее дело деньги, которые до сих пор играли в сюжете преимущественно отрицательную роль (в руках старухи-процентщицы, Раскольникова — грабителя-убийцы, Лужина — жениха Дуни и обвинителя Сони, Марфы Петровны — «хозяйки» Свидригайлова, Свидригайлова — соблазнителя Дуни, и т. п.).

Однако в целом «авторские» функции в романе рассредоточены, а квази-авторские фигуры столь решительно ослаблены, что не создается ощущения безапелляционного авторитарного контроля. Даже в «Эпилоге»,

естественно вызывающем нарекания своей заданностью (т. е., в конце концов, авторской манипулятивностью), отсутствует властное манипулирование Раскольниковым со стороны персонажей. В фигуре Сони можно, если угодно, усмотреть следование ряду стереотипов («сильной русской женщины», «проститутки с золотым сердцем», «святой грешницы»), но ни под один из разрядов сценаристов-манипуляторов, столь многообразных у Достоевского, она не подпадает.

3

За более острым примером мы обратимся к «Братьям Карамазовым» — к концу Книги IV и началу V. Речь пойдет об Алеше, любимом положительном герое автора, ученике совершенно уже праведного (хотя и кенотически «провонявшего») старца Зосимы.

Столкнувшись со «школьниками» и Илюшечкой, который смело вступился за отца, штабс-капитана Снегирева, униженного Дмитрием Карамазовым, и, среди прочего, укусил Алешу за палец, Алеша приходит в дом к Снегиреву и знакомится с ним и его разнообразно болезненным семейством (гл. 6, «Надрыв в избе»). Снегирев принимает его с вызовом, видя в его визите продолжение агрессии Дмитрия, а Илюша кричит, что Алеша, конечно, пришел жаловаться на него. Алеша рассказывает, как тот кинул в него камнем и укусил его, и Снегирев, ерничая в духе скромности паче гордости, предлагает немедленно высечь Илюшу, но тут же и издевается над мыслью, будто бы он стал сечь своего сына «для вашего полного удовлетворения», а себе и еще и «четыре пальца […] вот этим самым ножом оттяпа[л]» («Четырех-то пальцев […] вам будет довольно-с для утоления жажды мщения-с, пятого не потребуете?..»; 14, 183). Алеша говорит, что пришел не жаловаться, а напротив, передать, что Дмитрий раскаивается и хочет просить прощения, а в ответ на очередное преувеличенное предположение Снегирева подтверждает, что Дмитрий готов и публично стать перед ним на колени. «Пронзили-с», отвечает Снегирев (14, 183). Тем не менее, вопреки протесту Илюши, Снегирев выходит с Алешей поговорить «вне этих стен».

Борьба дискурсов здесь пока что обычная у Достоевского:

1) «Маленький человек» (Снегирев), униженный «значительным лицом» («его светлостью» Дмитрием; 14, 183), вопреки ожиданиям, оказывается морально, интеллектуально и словесно развитым (особенно по сравнению со скриптом «Шинели» — вспомним «Бедных людей»), а в ипостаси Илюши и бескомпромиссно смелым, и разыгрывает сцену

изощренного издевательства над скриптом, который он приписывает оппоненту.

Автор дает все это с точки зрения Алеши, заведомо добрые намерения которого известны.

2) Алеша нейтрализует игру Снегирева, демонстрируя действительное смирение — от имени брата, а главное, собственное; Снегирев колеблется, но Илюша не сдает позиций противостояния.

Автор сочувствует обеим сторонам и сохраняет надежду на их примирение.

В следующей главе («И на чистом воздухе») Снегирев откровенно рассказывает Алеше о себе, о невозможности для него судиться с Дмитрием, об уязвленной гордости Илюши, который «один против всех восстал за отца» (14, 187), о его планах вырасти и отомстить Дмитрию («повалю его, замахнусь […] саблей и скажу ему: мог бы сейчас убить, но прощаю тебя, вот тебе!»; 14, 189). Алеша повторяет, что брат раскаивается и готов просить прощения, а его невеста, Катерина Ивановна, тоже оскорбленная Дмитрием, просит Снегирева принять денежное «вспоможение» («[…] только от нее одной, не от Дмитрия […] и не от меня […] Это значит, сестра идет к брату с помощью… Она именно поручила мне уговорить вас принять от нее вот эти двести рублей как от сестры. Никто-то об этом не узнает […] У вас благородная душа… вы должны это понять […]!..»; 14, 190). Снегирев сначала соглашается принять деньги, хотя и задается вопросом, «не буду же я [тогда] подлецом?» (14, 191), строит планы применения этих денег на пользу семье и Илюшечке, беспокоится, «достанет» ли их (на что Алеша обещает добавить сколько угодно своих; 14, 192); но кончает тем, что с извращенной гордостью отказывается («А что ж бы я моему мальчику-то сказал, если б у вас деньги за позор наш взял?»; 14, 193) и «брос[ает] обе смятые кредитки на песок — видели-с?» (14, 193). Снегирев просит передать пославшим Алешу, что он «чести своей не продает-с!» и убегает (14, 193). Алеша поднимает и разглаживает кредитки.

Дискурсивная динамика выглядит при этом так:

1) Алешин христианский, братско-сестринский скрипт начинает осуществляться: в ходе разговора по душам намечается взаимопонимание.

Автор дает почувствовать, что не все идет гладко. Во-первых, Алеша действует не только по собственному почину, но и по сценарию Катерины Ивановны, мотивы которой непросты и которая никак не является воплощением христианского смирения (в речи Алеши это проявляется в его смущенном настоянии, что помощь исходит не от него и не от Дмитрия, а от «сестры», а затем все-таки в предложении денег

еще и от себя). Во-вторых, Снегирев все время соскальзывает в болезненные «чужие» дискурсы: преувеличенно героический, в духе пушкинского Сильвио, сценарий Илюшиной мести и великодушия и преувеличенно сентиментальные, утопические планы использования денег.

2) Снегирев срывает выполнение Алешиного скрипта (реализуя все тот же инвариантный парадокс, согласно которому скромный персонаж уклоняется от прописанной ему более умным протагонистом линии поведения), следуя при этом еще одному готовому, опять-таки пушкинскому скрипту — жесту станционного смотрителя, получившего деньги «за Дуню» от Минского. Жест Алеши, поднимающего деньги, тоже интересно вписывается в этот подтекст: деньги и у Пушкина подбираются, но посторонним господином.

   Автор на стороне Алеши, но полностью его позиция пока не проясняется.

Книга V открывается главой «Сговор», в которой Алеша рассказывает о происшедшем Lise Хохлаковой.

> «— […] Что же… отдали вы эти деньги, и как же теперь этот несчастный?..
> — То-то и есть, что не отдал, и тут целая история, — ответил Алеша […] Он говорил […] хорошо и обстоятельно. Он и прежде […], еще в детстве Lise, любил […] рассказывать то из случившегося с ним сейчас, то из прочитанного, то вспоминать из прожитого им детства. Иногда даже оба мечтали вместе и сочиняли целые повести вдвоем […] Теперь они оба как бы вдруг перенеслись в прежнее московское время […] Lise была чрезвычайно растрогана его рассказом. Алеша с горячим чувством сумел нарисовать перед ней образ „Илюшечки”» (14, 195).

А затем подробно объяснил, почему Снегирев отказался от денег: он «возненавидел» Алешу, перед которым «стыдно стало за то, что он так всю душу мне показал» (14, 196), и который совершил ошибку, уязвив его гордость предложением «да[ть] из своих сколько угодно». Но, продолжил Алеша, эта ошибка «к лучшему», ибо если бы Снегирев взял деньги, переступив через свою гордость, то на другой день вернул бы их, теперь же, когда его гордость уже отыграна, он, наоборот, будет готов принять их с чистой совестью.

> «А я-то вот тут и являюсь: „Вот, дескать, вы гордый человек, вы доказали, ну теперь возьмите, простите нас”. Вот тут-то он и возьмет! Алеша с каким-то упоением произнес: „Вот тут-то он и возьмет!” Lise захлопала в ладошки.
> — […] Ах, Алеша, как вы все это знаете? Такой молодой и уж знает, что в душе. Я бы никогда этого не выдумала…
> — Его, главное, надо теперь убедить в том, что он со всеми нами на равной ноге, несмотря на то, что он у нас деньги берет… и не только на равной, но даже на высшей ноге…
> — „На высшей ноге” — прелестно, Алексей Федорович […] но […] нет ли тут во

всем этом рассуждении нашем, то есть вашем… нет, уж лучше нашем… нет ли тут презрения к нему, к этому несчастному… в том, что мы так его душу теперь разбираем, свысока точно, а? В том, что так наверно решили теперь, что он деньги примет, а?

— Нет, Lise, нет презрения, — твердо ответил Алеша, как будто уже приготовленный к этому вопросу […] — Потому что ведь и мы такие же, не лучше […] Знаете, Lise, мой старец сказал один раз: за людьми сплошь надо как за детьми ходить, а за иными, как за больными в больницах…» (14, 197).

В гл. 5-ой Книги X рассказчик сообщит, что «[т]огдашние двести рублей от Катерины Ивановны [Снегирев] принял точь-в-точь по предсказанию Алеши. А потом Катерина Ивановна […] сама посетила их квартиру […] С тех пор рука ее не оскудевала, а сам штабс-капитан […] забыл свой прежний гонор и смиренно принимал подаяние» (14, 486—487).

В отличие от всех предыдущих случаев, этот эпизод представляет собой не столько непосредственную войну скриптов, сколько авторское/критическое мета-обсуждение стратегического смысла уже состоявшегося дискурсивного поединка и прогноза о предстоящей его развязке.

1) Мета-дискурсивность задается сразу же — не только самим форматом пересказа/обсуждения, но и прямым указанием на привычную для обоих практику подобных литературных встреч и совместного сочинения «повестей», а также употреблением в авторском тексте литературоведческой терминологии («сумел нарисовать ей образ „Илюшечки”»).
   Автор, передавая часть авторства своему любимому герою, усложняет нарративную иерархию, сохраняя по отношению к Алеше-«автору» некоторую дистанцию, например, дважды отмечая его «упоение» собственным скриптом.
2) Отношения между двумя собеседниками не сводятся к идиллическому согласию Lise с Алешей (старшим по возрасту и имеющим некий моральный мандат благодаря близости к Зосиме), подчеркиваемому ее почтительно «соавторскими» заявлениями («Такой молодой и уж знает, что в душе»; «… во всем этом рассуждении нашем, то есть вашем.. нет, уж лучше нашем…»). Lise, «бесенок», играет (здесь и в других местах) роль адвоката дьявола, всячески поддразнивая и провоцируя Алешу по поводу его «монашеской святости» и выявляя в его речи характерную «иерархическую» оговорку (о «равной»/«высшей ноге»). В конце концов, она эксплицитно формулирует главную проблему: не означает ли Алешино «всезнание», «разбирание свысока» (несколькими страницами далее Алеша опять вернется к «мученическому» вопросу «анатомирования» чужой души; 14, 199), вычисление и направление поведения Снегирева, — не означает ли все это «презрения» к другому человеку, т. е., в переводе на бахтинский язык,

«опредмечивания» самостоятельной человеческой личности и завершения ее открытого дискурса.

Автор, чувствуя, по-видимому, что это вопрос вопросов для подлинно диалогической поэтики, дает Lise развить свою позицию красноречиво и даже с едкой иронией.

3) Алешу, однако, ее вопрос не застает врасплох (в отличие от обычного развертывания инвариантного хода, где «слабый» партнер неожиданно сбивает «сильного»). Алеша «уж об этом сам думал, идя сюда», и теперь сообщает ей готовый (!) ответ: да, манипулировать людьми ради их же блага можно и нужно, важно лишь помнить, что и мы «такие же, как он[и], не лучше». Эта аргументация подкрепляется не чем иным, как ссылкой на авторитет старца, чего для Lise оказывается достаточно: «Ах […] голубчик, давайте за людьми как за больными ходить!» (14, 197; Lise пропускает вторую, центральную для романа о взаимоотношениях отцов и детей, составляющую указания старца: «надо как за детьми ходить»: в лице Снегирева Алеша символически «усыновляет» одну из отцовских фигур романа).

   Автор неявно, но вполне отчетливо одобряет эту позицию: авторитет Зосимы в романе не подрывается, а данная реплика Алеши сопровождается характерной ремаркой повествователя: «твердо ответил Алеша».

Это и есть тот «тупиковый» парадокс Достоевского, демонстрации которого посвящена настоящая статья.[9] Алеша, выступая в авторской роли, читает в душе другого, «маленького» человека, берет на себя родительские, властные, «божественные» функции по отношению к нему, успешно прописывает за него сценарий его вполне механического поведения (реализующего один за другим оба противоположных варианта типичного для персонажей Достоевского «поступка наоборот»: в Книге IV это «сначала смирение, потом, наоборот, гордость»; в Книге X — «сначала гордость, потом, наоборот, смирение») и «твердо» отстаивает свое режиссерство «готовой» ссылкой на авторитет. Можно, конечно, сослаться на неопределенную открытость текста, на подчеркнуто снижающие черты в образе Алеши («А я в бога-то вот, может быть, и не верую»; 14, 201), на его последующий неуспех в предотвращении убийства отца и в судебной

[9] Бахтин, разумеется, не проходит мимо этого пассажа и отмечает его как пример того, что «[п]равда оказывается несправедливой, если она касается каких-то глубин чужой личности», и ставит его в ряд с двумя сходными: репликами Аглаи Мышкину в «Идиоте» (8, 354) и Ставрогина — Тихону в «Бесах» (11, 11); см.: *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 101—102.

защите Дмитрия и т. д., однако, проблемы это не снимает. Автор позволяет Алеше play God and get away with it.

* * *

В контексте романа в целом и других сюжетов Достоевского этот эпизод выглядит тем парадоксальнее, что перекликается с ними как неожиданная вариация на навязчивые темы. Заметим, что, как и в случаях Лужин-Соня и Свидригайлов-Соня, речь идет о передаче денег. Гнусная провокация Лужина проваливается; благотворительная — квази-авторская — акция Свидригайлова удается, но уже в зоне, близкой к эпилогу, без драматических поворотов; Алешина же двухходовая, с перипетиями, комбинация не только венчается успехом в разгар событий, но и получает одобрение свыше (от Бога и Автора) в процессе специального метадискурсивного диалога.

Между тем, по своей структуре Алешин скрипт не менее манипулятивен, чем, скажем, скрипт Коли Красоткина, оттягивающего привод к Илюше найденной им Жучки исключительно ради эффекта, который он полагает благотворным (Книга X; ср. уже цитированную реплику кроткой: «На пять минут опоздал!»). А в более широкой и проблемной перспективе неизбежно напрашивается сопоставление с дискурсом Великого Инквизитора (появляющегося, кстати, всего четырьмя главами позже, в составе все той же Книги V и тоже в рамках многоуровневого «авторства»), суть которого состоит именно в манипулятивном взятии на себя ответственности за малых сих — в их собственных интересах и с опорой на Церковь и Бога.[10] Последнему, правда, дается диалогическая возможность высказаться, но, как справедливо замечает Инквизитор, «ты и права не имеешь ничего прибавлять к тому, что уже сказано тобой прежде» (14, 228). Несмотря на это молчание, однако, очевиден подрыв Автором Инквизиторского скриптинга.

Алеша же попросту ссылается на старца, с которым, согласно общему скрипту романа, сам Бог, чем отсекает возможность дальнейшей дискуссии. Действие полифонического принципа: «На Бога надейся, а сам не плошай», временно приостанавливается. Обжигание не только горшков,

---

[10] О превращении Алеши из «сына» в «отца», о нем как «авторе» жития Зосимы и о параллели Зосима — Великий Инквизитор, см.: *Holquist M.* Dostoevsky and the Novel. Princeton, 1977. Pp. 177—197 (см. здесь стр. 189: «[Zosima] has precisely the kind of power sought by Ivan's Grand Inquisitor»). Об авторитетности/компрометации дискурсов героев в «Братьях Карамазовых» и о житийном построении образа Алеши с опорой на агиографическую фигуру Алексея человека Божьего см.: *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

но и человеков, оказывается, с божественной санкции, доверенным своего рода сверхчеловеку. Налицо — вопреки нелюбви Достоевского и Бахтина к глушению диалога, ко всему окончательному и машинному — эффект дискурсивного deus ex machina.

Впрочем, этот тупиковый парадокс, один из редких у Достоевского, вытекает из самой сути исповедуемого им Учения. Действительно, если возможны «ловцы человеков» (Мат. 4, 19), то почему не «гончары»?

РАУЛЬ ЭШЕЛЬМАН — RAOUL ESHELMAN
(Саарбрюккенский университет)

Л. Н. ТОЛСТОЙ И ПАРАДОКС АНТИПАРАДОКСАЛЬНОСТИ

Дифференциал истории как преодоление парадоксальности

В третьей части третьего тома «Войны и мира» Толстой прямо высказывается об известном античном парадоксе, согласно которому Ахиллес оказывается не в состоянии догнать черепаху, хотя он бегает в десять раз быстрее ее. Комментируя этот парадокс, который он называет «софизмом», Толстой указывает на то, что Ахиллес черепаху не догонит, пока постоянно уменьшающееся пространство между героем и черепахой понимается как бесконечный ряд малых единиц, а не как единое, непрерывное движение.[1] Парадокс может быть развязан лишь тогда, когда к нему применимо математическое начало дифференциала, позволяющего постигнуть «абсолютную непрерывность движения», которую Толстой считает при обычных обстоятельствах «непонятн[ой] для человеческого ума».[2] Таким образом, Толстой приписывает дифференциалу особенную силу в процессе познания всех динамических действий.

В последующих замечаниях Толстой переносит свой тезис на изучение истории. Современные теории истории оказываются для него не менее софистическими, чем притча об Ахиллесе, так как историки произвольно разделяют время и пространство на маленькие, отдельные единицы: «…критика избирает за предмет наблюдения бóльшую или меньшую прерывную единицу; на что она всегда имеет право, так как взятая историческая единица всегда произвольна».[3] Вследствие этой произвольности «всякий вывод истории […] распадается, как прах».[4] Выход из этого положения Толстой видит лишь в применении того, что он называет «дифференциалом истории», имея в виду понятие, с помощью которого можно интегрировать бесконечное число человеческих движений, представить целостность исторической динамики. «Дифференциал истории» обещает из-

---

[1] См.: *Толстой Л.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1929—1958. Т. 11. С. 267.

[2] Там же. С. 266.

[3] Там же. С. 267.

[4] Там же. С. 267.

бавление от всех распадающихся «как прах» исторических выводов, разоблачение их софистического или произвольного характера.

Понятие «дифференциал» занимает иногда и другое место в философских сочинениях Толстого. В позднем трактате «Для чего люди одурманиваются» Толстой говорит о «чуть-чуточных дифференциальных изменениях»[5], определяющих нравственное поведение человека и изображение этого поведения в произведении искусства. Если понять «чуть-чуточность» как нравственно-художественное продолжение математического и исторического дифференциалов, то следует рассматривать «чуть-чуточность» не только как внимание к маленьким подробностям, но также и как способность интегрировать их в одну большую дугу, в которую можно помещать всякую человеческую деятельность. Поднимается, однако, вопрос о значении дифференциала для мышления Толстого в целом. Является ли он лишь метафорой, или имеет более глубокое определение?

На самом деле многое говорит о том, что дифференциал у Толстого больше чем метафора. Понятие дифференциала, по моему мнению, следует рассматривать вполне серьезно — как метафизическое начало, обусловливающее все мышление Толстого. Чтобы подкрепить тезис о коренном значении дифференциала для творчества Толстого, следует обратиться к самому источнику этого понятия, а именно к Лейбницу и основанному им учению монадологии.

Толстой и Лейбниц (Толстой как представитель реалистической монадологии)[6]

На первый взгляд барочная философия Лейбница кажется далекой от реализма Толстого. Монадология предполагает неподвижный, механический мир, состоящий из неразделимых и неразрушимых частиц (монад), в которых непосредственно отражается божественное Целое. Будучи замкнутыми малыми мирами, монады не нуждаются в сообщении между собой (монады, как пишет Лейбниц, «не имеют окон»[7]). Зато каждая монада имеет определенную точку зрения относительно божественного Целого. Эту точку зрения следует представлять не как зафиксированный пункт, а как динамичное слияние или пересечение бесчисленных малых воспри-

---

[5] Там же. Т. 27. С. 280.

[6] Более подробное изложение данных тезисов имеется в: *Eshelman R.* Tolstojs realistische Monadologie (am Beispiel von «Detstvo» und anderen Werken) // Zeitschrift für Slavische Philologie. 2000. Bd. 59 (в печати).

[7] *Leibniz G. W.* Monadologie. § 7. Цит. по: *Leibniz G. W.* Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade. Monadologie. Hamburg, 1982.

ятий, прямо передающих сознанию реальность.[8] В силу своего непосредственного отношения к Целому монада уже знает все. Однако изобилие этих знаний влечет за собой то, что монада может осознать их лишь размытым образом или частично. К тому же все монады являются как бы механически связанными или сцепленными друг с другом, так что любое изменение в одной монаде сразу же переносится на все другие (такова теория «предустановленной гармонии»[9]). Учение монадологии предполагает тесное, в лучшем случае математически вычисляемое отношение между частью и целым и не знает разницы между воспринятым предметом и воспринимающим его субъектом.

Для Лейбница изобретенный им метод дифференциального исчисления представляет собой особенно убедительное доказательство правдивости его учения.[10] Дифференциальное исчисление, как известно, производится так, что любая точка в любой линии представляется не как конкретная, зафиксированная единица, а как бесконечно малая величина (как часть бесконечного целого). Так как нельзя произвести вычисления с бесконечными величинами, следует их «избавить» от остатков бесконечности с помощью математического приема дифференциации. При дифференциации два бесконечных числа рассматриваются в аспекте их относительности, которая может быть выражена одной, довольно простой математической формулой. Результат этой формулы — конечное число, которое годится для вычисления тангенса или какой-то другой функции. Разумеется само собой, что математический процесс дифференциации — редукция бесконечности, сводимой к конечности, — не имеет соответствия в реальном мире, где приходится принимать «произвольные», невычисляемые решения при разделении части и целого. Как вскоре установили современники Лейбница, математические правила нельзя перевести в логическую или метафизическую систему без утраты их внутренней последовательности.

Механистические предпосылки монадологии уже в XVIII веке приводят к тому, что она как строго логическая система больше не прини-

---

[8] Как замечает Г. Делез, такой способ восприятия подобен галлюцинации, потому что «перцепция не имеет никакого предмета». В монадологическом мире перцепция как бы вычисляется из множества дифференциальных соотношений *внутри* монады. См.: *Deleuze G.* Die Falte: Leibniz und der Barock. Frankfurt am Main, 1996. S. 153.

[9] Ср. *Leibniz G. W.* Monadologie. § 78.

[10] См.: *Finster R., van den Heuvel G.* Gottfried Wilhelm Leibniz. Hamburg, 1990. S. 102—103.

мается всерьез[11] (математическая часть учения, напротив, становилась общепризнанной). Монадология, однако, продолжает действовать в гуманитарных науках в полуметафизическом, полуметафорическом виде. Монада, которая до тех пор была представлена как величина логическая, теперь воспринимается как величина *антропо*-логическая, как образ самобытного, автономного человека. Монада-человек мыслится как часть совершенного Целого, к которому он относится как бы непосредственно. Монада-человек в таком смысле есть энтелехия или энергическое ядро, которое противится всякому внешнему вмешательству. При таких условиях настоящее общение между людьми происходит лишь посредством внутренних знаков, внутренней коммуникации. Эти и подобные тезисы встречаются в трудах таких немецких гуманистов как Гердер, Фр. Шлегель, В. фон Гумбольдт и др.[12] Знаменательно также, что в двадцатых годах XIX века немецкий философ и педагог Гербарт предлагает психологическое учение («Apperzeptionslehre»), построенное в основном на идеях Лейбница.[13] И, как уже показал И. П. Смирнов, такие современники Толстого, как Прудон и Штирнер пользовались в своих философических системах основными предположениями монадологии.[14] Итак, отмеченное выше особенность мышления Толстого следует считать оригинальным, но далеко не единственным случаем усвоения монадологии в XIX веке.

Усвоение монадологии не ограничивается у Толстого понятием дифференциала. Согласно основным предположениям монадологии, Толстой представляет человека как нечто одновременно механическое и естественное (Лейбниц в этом отношении говорит о монаде как о «естественном автомате» или «божественной машине»[15]). В данном случае «естественность» указывает на то, что разум присущ каждому, даже простейшему носителю сознания (у Толстого таким носителем сознания могут быть мужик, юродивый, ребенок, лошадь, дерево и т. д.). В данном случае «автоматизм» означает, что разум может быть пущен в ход при любых услови-

---

[11] О распаде монадологического учения в конце XVIII и начале XIX века см.: *Lovejoy A.* The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea. Cambridge, Mass., 1964. Pp. 242—314.

[12] Об этом подробнее см.: *Menze C.* Leibniz und die neuhumanistische Theorie der Bildung des Menschen. Opladen, 1980.

[13] Гербарт, анализируя то, что он называет «механикой духа», предлагает вычислить интенсивность сошедшихся в сознании апперцепций с помощью лейбницкого дифференциала. См.: *Herbart J. F.* Sämtliche Werke in 19 Bänden. Aalen, 1964. Bd. 6. S. 92—97.

[14] *Смирнов И. П.* Мирская ересь: Психологические замечания о философии анархизма // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 41. Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen. München, 1996, S. 75—92.

[15] *Leibniz G. W.* Monadologie. § 57.

ях, т. е. без рефлексии или без критических суждений. Резкая критика, направленная Толстым против Гегеля, Канта и практически всех школ западной философии, имеет своей основой именно это убеждение в возможности внутреннего, непосредственного восприятия божественного разума. Поэтому неудивительно, что сам факт человеческой психологичности оказывается для Толстого крайне досадным. С точки зрения Толстого его современники потеряли способность к непосредственному осознанию вещей. От них Толстой требует, чтобы они опомнились и вернулись к естественному, непосредственному восприятию божьих законов. Типичен в этом отношении Пьер в «Войне и мире». Пьер — это рефлектирующая монада, страдающая от своего высшего сознания. Несмотря на его радостное монадологическое восклицание «И все это мое, и все это во мне, и все это я!»[16] Пьеру не удается преодолеть сознание, ему не доступна душевная простота его товарища по плену Платона Каратаева. Толстой, в общем, колеблется между критическим изображением сложного сознания и положительным изображением простого, естественно-автоматического сознания, каким его воплощает Платон Каратаев в «Войне и мире», Николенька в «Детстве», дерево в «Трех смертях», мерин в «Холстомере» и т. д. Главная задача Толстого как повествователя — показать единство высшего авторского сознания с простым сознанием персонажа. Однако нельзя забывать и то, что изображение естественно-автоматического сознания через посредство высшего сознания автора остается нерешимой проблемой. Толстому приходится посредничать именно между тем, что, по его представлениям, в посредничестве не нуждается. Позднее отречение Толстого от искусства можно возвести именно к этому нерешаемому парадоксу.

Другой монадологической традицией, обусловливающей творчество Толстого, следует считать сохранение целостного отношения между частью и целым. Подобно немецким гуманистам, Руссо и анархистам, Толстой принципиально не позволяет «чужим» понятиям, лицам или учреждениям вмешиваться в это отношение. Не тщательно продуманные планы, не государственная власть правят развитием мира, а лишь внутренняя установка отдельного лица (т. е. отдельной монады). Типичный пример этого убеждения — утверждение в «Войне и мире», что не было бы войны без согласия каждого отдельного солдата.[17] Понятно, что Толстой в таких условиях не может не считать Наполеона узурпатором, поскольку французский император вмешивается в непосредственные отношения между отдельными солдатами и всеобщим ходом истории.

---

16 *Толстой Л.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 106.

17 Ср. Там же. Т. 11. С. 5.

Действительным двигателем истории оказывается не император, а совокупность отдельных людей, добровольно и как бы случайно образующих «рой» или агрегат. (В своих трудах Лейбниц часто называет такие агрегаты монад «войсками».[18]) Интересно в данном отношении наблюдать, как войска в «Войне и мире» хлещут по европейскому континенту подобно волнам, двигающимся туда-сюда, пока не затихнут.[19] В этом выравнивании противоположных сил можно узнать своеобразную реализацию принципа предустановленной гармонии, согласно которому монады, несмотря на их разные интересы и перспективы, все стремятся к одной гармоничной цели.

И нравственные убеждения Толстого можно свести к известным принципам монадологии. В своей книжке «Монадология» Лейбниц различает монады с высшим и низшим сознанием. Как уже было замечено, все монады снабжены самостоятельным источником энергии, но лишь высшие монады располагают сознанием и памятью. Низшие монады, напротив, находятся в состоянии сна, опьянения или обморока, в которое, однако, могут впадать и высшие монады.[20] Именно эта разница между спящей и бодрствующей монадой служит основой представления о человеческом нраве у Толстого. Показательно, что у Толстого зло не существует как самостоятельная сила, а может возникнуть лишь при забвении или вытеснении добра. В позднем трактате «Для чего люди одурманиваются» Толстой этот тезис обстоятельно излагает. Зло возникает, по его мнению, лишь тогда, когда добрая по своей природе совесть подвергается действию наркотиков, алкоголя, табака и т. д. К злу ведет внешнее вмешательство «чужих» субстанций, влияющих на совесть как наркоз.[21] «Чуть-чуточное» приближение к злу (курение лишь одной сигареты и т. д.) губительно потому, что приводит к освоению зла как целого (у старого Толстого заметна некоторая склонность к дуализму, т. е. к допущению сосуществования двух вечно конкурирующих друг с другом миров).

Поднятые монадологией проблемы выражаются у Толстого не только в тематике и в изображении характеров, но и в моделировании причинности, пространства и времени. Дело в том, что по Лейбницу все пространство состоит из сцепленных друг с другом монад, не нуждающихся во внешнем развитии или движении. Статичный, пространственный характер монадологического мира приводит к тому, что время в системе Лейбница играет подчиненную роль. Сцепленные друг с другом в пространстве мо-

---

18 Ср. *Deleuze G.* Die Falte. S. 155.
19 Ср. *Толстой Л.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 244.
20 Ср. *Leibniz G. W.* Monadologie. § 24.
21 Ср. *Толстой Л.* Полн. собр. соч. Т. 27. С. 272.

нады подвластны принципу всеобщей причинности («der Satz vom zureichenden Grunde»), согласно которому каждое событие объясняется каким-то высшим по отношению к нему понятием. Разумеется, такая статичность и отвлеченное представление о причинности не имеют соответствия в реальном мире. И все-таки следы этих предпосылок сохраняются у Толстого и других мыслителей, усвоивших традицию монадологии. В качестве примера можно взять повествовательную структуру повести «Детство». Там мы находим ряд сцепленных друг с другом сцен, которые представляют развитие героя как ряд почти незаметных переходов из одного пространства в другое. Не время, а пространство определяет его развитие: как герою, так и читателю приходится воспринимать время не как динамичное состояние, а как непрерывное, чуть-чуть изменяющееся настоящее. По подобным же причинам Толстой в своей школе в Ясной Поляне не задавал ученикам домашних заданий. Эту практику Толстой оправдывал следующими словами: «Его [т. е. ученика — *Р. Э.*] не мучает мысль о предстоящем уроке. Он несет только себя, свою восприимчивую натуру и уверенность в том, что в школе нынче будет весело так же, как вчера».[22]

Литературный прием, который в наибольшей степени ассоциируется с Толстым, — это, несомненно, остранение. И оно тоже оказывается последствием монадологической метафизики. Как уже было замечено, монада в принципе все знает, но не воспринимает знания с полной ясностью. Цель познания в монадологических учениях — не усвоение новых данных, а пробуждение того, что в сознании уже есть. Ввиду того, что не все знания могут быть сразу осознаны, следует выдвинуть определенные восприятия на передний план, тогда как другие отступают на задний. Близкая Лейбницу барочная поэзия добивается таких сдвигов в сознании с помощью поразительных сравнений, которые заставляют читателя найти новое, внутреннее объяснение якобы нелогичных предпосылок сравнения (внутреннее объяснение имеет вид понятия или представления, отсюда и название *conceit* или *concetto*). Найдя это представление или понятие, разум читателя как бы соединится с высшим разумом Бога. При таком порядке вещей нет нерешаемых парадоксов или загадок. Толстой, который исходит из подобных предположений о механизме человеческого сознания, воздействует на читателя иначе. Не будучи любителем словесной остроты, Толстой заставляет читателя «передумывать» не на уровне понятия, а на уровне непосредственных восприятий. Выдвигая раздробленное (но с авторской точки зрения единое) представление чего-то на передний план, Толстой вытесняет на задний план обычное или автоматизированное понятие данного явления. Прямое ощущение сцепленных вос-

[22] Там же. Т. 8. С. 30.

приятий приводит, однако, к той же цели, как и в барочной поэзии. Божественный разум, который сейчас воплощается в виде бесконечной цепи отдельных малых восприятий, ощущается сильнее и яснее. (Согласно докритическим представлениям монадологии, такие сцепленные восприятия являются по отношению к божественному разуму не менее достоверными, чем отвлеченные понятия; и те и другие относятся лишь к иным уровням логики.) При этом важно подчеркнуть два типичных обстоятельства. Во-первых, сознание такими сцеплениями не расширяется. В нем лишь активизируется уже существующее предрасположение к разуму. Во-вторых, сдвиг восприятий влияет на дух и тело в равной мере, нельзя говорить о преимуществе того или другого. (Характеризуя в данном отношении воздействие остранения на читателя, В. Шкловский совершенно правильно говорит об «ощущении», а не о «мышлении» или «чувстве».[23]) Оба момента — активизация внутреннего расположения и как бы механическое соотношение между духом и телом — являют собой коренные свойства монадологического учения.

В общем «новое», реалистическое применение монадологии приводит к весьма различным результатам. Возникают новые парадоксы (первенство душевной простоты перед рефлектирующим сознанием), но и новая наглядность (остранение), новые жизненные установки (пацифизм, педагогика без принуждения и т. д.). В общем, однако, мышление Толстого как целое приобретает характер настоящего пара-докса. Это учение, которое логически противопоставлено целой системе западного мышления — западной «доксы» — начиная с Канта. Цель пара-доксального учения Толстого — вернуться к единству знака и сознательности, вернуться к докритической философии, суждения которой оказываются достоверными лишь в области математики. Пара-доксальность Толстого оказала огромное влияние на весь ход литературы, эстетики и нравственной философии, тогда как ее метафизическое ядро — ее внутренняя логика — оставалось в неизвестности. Обнаружение и выяснение этого ядра позволяет установить новый взгляд на многочисленные «противоречия» и «несуразности» в творчестве Толстого.

Заключение (парадокс антипарадоксальности)

Принято говорить о внутренней противоречивости Толстого или о присущем ему упрямом отвержении якобы неоспоримых фактов или обстоятельств. Как мне кажется, противоречивость и упрямство — не столько

---

[23] Ср. *Шкловский В.* Искусство как прием // Texte der russischen Formalisten. Bd I. / Ed. Striedter J. München, 1969. S. 14.

следствия психологического произвола, сколько выражение метафизической парадоксальности, обусловливающей все мышление Толстого. Главный парадокс этого мышления следует видеть именно в стремлении избавить мир от всякой парадоксальности. Для Толстого все современные теории, понятия, планы, замыслы и т. д. приобретают структуру ложного парадокса, соответствующего структуре притчи об Ахиллесе и черепахе. Все теории, понятия и т. д. произвольны, они пренебрегают единством целого и части. Цель Толстого — возвратиться к структуре правды, воспроизвести единство целого и части, сознания и воспринятого им предмета, установить настоящий дифференциал истории и человеческого нрава. Разумеется, что в случае Толстого стремление снять все парадоксы не приводит к желанным результатам (и привести не может). Как подчеркивает американский литературовед Э. Ганс, структура самого языкового знака парадоксальна, она имеет с самого начала двойное определение.[24] С одной стороны, языковой знак указывает на какой-то спорный, внезнаковый предмет, с другой стороны, он разряжает спор об этом предмете тем, что превращает предмет в знак (в отвлеченный заместитель предмета). С момента его возникновения языковой знак нельзя представить себе без предметности, предмет нельзя представить себе без знаковости. Ни редукция к самому простейшему, «показывающему» знаку[25], вроде «вот» или «вон там», ни вознесение знака в систему метафизических суждений не может снять эту двойственность. Преодоление парадоксальности возможно лишь тогда, когда знак с самого начала не снабжен предметностью — как в мире математики. Рассмотренная под этим углом зрения, развязка парадокса Ахиллеса и черепахи, предлагаемая Толстым, оказывается мнимой. Не нужен дифференциал, чтобы разоблачить «софизм», нужно лишь указание на то, что в данном случае двойственный по своему характеру языковой знак включает в себя две части: математическую формулу, представляющую собой внутренне последовательный формализм, и предметные, гетерогенные качества Ахиллеса и черепахи. Формула «постоянная редукция в десять раз» сама по себе не парадоксальна; она является парадоксальной лишь в связи с «приклеенными» к ней предметными представлениями о быстром Ахиллесе и медленной черепахе. В знаковой действительности Ахиллеса и черепаху нельзя свести к одному порядку (к одной формуле, к двум частям одного целого); они являются независи-

---

[24] Ср. *Gans E.* Signs of Paradox: Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures. Stanford, 1997. Pp. 23—29.

[25] Ганс называет этот тип знаком «остенсивным» («ostensive»). Об этом подробнее см.: *Gans E.* The Origin of Language: A Formal Theory of Representation. Berkeley, 1981. Pp. 76—81.

мыми друг от друга существами с разными, конкурирующими стремлениями. Применением дифференциала Толстой лишь укрепляет софизм, потому что предполагает чисто математическую развязку данного парадокса.

С философской точки зрения, парадоксальность Толстого определяется тем, что он создает два логически противоположных мира, соответствующих этапам докритической и послекритической философии. Первый мир — это первобытный монадологический мир, в котором познание осуществляется непосредственно и в котором все явления объясняются всеобщим принципом причинности. Это — наилучший из всех возможных миров, в смысле Лейбница. Второй мир соответствует бытовому миру XIX века, в котором познание осуществляется лишь опосредственно, через рефлексию и репрезентацию, и в котором люди перестали соблюдать принцип общей причинности. Этот мир — наихудший из всех миров, в смысле Шопенгауера. Главный внутренний парадокс у Толстого заключается в том, что ему хочется восстановить первобытный, наилучший мир, употребляя для этого средства мира второго, уже как бы развращенного. Итак, творческий метод Толстого представляет собой единство, но это единство следует мыслить как парадоксальное совмещение двух несовместимых начал.

РАЙНЕР ГРЮБЕЛЬ — RAINER GRÜBEL
(Ольденбургский университет)

ПАРАДОКС КАК ФИГУРА МЫШЛЕНИЯ И ФИГУРА РЕЧИ В ФИЛОСОФИИ ТРАГЕДИИ ЛЬВА ШЕСТОВА

> «…во всем, на каждом шагу, при случае и без всякого случая, основательно и неосновательно следует осмеивать наиболее принятые суждения и высказать парадоксы».
> *Лев Шестов*[1]

Несколько слов о месте Льва Шестова в русской культуре начала двадцатого столетия

Ровно сто лет тому назад в Санкт-Петербурге вышла книга с названием «Добро и зло в учении графа Толстого и Фридриха Нитше». В этой монографии неизвестный еще тридцатичетырехлетний русско-еврейский критик и философ-автодидакт Лев Шестов резко нападал на тогда уже знаменитого во всем мире русского писателя Льва Толстого. До этого наш автор опубликовал только мало замеченную полемическую книгу «Шекспир и его критик Брандес» (1898). В отличие же от первой монографии в центре новой книги оказалось не художественное творчество писателя, а его трактат «Что такое искусство?». Однако на фоне второй монографии в книге о Шекспире и Брандесе выделяется установка молодого автора на отображение жизни в творчестве английского гения и на ложность его интерпретации в европейской критике: речь и здесь идет об эстетических принципах.

Шестовская метакритика датского критика Брандеса, историка литературы и культуры, отрицает не только концепцию французского позитивиста Тэна об обусловленности литературы окружающей средой и декадентскую идею о решающей роли случая в индивидуальной жизни человека, но и характерное для творчества Брандеса соединение представлений о закономерности и случайности как главных законах жизни и истории. Влиятельный датский критик был уверен, что литература непосредственно и закономерно связана с обществом, но требует одновременно и свободы

---

[1] *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. Л., 1991. С. 54. Из-за отсутствия издания полного собрания сочинений Шестова употребляются разные издания отдельных произведений.

личности. По Брандесу, культурная современность неизбежно накладывает свой отпечаток на писателя, который в своем творчестве выражает главные стремления своего времени. При этом идеология героев писателя, в данном случае Шекспира, отождествляется с мировоззрением автора, а последнее связывается с главенствующей идеологией его времени. Обе эти предпосылки отвергаются Шестовым. Творчество автора, по его мнению, связано исключительно с его личной жизнью.

Новая книга Шестова о Толстом и Ницше, собственно говоря, является первым и до сих пор даже единственным серьезным философским ответом на эстетические декларации русского писателя-реалиста. Странно при этом то обстоятельство, что предметом своей работы «Добро и зло в учении графа Толстого и Фридриха Нитше» Шестов выбирает не один из многочисленных этических трактатов старого тогда уже графа, а его главную работу по эстетике. Не менее странно и то, что, рассматривая книгу «Что такое искусство?», критик не анализирует собственно эстетическую концепцию его автора, а главным образом критикует подразумеваемую в ней этику и ее предпосылки. Самым же странным является тот факт, что молодой философ не противопоставляет русского мыслителя немецкому философу, как было принято в тогдашней критике, а сопоставляет их друг с другом и, более того, отождествляет их в рамках тезиса о несостоятельности их этики.

С точки зрения господствующей тогда философии шестовское аксиологическое отождествление концепции добра в этике Толстого с ее эквивалентом в контрэтике Ницше[2], т. е. позицией «по ту сторону добра и зла», является парадоксом. Чем же можно объяснить приход молодого философа к парадоксу при рассмотрении эстетических концепций конца девятнадцатого столетия?

Ответ на этот культурологический вопрос является исходным пунктом статьи. Мы не должны забывать о том, что философ Шестов больше писал о художественной литературе, нежели о чистой философии. Если мы ограничимся здесь русской словесностью, то следует отметить, что он довольно подробно высказывался о Пушкине и Лермонтове, о Тургеневе и Чехове, о Достоевском и Толстом, а в конце концов и о Сологубе. Такое предпочтение литературе как предмету философского размышления мотивируется взглядом Шестова на ее место в культуре: художественная литература, по его мнению, более адекватно выражает экзистенциалы человеческого бытия, чем традиционная философия или современное богословие. В этом смысле, именно она является продолжением Святого Писания.

---

[2] Шестов критикует Ницше главным образом за то, что тот не целиком освободился от этического максимализма Сократа.

Не только в русском, но и в общеевропейском культурном поле конца девятнадцатого столетия шестовская книга о Толстом и Ницше, как и его монография «Достоевский и Нитше» и его сборник «Апофеоз безпочвенности», являются ответами молодого интеллигента на тезисы гносеологического позитивизма и на связанные с ним сочинения художественного реализма. А поскольку русский позитивизм имел своим предшественником немецкий идеализм рубежа XVIII и XIX столетий, а именно философию Гегеля, и был с ним более связан, чем позитивизм на Западе, протест Шестова против позитивизма включил в себя и критику немецкого идеализма. Для Шестова неприемлемо гегелевское отождествление добра с всеобщим, с государством, с этическим универсумом: Гегель исключает все индивидуальное, субъективное, персональное. При этом стоит обратить внимание и на знакомство Шестова с немецким неокантианством, критика которого нередко является исходным пунктом его аргументации.

В более широком контексте русской культуры цель молодого критика позитивизма совпадала с направленностью не только русских символистов, но и прямо не связанных с определенными художественными течениями деятелей культуры — таких как Кузмин, Розанов, Бердяев или Флоренский. Для позитивистов и пропагандистов реалистической литературы, которые сводили суть науки и беллетристики к объективному отражению мира, воспринимаемого органами чувств, точное знание являлось необходимым для человека средством овладения природой и обществом. Кстати, до сих пор многие представители постмодернизма принимают лозунг Маркса «Знание есть власть». Шестов противопоставил ему свои лозунги: «Знание есть несчастье» и «Знание есть грех». На фоне общепринятого тогда позитивистского тезиса максимы Шестова являются парадоксами: сама власть становится индивидуальным человеческим грехом и общим людским несчастьем.

Замечательно, что Лев Шестов нападает не только на позитивизм и на философский идеализм Канта и Гегеля, но и на их предшественников — от Платона и Аристотеля до Декарта и Лейбница. Идеализм, по его мнению, является предпосылкой власти знания в современной ему культуре.

В самом широком же контексте автор «Апофеоза безпочвенности» противостоял традиции умозрительного мышления, он боролся за восстановление Божественного Откровения. Спекулятивное философствование основывается на рациональном умозаключении и стремится к выдвижению абсолютных и всеобщих правил. Откровение же зиждется на личной жизни и открывает путь к Богу. В этом смысле борьба Шестова против рационализма соответствует разграничению идеографического и номотетического принципов в южнонемецкой философской школе неоканти-

анства[3] и в «философии жизни» Бергсона. Творчество Шестова принадлежит вместе с этнографией и психоанализом к ряду «противонаук»[4] начала двадцатого столетия и пытается найти свое собственное место в этой эпистеме. Однако, так как философия Шестова, если по-новому рассматривать конечность явлений и отрекаться от претензии на вечность знания, настаивает на жизни отдельного человека как центре внимания, то она и в гносеологической системе Фуко сплошь противоречива.[5]

Дискурсивная стратегия Льва Шестова

> «Парадокс — душа Шестовской философии».
> *Виктор Ерофеев*[6]

Первая книга Шестова — его развернутая рецензия на книгу Брандеса о Шекспире — открывается резкой критикой французского позитивиста Тэна. Шестов отвергает мнение итальянского писателя Барцелотти, по убеждению которого артист в Тэне дополняет и исправляет Тэна-логика. Шестов возражает, что «систематик перекраивает в нем на свой лад художника и артиста».[7] Тэн описал трагедии «Гамлет» и «Макбет», аргументирует наш мыслитель, как рассказы о «нравственном отравлении»[8] самого их автора. Эта борьба против идеологического отождествления драматурга с его героями-протагонистами тем более замечательна, что сам Шестов рассматривал всю литературу — мы здесь включаем в это понятие также и философскую и богословскую письменность — как обработку и осмысление личной экзистенциальной темы писателя. Такую персональную, решающую в жизни человека, проблему мы будем называть его «экзистенциалом».[9] Парадоксальностью или даже абсурдностью экзистенциалов и

---

[3] Ср. тезис о «природной необходимости нарушения норматива» («Naturnotwendigkeit des Normwidrigen») в статье «Божественное» Виндельбандта (*Windelbandt W.* Das Göttliche [Skizze zur Religionsphilosophie] [1902] // *Windelbandt W.* Präludien. Aufsätze und Reden zur Philosophie und ihrer Geschichte. Tübingen, 1921. S. 302).

[4] *Foucault M.* Les mots et les choses. Paris, 1966. P. 391.

[5] О соотношении Шестова с постмодернизмом ср. *Valevičius A.* «Celui qui édifie et détruit des mondes»: Leo Chestov et le postmodernisme à partir d'une lecture de Tolstoi / Revue des études juives. Paris, 1992. Vol. II, 1/2. P. 133—140.

[6] *Ерофеев В.* Одна, но пламенная страсть Льва Шестова // *Шестов Л.* Избранные сочинения. М., 1993. С. 25.

[7] *Шестов Л.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. Томск, 1996. С. 5.

[8] Там же. С. 19.

[9] Термин «экзистенциал» восходит к экзистенциальному анализу («Existenzialanalyse») швейцарского психотерапевта В. Е. Франкля (*Frankl V. E.* Philosophie und Psychotherapie. Zur Grundlegung einer Existenzanalyse // Schweizer medizinische Wochen-

занимался главным образом Лев Шестов. Он поставил перед современным мышлением задачу: опровергать главенствующую идеологию:

> «Не является ли главной задачей нашего времени научиться искусству обходить (а то и нарушать) все те многочисленные заставы, которые под разными предлогами выстраивались в старину могущественными феодалами духа и лишь в силу вечного консерватизма трусливой и близорукой человеческой природы и доныне продолжают еще считаться непреодолимыми, даже „естественными" преградами для движения нашей мысли?».[10]

Если мы внимательно прочитаем этот риторический вопрос, то не сможем не заметить, что критик много говорит о противнике и о его ложных идеях, но ничего о собственных своих взглядах. Отрицательный способ выражения, так часто встречающийся в его дискурсе, приобретает перевес над положительными рассуждениями. В результате этой коммуникативной стратегии возникает дискурс, в котором устраняются чужие предрассудки, не заменяемые при этом положительными, по мнению автора, правильными суждениями. Получается текст с философской *tabula rasa*, возникает как бы пустое философское поле.

Как молодой критик строит свою дискурсивную стратегию? Исходным пунктом он часто выбирает не главную тему, разрабатываемую автором критикуемых текстов, а, как мы уже видели на примере анализа трактата Толстого, как бы побочный мотив его книги. Этот шестовский выбор отнюдь не случаен. Так как в трактате Толстого прекрасное, которому он дает положительную оценку, зависит от добра, и вследствие этого эстетика зависит от этики, а, с точки зрения Шестова, этика даже подменяется эстетикой, то критик попадает не в бровь, а в глаз.

Это значит, что Шестов цитирует и анализирует книги с точки зрения современной ему эстетики: главным для него является в каждом из них никак не собственное намерение или идея автора, а текст как таковой. Итак, Шестов-читатель не занимается намерениями или, говоря языком феноменологии, интенциями Брандеса или Толстого, он анализирует и осмысливает их сочинения со своей собственной точки зрения и ставит их в новый для них ряд экзистенциальных текстов.[11] Таким образом в работе мыслителя эпистемологические и богословские трактаты, тексты об истории культуры и об эстетике перемещаются в поле художественной литера-

---

schrift. 1939. Bd. 39. S. 707). Мы употребляем его здесь в более общем, не обязательно связанном со психоанализом, смысле основного вопроса, главной проблемы отдельной жизни индивида или коллективной жизни группы людей.

[10] *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. С. 35—36.

[11] Шестов выдает установку читателя (*intentio lectoris*) за установку текста (*intentio operis*).

туры. А мыслитель проводит то, что мы можем назвать экзистенциально-эстетической критикой.

В первую очередь Шестова интересует не то, что думали Достоевский, Ницше или Толстой, а вопрос — как строится у каждого драма его жизни. С этим методом согласуется выше уже отмеченная нами установка автора на художественные сочинения или, точнее, на конструирование биографии персонажей в таких сочинениях. Тексты читаются как свидетельства жизней, а жизни рассматриваются как художественные тексты.

На самом деле, в центре внимания Шестова нередко стоят даже не разбираемые им книги сами по себе, а тематизированные в них явления жизни. Так книга Шестова о Брандесе меньше говорит о ложном, с точки зрения критика, взгляде Брандеса на творчество Шекспира, чем об экзистенциалах в творчестве и жизни английского автора. Не без оснований молодой философ писал, что первым его настоящим учителем был никто иной как Вильям Шекспир. Уже его дебют показывает, как много он усвоил из трагедий английского драматурга. По мнению русского критика, экзистенциалом Шекспира являлось не его метафорическое «отравление» (так думал Брандес), а его трагический опыт, который выражался, с одной стороны, в осознании распада связи времен, или, словами Гамлета, в осознании того, что «the time is out of joint», и с другой — в убеждении, что он рожден восстановить связь времени, вернуть ему целостность: «O cursed spite / That ever I was born to set it right»[12].

Здесь можно возразить, что Шестов, хотя и критиковал отождествление идей фиктивных героев с идеями их создателя, сам тоже не различал точки зрения автора и его героя. Однако философ имеет в виду не соответствие идеологии автора и его персонажей, а совпадение их главного жизненного опыта, их экзистенциала.

Несмотря на то, что далее, в книгах и статьях о Ницше и Толстом, Достоевском и Кьеркегоре, Лютере и Гуссерле Шестов больше приближается к темам их сочинений, в этих сочинениях его все же занимает главным образом его собственный, шестовский экзистенциал (т. е. проблема соотношения знания и веры), а не те вопросы, которые поставили названные авторы. Поэтому в творчестве Шестова неоднократно замечается известный монотематизм. Центральной, если даже не единственной, темой всех его работ является соотношение знания и веры, в частности, парадокс веры, ее предпосылки, ее импликаты и ее последствия. *Conditio fidei* становилась источником вечных мучений и размышлений еврейско-русского философа.

---

12 *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 1. Томск, 1996. С. 49.

С одной стороны, Шестов как бы превращает читаемые им книги в свои собственные, что и делает его оригинальным мыслителем, а не критиком. С другой стороны, он цитирует из этих чужих книг постоянно одни и те же стихи или предложения, которые рассеиваются по всему его творчеству. Он приводит слова Лютера, когда говорит о Кьеркегоре, слова Тертуллиана и Гейне — в рассуждениях о Лютере, о Ницше или Достоевском, в текстах о Толстом или Достоевском он цитирует Шекспира, а говоря о Шекспире, ссылается на Ницше, Гейне и Брандеса… Следить за циркуляцией цитат в сочинениях Шестова — это захватывающее дело. Как паратекстуальные вкрапления в функции лейтмотивов они связывают разные тексты их автора и создают из них разнородное целое.[13] Рядом с приведенным стихом из «Гамлета» Шекспира таким цитатным лейтмовом в творчестве Шестова является высказывание Тертуллиана «Credo quia absurdum» («Верую, потому что абсурдно»).

Так как в большинстве случаев мыслитель заимствует цитаты из первоисточников[14], добавляя собственный дословный перевод и точные данные об источнике, у читателя возникает впечатление, что они играют роль доказательства. Поскольку обычно такие доказательства употребляются в науке, цитаты вместе с устройством шестовского дискурса создают впечатление, будто эти тексты передают научное знание. Однако в то же время шестовские статьи и книги говорят о вредности такого знания. Это противоречие дискурсивной стратегии и направленного против науки содержания в сочинениях Шестова можно назвать основным парадоксом его дискурса.

Разграничение понятий «парадокс», «абсурд» и «антиномия», «апория» и «дилемма», «оксюморон», «оппозиция» и «противоречие» в контексте творчества Шестова

В русском языке, как и в других европейских языках, выражение «парадокс» является многозначным словом и употребляется нередко как синоним таких существительных как «абсурд» и «антиномия», «апория» и «дилемма», «оппозиция» и «противоречие». Поэтому, прежде чем рассматривать фигуры парадоксального мышления и парадоксальной речи у Шестова, мы должны уточнить наше понимание парадокса и, по возмож-

---

[13] Бедар говорит о «концентрических кругах», об околдывающих повторах в стиле Шестова и о его манере, ставить вопросы, не давая ответов (*Bédard A.* La nuit liberatrice. Liberté, raison et foi selon L. Chestov. Toronto, 1973. P. 50 et 55).

[14] Исключением является Кьеркегор, которого Шестов цитирует по немецкому переводу.

ности, четко отграничить его от смежных терминов. При этом мы начнем с более простых в этом ряду понятий «оппозиция» и «противоречие». «Оппозицией» является противопоставление признаков в каких-либо явлениях, языковых или авербальных. «Противоречием» (ἀντίφρασις, *contradictio*) мы называем языковую реализацию оппозиции в такой форме, когда противоположные признаки приписываются одному и тому же явлению. «Светло» и «темно» являются оппозиционными признаками визуальных явлений. «Небо темно, и небо светло» — есть противоречие. Противоречия обычно встречаются в рассуждениях. Если такое противоречие свертывается и облекается в форму тропа, возникает оксюморон, например «Темное, светлое небо». Или наоборот, если оксюморон развертывается, мы получаем противоречие. «Апория» есть результат методологизации противоположения. «Апория» (ἀπορία) в отличие от эвпории (εὐπορία) обозначает отсутствие методического решения какой-то задачи. Например, задание сделать экран одновременно светлым и темным введет в апорию как в требование однозначно выразить неоднозначность слов при помощи неоднозначных языковых единиц. По Шестову, научное знание неизбежно вводит в апорию, так как научное знание претендует на постоянность мира, о которой у нас нет достоверных сведений: «Scire est per causas scire. […] Per causas scire est nescire».[15] «Дилемма» — необходимый выбор из двух отрицательных возможностей. Сам Шестов приводит пример: «Погибни или осуди на гибель других».[16] Дилемма отличается от апории этическим измерением противоречия. При этом показательно, что выбор из положительных возможностей обычно не считается дилеммой, хотя разница часто зиждется только на речевой презентации ситуации выбора. «Антиномией» мы называем логизацию противоположения, т. е. противоречия, вписываемого в контекст логики: «Темное и светлое состояния неба друг друга исключают, а все-таки небо одновременно темно и светло» — такое рассуждение является антиномией. Когда мы прикладываем качество названного явления к его выражению (например, английское слово «short» отличается «короткостью») получается автологическое выражение; английское слово «long», благодаря его короткости, является гетерологическим. Самое же выражение «гетерологический» является одновременно автологическим и гетерологическим. Антиномией в мышлении Шестова является сам феномен знания. Знание для него всегда является незнанием, так как содержание знания (т. е. претензия на его

---

[15] «Знать — значит через причины знать. […] Через причины знать — значит не знать» (*Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. С. 45).

[16] *Шестов Л.* Достоевский и Нитше // Шестов Л. Избранные произведения. М., 1993. С. 162.

истинность) неизбежно не истинно, а ложно. Вследствие склонности онтологизировать все явления, Шестов любит переводить логическую антиномию в парадокс или даже в абсурд. Абсурдом я называю такое онтологическое противоречие, которое препятствует однозначному отношению к жизни, мешает найти стройный габитус (*habitus*), такой, например, как «media in vita sumus in morte». При этом граница между абсурдом и парадоксом расплывчата. Нечеткость этой границы есть следствие того, что мы, собственно, имеем три разновидности парадокса, одна из которых близка абсурду. Определим их как парадокс онтологический или материальный (форма, близкая к абсурду), парадокс идейный или ментальный и, наконец, парадокс языковой, словесный или риторический. Первая разновидность парадокса является и предметом размышления, вторая его средством, а третья медиумом его сообщения.[17] Как Кьеркегор, так и Шестов уверены в абсурдном состоянии мира.[18] В отличие от других названных противоречий обратной стороной парадокса является категория нормального. Такую нормальность можно мыслить, во-первых, как явление бытия, качество жизни, вещей.[19] Во-вторых, нормальность можно определить как качество процедуры мышления, например, логического мышления[20] или, в-третьих, как результат семиотической обработки природных или культурных явлений. Обеспечению языковой нормальности служит, к примеру, грамматика. Если первый случай является выражением естественной нормальности, то второй и третий случаи подразумевают культурную конструкцию, т. е. они являются результатом культурной манипуляции.[21] Таким образом, парадокс противоположен нормальному, которое мыслится или как естественно-данное, или как искусственно сотворенное. Однако в рамках парадоксальности нормальность, противоположная парадоксальному, неизбежно выступает как качество

---

[17] Для Стафецкой авангардизм — это желание «разбудить не поддающиеся признакам жизни формы культуры — вдохнуть в них жизнь» и «тупик, ловушка, куда попадает сознание, закольцованное самим собой» (см.: *Стафецкая М.* Феноменология абсурда // Мысль изреченная / Под ред. В. А. Кругликова. М., 1991. С. 140).

[18] Критика Кьеркегора Шестовым заключается в том, что парадоксальное Кьеркегорское «отложение этики» (напр. Авраама) совершается датским мыслителем в отказе от Регине Ользен не добровольно, а поневоле (вследствии импотенции). При этом Шестов парадоксальным образом рационализирует иррациональный выбор веры у Кьеркегора.

[19] См. напр.: *Rolf T.* Normalität. München, 1999. S. 85—122.

[20] Об абсурде как логической процедуре у Шестова ср. *Балаховский И.* Доказательство от абсурда. Разум в изображении Л. Шестова // Léon Chestov. Un philosophe pas comme les autres? (Cahiers de l'émigration russe. 3) Paris, 1996. P. 41—70.

[21] *Link J.* Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird. Opladen, 1997. S. 75—102.

культуры. Если противоречие находится в плане природной нормальности, мы говорим об антиномии явления. Мыслители нередко склонны сводить все виды противоречия и оппозиционности к одному типу. Так, Гегель проецирует все противоречия в сферу ментальных явлений диалектики, с которой он и отождествляет ход мировой истории, т. е. онтологию. О языковых импликатах этой процедуры он даже не думает. Все оппозиции, все парадоксы, все антиномии объясняются диалектикой, потому что Гегель отождествляет всякую онтологию с движением Духа. Так как Мировой Дух развивается скачками вверх, то все диалектически понимаемые противоречия постепенно снимаются. Поэтому Гегель говорит не о парадоксе, а о паралогизме.[22] В отличие от Гегеля, «друг и враг» Шестова Гуссерль перевел все противоречия в поле феноменологии. С точки зрения семиотики, у Гегеля центр противопоставлений находится в интерпретанте, а у Гуссерля — в объекте сигнификации. Было бы небезынтересно, определить семиотический центр противопоставлений и, следовательно, парадоксов у Шестова. Во всяком случае, он склонен онтологизировать, точнее, экзистенциализировать все противоречия, а вместе с ними и парадоксы. В этом контексте стоит проследить размышления о противоречиях в творчестве Павла Флоренского. В шестом письме первой части его книги «Столп и утверждение истины»[23] русский математик и богослов раскрывает неизбежность внутреннего противоречия истины. Хотя Флоренский, как и Шестов, исходит из неснимаемой внутренней противоречивости существования человека, он, как поклонник Платона, видит в противоречии не столько качество бытия, сколько качество самой истины, воспринятой рассудком. Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным лишь тогда, когда истина получает словесную формулировку.

> «Каждое из противоречащих предложений содержится в суждении истины, и потому наличность каждого из них доказуема с одинаковой степенью убедительности — необходимостью. Тезис и антитезис *вместе* образуют выражение истины. Другими словами, истина есть антиномия и не может не быть таковою».[24]

Поэтому Флоренский и называет истину «само-противоречивым суждением».[25] Истина как автоантиномическое явление, то есть как явление, которое в силу своей противоречивости направлено против самого себя,

---

22 *Hegel G.* Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften. Leipzig, 1920. S. 72.

23 *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 147.

24 Там же.

25 Там же. Небезынтересно, что сам Флоренский упомянул в этом контексте сочинение Шестова «Апофеоз безпочвенности» Опыт адогматического мышления (СПб., 1905). См.: *Флоренский П.* Столп и утверждение… С. 690, прим. 234.

подразумевает логику, которая допускает третью возможность и таким образом отвергает суждение об исключенном третьем. *Tertium datur*!

«Само-противоречивое» суждение совпадает со вторым ментальным типом парадокса. С этим типом соприкасается и концепция «непостижимого» у Франка, современника Шестова и Флоренского. Так как сам Шестов развивает философию жизни в духе Бергсона[26], его парадоксы знания и веры стремятся к онтологическому типу, и даже к абсурду. Кстати, парадоксальность у Шестова и Флоренского принадлежит ко вторичной культуре, а парадоксальность у Достоевского (например, нерешаемость вопроса о характере фантастического) вписывается в первичную культуру.

Фигуры парадокса в иррациональном мышлении Шестова

Агностик: Мир непознаваем.
Собеседник: А откуда Вы это знаете?

Фигуры парадокса в мышлении Шестова основываются на противопоставлении общей псевдонормальности и действительных единичных случаев. В связи с этим русский мыслитель отвергает и «нормативную теорию»[27] немецкого неокантианства, а именно Виндельбандта. Особенно острое возражение вызвал тезис южнонемецкого философа о том, что философия в строгом смысле доступна исключительно последователям нормативных истин: «Философское исследование возможно лишь с теми, которые убеждены, что норма общеобязательного стоит над индивидуальными деятельностями и что таковая [т. е. норма] может быть отыскана» (цитата из Виндельбандта в переводе Шестова[28]). По Шестову, здесь, путем заговора, истина приносится в жертву общеобязательному. Кстати, русский философ ввел в обиход и полемические представления о логике как о ментальной полиции, о вечных истинах как об умственных тюрьмах и объявлении сумасшедшими всех отклоняющихся от ментальных норм. Кстати, эти полемические образы часто употреблялись в французской философии только что прошедшего века. Итак, по Шестову, лучше «ненависть ко всему нормальному»[29], характерная для Средневековья, чем склонность Нового времени к нормальности:

---

[26] См.: *Зеньковский В.* История русской философии: В 2 т. Т. 2. Париж, 1989. С. 329.

[27] *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. М., 1992. С. 107.

[28] Там же.

[29] *Шестов Л.* Избранные сочинения. М., 1993. С. 452.

«Рискуя показаться парадоксальным, я беру на себя смелость утверждать, что идеи затем только и придумались, чтобы уродовать людей».[30]

С отрицанием общеобязательности у Шестова связан его тезис о вполне оправданном изменении точки зрения одного и того же человека.[31] Вторая фигура парадоксального мышления у Шестова противостоит здравому смыслу. Опираясь на Спинозу, говорит Шестов, мы думаем, что «нравственные поучения и законы вполне могут заменить Бога». Однако это значит, считает он, что мы вместо пути свободы избираем мнимые правила.[32]

Главный парадокс в мышлении Шестова относится к области знания. В европейской культуре Нового времени знание постепенно приобретает ранг центральной ценности и часто отождествляется с истиной. После Средневековья ученые нередко стремились придать знанию высший ранг в иерархии ценностей и таким образом развенчать сакральное. Именно такое научное, псевдорелигиозное, тоталитарное знание отвергается Шестовым как грех и несчастие людей. При этом бросается в глаза, что этот его парадокс зиждется на переоценке: Шестов со своей стороны стремится развенчать знание псевдосакральное. Знание как главная ценность рассматривается, например, в «Феноменологии духа» и в «Энциклопедии философских наук» Гегеля. Для Гегеля знание совпадает с истиной.[33] Цель думающего человека, по Гегелю, состоит в том, чтобы стать философом и возвести философию в ранг науки. А сама наука для немецкого философа ничто другое, как «появляющееся знание» («erscheinendes Wissen»[34]). Инструментом, с помощью которого человек достигает знания, по Гегелю, является разум («Verstand»). Но именно ценность разума и оспаривается Шестовым. Вследствие сомнения в ценности разума он называет разум даже «величайшим парадоксом»: «Разум, как враг людей и богов, есть величайший парадокс, какой можно только придумать».[35] В глазах Шестова автономия разума, требуемая и Кантом и Гегелем, превращается в тиранию разума.[36] Это размышление связано с тем, что разум подразумевает необходимость. Разум переводит открытый им в природе закон причинности в рабочее правило человеческого сознания. Действительное, кото-

---

30 Там же.

31 Там же. С. 423.

32 *Шестов Л.* На весах Иова // Шестов Л. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 275. Ср. *Зеньковский В.* История русской философии. Т. 2. С. 327.

33 *Hegel G. W. F.* Phänomenologie des Geistes. Hamburg, 1952. S. 68—72.

34 Там же. S. 79.

35 *Шестов Л.* Апофеоз безпочвенности. С. 187.

36 Ср. *Зеньковский В.* История русской философии. Т. 2. С. 325. Поэтому для Шестова женская эмансипация, стремящаяся к знаниям — неизбежно ложна (*Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 2. Томск, 1996. С. 114—115).

рое, по Шестову, в своем существе всегда есть возможное, в сфере науки превращается во что-то необходимое, и таким образом оно искажается. Антипозитивистское размышление автора завершается тезисом: «Наука […] не изображает действительность, а творит истину».[37] Неизбежная связь ума с принудительностью придает знаниям характер скованности или даже неволи. Бытие, подвергаемое обобщению и подчиняемое закону необходимости, становится псевдобытием, небытием:

> «Общее и необходимое есть небытие par excellence. Только постигши это, философия искупит грех Адама и придет к ῥιζώματα πάντων, к корням жизни, к тому τιμιώτατον, к тому важнейшему, о котором столько тысячелетий грезят люди».[38]

Итак, по Шестову, истина лежит не в вечных законах и правилах, а в случайном, в единичном. Поэтому истина каждой жизни неповторима.[39] Кстати, этим размышлением Шестов придает жизни человека такое качество, какое в культуре его времени связывалось с эстетическими явлениями. Таким образом в творчестве Шестова жизнь человека эстетизируется. По Шестову, парадокс ума является разложимым парадоксом, потому что уму можно противопоставить веру. В отличие от ума, вера не связана с необходимостью. Поэтому, заключает Шестов, «вера обозначает, что наступил конец необходимости».[40] Вследствие этого, «ум ведет к необходимости, вера ведет к свободе».[41] Однако эта свобода не является свободой выбора. Человек, который вкусил от древа знания, может осознать греховность и вред этого блюда, но он не обладает свободой выбирать плоды древа жизни. Человеку не дано решить, что в будущем он откажется от знания в пользу веры. Примером человека, которому хотелось верить, но не удалось, Шестов называет Фридриха Ницше. Здесь неважно, соответствует ли это суждение о немецком философе действительности, главное в нем признание принципиальной неспособности человека решить этот вопрос. Именно здесь решаемый (словами Гегеля: снимаемый) парадокс знания переходит в нерешаемый, неснимаемый парадокс веры, в абсурд. В отличие от парадокса знания, который, с точки зрения Шестова, снимается открытием вредности и самой необходимости и зависимого от нее знания, парадокс веры нельзя решить или снять. Мы можем захотеть и принять решение что-то узнать, но в то время, когда мы выбираем подходящий метод, мы на самом деле уже узнаем желаемое. Однако мы не можем решить, что, начиная с определенного момента, мы будем верить. Мы

---

37 *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 52.
38 Там же. Т. 1. С. 312.
39 Шестов отвергает не логику, а «логический империализм».
40 *Шестов Л.* Киркегард и экзистенциальная философия. М., 1992. С. 231.
41 *Шестов Л.* Афины и Иерусалим. Париж, 1951. С. 207.

даже можем верить, что мы будем верить, но все-таки на самом деле не будем. Эта разница в возможности и умении располагать знанием и верой связана с тем, что знание (как и традиционная философия) пробуждается любопытством, а доступ к вере дается откровением. Любопытство человек может контролировать, откровение лежит вне его контроля. Онтологизация парадокса знания придает и ему характер абсурда. Мы можем убедить себя, что должны верить, но не можем верить, хотя именно этого нам и хочется. Говоря словами Шиллера, человек, который достиг стадии сентиментальной культуры, который, так сказать, знает, что он уже не живет в наивной стадии, не может решить вернуться назад в такое состояние, в котором он опять не будет знать, что находится в наивной стадии.[42] Абсурдность этого парадокса заключается и в том, что нельзя решить, кто виноват в грехопадении: Бог, который сотворил человека таким, что он не устоял перед соблазном, или человек, который сам поддался искушению и вкусил плод от древа знания. Ментальные парадоксы, парадоксы знания и веры у Шестова связаны с парадоксом этики в целом, которая, по мнению философа, родилась вместе с разумом.[43] Человек, которому хочется сотворить добро, сотворяет зло. В итоге, ментальные парадоксы, переплетаясь между собой, образуют в творчестве Шестова целую сеть противоречий.

Одна из фигур парадоксального мышления у Шестова выделяется среди других тем, что она основана на точке зрения будущего. В частности, с точки зрения далекого будущего мыслитель описал Европу конца XIX—начала XX столетий:

> «Занимательнее всего, что эта эпоха не только не замечала своей незначительности — но гордилась собой. Людям того времени казалось, что никогда еще человечество не вносило так много в общую сокровищницу всемирного духовного богатства. Теперь, разумеется, мы улыбаемся их наивности, но если бы явился тогда кто-либо, кто позволил себе пренебрежительно отозваться об основах современной культуры, его немедленно объявили бы безнравственным или бы посадили в сумасшедший дом: страшное наказание, очень обычное в то грубое время»[44].

Другая фигура парадоксального мышления у Шестова является в известном смысле обратной по отношению к уже названной и заключается в том, что мыслитель выбирает внутреннюю точку зрения далекого прошлого, а именно точку зрения иудейских, главным образом, религиозных текстов Моисея. Шестов приводит рассказы Ветхого Завета не как документы устаревшего прошлого, а как примеры, подобные явлениям сегод-

---

[42] *Schiller F.* Über naive und sentimentalische Dichtung // Schiller F. Schriften. Schillers Werke in 4 Bden. Bd. 4. Frankfurt a. M., 1966. S. 287—368.

[43] *Шестов Л.* Киркегард и экзистенциальная философия. С. 45.

[44] *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 399.

няшнего мира. Таким образом Адам и Ева, Авраам и Сара неожиданно оказываются рядом, в одной временной плоскости, с машинистом паровоза или с телеграфисткой. Такой ахронизм, такая синхронизация раннебиблейской и современной действительностей встречается обычно у сектантов, а здесь рассуждает критик современной философии. Особенно важно в этом контексте изложение грехопадения и габитуса Авраама, который был готов по воле Бога зарезать собственного сына. Этот этический габитус Шестов ставит в пример.

Совмещение обеих фигур мышления проявляется в освещении старого текста новым и нового старым. Примером такого остраняющего взаимного освещения является тезис Шестова о совпадении учения Лютера о «sola fide» («одной верой») с «Willen zur Macht» Ницше. Свой тезис Шестов подтверждает длинной цитатой из «нитшевской Morgenröthe», начиная:

> «О, пошлите мне безумие, небожители! Безумие, чтоб я сам, наконец, поверил себе, пошлите мне бред и судороги, внезапный свет и внезапную тьму, бросайте меня в холод и жар, как не испытал еще ни один человек, пугайте меня таинственным шумом и привидениями, заставьте меня выть, визжать, ползать, как животное: только бы мне найти веру в себя».[45]

Третью фигуру парадоксального мышления у Шестова мы уже рассматривали. Она заключается в переоценке общепринятых ценностей. Здесь развенчание знания и увенчание веры — самые значимые случаи. Другим примером такой дополнительной переоценки может служить ревальвация хаоса и девальвация космоса. В аксиологии Шестова хаос и космос меняются привычными местами: космос у него становится источником злого и, таким образом, ценностно принижается, а хаос является источником свободы и поэтому возводится в ранг положительного явления:

> «Хаос вовсе не есть ограниченная возможность, а есть нечто прямо противоположное, т. е. возможность неограниченная. Постичь и принять абсолютную свободу нам бесконечно трудно, как трудно человеку жившему всегда в темноте, глядеть на свет».[46]

Эта переоценка космоса и хаоса совпадает с точкой зрения раннего русского символизма, а шире, со взглядами русского декадентства. В отличие от «L'Evolution créatrice» Бергсона Шестов предпочитает беспорядок («désordre») порядку («ordre»).[47] Вообще, соотношение отрицательной аксиологии и отрицания философии у Шестова с миросозерцанием русского декадентства — малоизученный предмет русской культурологии.

---

[45] Там же. С. 458.

[46] *Шестов Л.* На весах Иова. Париж, 1964. С. 220, см. также: *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 233.

[47] Там же.

При этом, Шестов вполне откровенно хвалит свободу и силу художественного мышления в русской литературе:

> «…русская философская мысль, такая глубокая и своеобразная, получила свое выражение именно в художественной литературе. Никто в России так свободно и властно не думал, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Толстой… и даже Чехов».[48]

Лермонтова Шестов предпочитал и Канту и Гегелю.[49] Мир философии подчиняется принудительности, тогда как мир художественного творчества в основе своей определяется произволом мастера.[50] И он, как автор, показал на примере анализа творчества Ибсена такую же произвольность нехудожественного мира.

В деструкции позиции автора позицией читателя заключается четвертый тип шестовского парадоксального мышления. По мнению Шестова-читателя, эпиграф романа «Анна Каренина» «Мне отмщение и Аз воздам» передает не привилегию власти, *Potestas clavium* Бога, а претензию на власть со стороны автора романа.[51] По Шестову, у Толстого создается альтернатива между смертью, т. е. казнью, героини и спасением души автора.[52] Решающий вопрос гласит: кому принадлежат слова эпиграфа, кого обозначает «Аз» этой цитаты — Бога или графа Толстого. Если Шестов прав, тогда цитата Толстого, т. е. читателя Библии, разрушает именно высказывание этого текста, т. е. претензию Бога на привилегию власти. Однако, если эта механика (замещение говорящего) на самом деле работает, тогда и цитирование толстовской цитаты Шестовым является его собственной претензией на привилегию власти. И, мы должны добавить, наша цитация шестовской цитаты снова претендует на привилегию власти — в этот раз с нашей стороны. Итак, по Шестову, учение Толстого о тождественности добра и Бога скрывает экзистенциал автора в такой же мере, как и учение о сверхчеловеке экзистенциал автора сочинения «Так говорил Заратустра».

Пятый тип шестовского парадоксального мышления приводит к отрицанию власти фактического. Фактическое в любой момент может утратить свою силу вследствие нового решения Бога или человека, а новое решение Бога может перевернуть сделанное человеком или вообще сде-

---

48 *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 258.

49 *Шестов Л.* Тургенев. Анн Арбор, 1982. С. 65.

50 *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 2. Томск, 1996. С. 280.

51 *Шестов Л.* Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше (Философия и проповедь) // Шестов Л. Избранные сочинения. С. 48—49.

52 Ср. тезис в «Пушкинском доме» А. Битова о том, что автор неизбежно убивает своего героя.

лать происходящее событие не происходящим.[53] Такое вмешательство Бога в ход событий мы называем чудом. Чудесное у Шестова становится привычным.

Дополнительно к отрицанию власти фактического у Шестова возникает парадоксальный тип утверждения воображаемого. Как фактическое может стать не фактическим, так воображаемое располагает возможностью стать действительным. С точки зрения Шестова, именно воображение неслучившегося, а не отображение действительности придает силу искусству. И из области искусства он заимствовал большинство своих фигур парадоксальной речи.

Фигуры парадоксальной речи в творчестве Шестова

> «Не человек гоняется за истиной, как полагал Шопенгауэр, а истина за человеком».
> *Лев Шестов*[54]

В текстах Шестова обнаруживается склонность к краткой форме афоризма, парадоксально направленного у него против здравого смысла и общепринятого мнения. Афористические предложения в прозе или стихах, которые содержат парадоксальные выражения, образуют как бы сердцевину таких текстов. Вся короткая или иногда и длинная аргументация устремлена именно к такой сердцевине, которая и является суммой (*pointe*) дискурса.

> «…идеи г. Мережковского хорошие, благородные, возвышенные идеи — не хуже, может быть, лучше других идей, обращающихся ныне в обществе. Беда в том, что идеи не нужны. De la musique avant toute chose — et tout le reste est littérature».[55]

В этом примере чуждость нормальному точки зрения автора, отрицающего идеи, подчеркивается не только чужим языком, но и другим дискурсом. Поэтичность стихотворной цитаты из Верлена наглядно передает ту музыку, тот звук и ритм, которые, несмотря на общее мнение людей, больше говорят о жизни, чем все идеи взятые вместе.

Совсем показательно, что Шестов начинает свою рецензию теми же стихами Верлена, которые заканчивают ее. Таким образом он как бы заключает свой разговор о ненужных идеях Мережковского в музыкально-

---

[53] Ср. наступление Шестова на слова Агафона у Аристотеля (*Аристотель.* Ethica Nicomachea 1139, b 10): «Одно только и для Бога невозможно — сделать однажды бывшее небывшим» (*Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 383).

[54] *Шестов Л.* Достоевский и Нитше // Шестов Л. Избранные произведения. М., 1993. С. 321.

[55] *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 2. Томск, 1996. С. 178.

поэтическую среду, которая по его убеждению намного ближе к жизни, чем вся дискурсивная проза.

Мы уже говорили, что у Шестова парадоксальные цитаты повторяются. Они образуют сеть лейтмотивов, которые интертекстуальным образом переплетаются друг с другом. Так, например, цитата из поэзии Ламартина: «Je vais sans savoir où, / J'attends sans savoir quoi»[56] находит свой «отзвук» (или, вернее, исток) в библейском рассказе об Аврааме, который последовал зову Бога, не зная, куда его Бог поведет.

Иногда парадоксы связываются в одном совсем коротком тексте. В следующем примере первый парадокс основан на противоположении псевдовысокого и псевдонизкого, а второй — на принципиальной сомнительности всякого вывода из наблюдения, всякого философствования и глубокомыслия:

> «Отрыжка прерывает самые возвышенные человеческие размышления. Отсюда, если угодно, можно сделать вывод — но, если угодно, можно никаких выводов и не сделать».[57]

Физиологическое явление стоит в жизненной практике, в быту, не ниже духовного, даже самого высокого духовного. И вообще, всякая рациональная духовная деятельность сомнительна. А сомнение для Шестова является творческой силой. Сомнительность знания проявляется в его амбивалентности. В следующем афоризме Шестов выражает парадоксальность мышления при помощи одного только союза «и». Если мы заменим этот союз союзом «но», парадоксальность сопоставления этих двух предложений сразу потеряется:

> «Наполеон слыл знатоком человеческой души. Шекспир — тоже. И их знания не имеют меж собой ничего общего».[58]

Шестов имел довольно точное представление о парадоксах, хотя он называл их неоднократно просто «противоречиями», в одном случае, «странными противоречиями». Возьмем пример шестовского парадокса о человеческом габитусе:

> «Мы видим, как вокруг нас гибнут тысячи человеческих существ, и тем не менее продолжаем ходить осторожно, чтобы не раздавить червяка!».[59]

---

[56] «Я иду, не зная куда, / Я жду, не зная чего». *Шестов Л.* Апофеоз бесконечности // Шестов Л. Избранные сочинения. М., 1993. С. 338.

[57] *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 2. Томск, 1996. С. 113.

[58] *Шестов Л.* Апофеоз бесконечности // Шестов Л. Избранные сочинения. Москва, 1993. С. 392.

[59] Там же. С. 398.

Слово «червяк», конечно, обозначает не только зоологический род, мелкую тварь под ногами автора и читателей, но и намекает на аксиоматически определенное существо, которое Пушкин противопоставил самому Богу и которое у Достоевского соответствует вши в сознании Раскольникова. И наконец, выражение «червяк» подразумевает в этом контексте и «червя сомнения» из известной поговорки, то есть той добродетели, из которой, по Шестову, исходит все человеческое мышление.

В довольно редких случаях Шестов прибегает и к риторически обостренной форме противоположения (к *acutezza*). Говоря о преимуществе хаоса перед космосом, т. е. беспорядка перед порядком, автор при помощи сдвига границ и взаимозависимости слов строит полный хиазм, который противопоставляет нормальному убеждению неожиданную похвалу хаосу: «Но хаос есть не ограниченная возможность, а возможность неограниченного».[60]

Менее разработанными, на первый взгляд, являются другие шестовские парадоксы, в которых словесное выражение приближается к дискурсивной аргументативной структуре. Однако эти структуры в большинстве случаев выступают как структурные цитаты, как интердискурсы, при помощи которых дискурсивная практика нормативной философской стратегии побеждается на своем собственном поле. В следующем примере общее мнение, так сказать здравая научная мысль последних столетий о власти законов над человеком, ставится в кавычки и таким образом, иронически раздваиваясь, вкладывается в ненормальное, т. е. непривычное философское рассуждение о принадлежности человека и к посюстороннему и к потустороннему мирам:

> «Человек принадлежит к эмпирическому миру, „в котором и в самом деле главенствуют законы, правила", но человек ищет свободы, он рвется к божественному».[61]

Это размышление не ставит человека в положение человека-бога Ницше и в положение бого-человека Соловьева, но оно приписывает человеку положение, обратное в отношении к Иисусу Христу. Бог в образе сына стремился к людям, а человек стремится к Богу.

Последней формой парадоксальной речи у Шестова является троп. В книге о Толстом и Ницше Шестов приводит изначально оксюморонное выражение Толстого о Соне из уст Наташи в романе «Война и мир»: «Она — *пустоцвет* (курсив гр. Толстого), как на клубнике».[62] Эта метафора в

---

[60] *Шестов Л.* На весах Иова. Париж, 1964. С. 250.

[61] Там же. С. 168.

[62] *Шестов Л.* Апофеоз бесконечности // Шестов Л. Избранные сочинения. Москва, 1993. С. 51—52.

тексте Толстого реализуется эксплицитной связью с парадоксальной в рамке этики девятнадцатого века поговорки Нового Завета «Имущему дается, а у неимущего отнимается» (Матф. 13: 12/25: 29). Все герои в романе Толстого нашли себе место в жизни. «Одна Соня, случайный, всех стесняющий пришелец, уныло сидит за самоваром, исполняя роль не то няньки, не то приживалки».[63]

Злое слово, которое подчеркивается в романе Толстого объяснением «У нее нет эгоизма», по Шестову является не только мнением Наташи и Марьи, но и убеждением автора книги. Преданность и самоотверженность Сони, пишет Шестов, являются для Толстого не такими качествами, ради которых стоит жить — «Здоровый инстинкт должен подсказать истинный путь человеку».[64] Писатель, по мнению Шестова, подводит итог своей собственной сорокалетней жизни, вменяя героине в вину ее покорность судьбе, неумение постоять за себя и чистое служение долгу, и разоблачает тем самым свою собственную несостоятельность. Как позже над Анной Карениной, резонирует мыслитель, писатель произносит и над Соней приговор: «над первой за то, что она не преступила правила, а над другой за то, что она преступила правила».[65] В том же самом духе Шестов понимает эпиграф романа «Анна Каренина» не столько как цитату из Ветхого завета, сколько как приговор автора своей героине.

Другим примером шестовского образного парадоксального мышления является троп раненой тигрицы. В этом случае автор не цитирует оксюморонную метафору, а рассказывает парадоксальную притчу:

> «Писатель подобен раненой тигрице, прибежавшей в свое логовище к детенышам. У нее стрела в спине, а она должна кормить своим молоком беспомощные существа, которым дела нет до ее роковой раны. И у Белинского была такая рана…».[66]

Парадоксальность этой притчи состоит в том, что положение зверя не соответствует его назначению. Хотя этот пример образной парадоксальности и приведенная раньше метафора девушки-пустоцвета резко отличаются развернутым или свернутым строем, все же они совпадают в том, что в обоих случаях образ передает парадоксальное, с точки зрения мыслителя, положение Толстого и Белинского. Белинский, который писал в письме Боткину от первого марта 1841 года о своем отказе принять высшую ступень развития человечества ввиду всех жертв «случайности,

---

63 *Шестов Л.* Апофеоз бесконечности // Шестов Л. Избранные сочинения. Москва, 1993. С. 52.

64 Там же.

65 Там же.

66 *Шестов Л.* Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше. С. 46.

суеверия, инквизиции Филиппа II и прочее и прочее»[67], по убеждению Шестова, отказывается тем самым от философии Гегеля, которая принимает и оправдывает историю. Иронизируя над гегелевской философией истории, критик даже предлагает Гегелю «удовлетвориться по поводу гибели сотен Иванов совершенством Петра!».[68]

Цитатный тип парадоксальной речи в творчестве Шестова отличается особенно свободным обхождением с традицией. В литературе о Шестове уже отмечалась эта свобода автора при деконтекстуализации его цитат.[69] Вполне поучительно, например, употребление цитат Тертуаллиана. Архетип абсурдной позиции, максима «Credo quia absurdum», которая часто приписывается римскому писателю второго века, относится к знаменитым, часто цитированным словам Шестова: «Et mortuus est dei filius; prorsus credibile est, quia ineptum est. Et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile est»[70] («Умер сын Божий: еще более вероятно, потому что бессмысленно; и погребенный воскрес: достоверно, потому что невозможно»[71]). У Шестова эти гномические предложения приобретают характер заклинаний.

Соотношение фигур мышления с фигурами речи и принцип ненормальности у Шестова

> «Не мы выдумали нормальную жизнь. Не мы выдумали ненормальную жизнь. Почему же только первую считают действительностью?..»
> *Лев Шестов* [72]

Парадоксы мышления и парадоксы речи у Шестова совпадают в их противоположении нормальности. Однако ненормальность играет в них различную роль. Это видно уже из употребления самого слова «ненормальность» у Шестова:

> «Ненормальность! Вот страшное слово, которым люди науки пугали и до сих пор продолжают пугать всякого, кто еще не отказался от умирающей надежды найти в мире что-нибудь иное кроме статистики и „железной необходимости"».[73]

---

67 Там же. С. 41.

68 Там же.

69 *Ахутин А.* О втором измерении мышления. Л. Шестов и философия // Ахутин А. Тяжба о бытии. Сборник философских работ. М., 1997. С. 272—283.

70 *Tertullian*. De carne Christi, 5.

71 Перевод Шестова (*Шестов Л.* Potestas clavium // Шестов Л. Сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 528).

72 *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 2. Томск, 1996. С. 212.

Мир научных исследований у Шестова уменьшается за счет двух вечных истин — необходимости и повторяемости, а космос чужого текста сокращается на несколько цитат, которые довольно регулярно повторяются. Через абсолютизирование истины мы релятивизируем бытие. По Шестову, вся жизнь есть творческое дерзновение и поэтому вечная мистерия, которую нельзя сводить к готовому и понятному.[74] При этом единичные случаи говорят нам больше, чем постоянные повторения.[75] Однако в структуре текстов Шестова-автора, т. е. Шестова-творца, мы постоянно сталкиваемся с повторениями. Благодаря именно их повторяемости они, как лейтмотивы, придают его текстам поэтический характер. Сходство как элемент повтора перемещается из поля содержания в поле выражения.

Аналогичную перестановку можно обнаружить и в случае с законом необходимости. Это главное нормативное правило научного детерминизма, против которого Шестов неутомимо боролся, им самим переводится из области природы в область культуры, а именно в сферу творчества. Однако, здесь необходимость приобретает неожиданный, парадоксальный характер, потому что связывается с невозможным в области природы принципом творчества из ничего: «Чеховские же герои, люди ненормальные par excellence, поставленные в противоестественную, а потому страшную необходимость творить из ничего».[76]

Провозглашение «священной жертвы», к которому призывает Аполлон поэтов в стихотворении Пушкина, Шестов понимает как эквивалент невропатологической аномалии, умственной ненормальности творческого человека: они никогда не находятся в среднем состоянии, а колеблются между состояниями «крайной возбужденности» и «совершенной прострации».[77] Актуальность понятия парадокса у Шестова заключается в введении концепции антинормальности.[78] Его борьба с нормативностью — это борьба против трагического окаменения человеческого мышления: «И еще, по-видимому, каждый из нас много раз в течение своей короткой

---

[73] *Шестов Л.* Достоевский и Нитше // Шестов Л. Избранные произведения. М., 1993. С. 169.

[74] *Шестов Л.* На весах Иова. Париж, 1964. С. 158.

[75] *Шестов Л.* Власть ключей. Париж, 1923. С. 263.

[76] *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 2. Томск, 1996. С. 197.

[77] Там же. С. 61.

[78] Идеологической «нормальностью» нашего времени является *political correctness*.

жизни превращается в одаренный сознанием камень…».[79] Парадоксы служат средством освобождения от такого окаменения.

Связь трагического и ненормальности в парадоксализме Шестова

> «Das tragische Wissen ist selbst ein offenes, ein nicht wissendes Wissen».
> *Karl Jaspers*[80]

В введении в свою книгу «Шекспир и его критик Брандес» Шестов, вместо ужаса отчаяния или радости восторга, объявляет «грустное недоумение» основным настроением художника.[81] Творческим человеком мыслитель считает того, кто испытал глубокое разочарование и потому не в состоянии действовать в практическом мире. Такое разочарование находится в рамках традиционного европейского мотива меланхолии или русской тоски и отвергается как модель экстаза и как образ художника-ученого. Чувство трагичности жизни Шестов связывает с готовностью отказаться от нормальности:

> «Есть область человеческого духа, которая не видела еще добровольцев: туда люди идут лишь поневоле.
> Это и есть область трагедии. Человек, побывавший там, начинает иначе думать, иначе чувствовать, иначе желать. Все, что дорого и близко всем людям, становится для него ненужным и чуждым».[82]

Сфера трагедии для Шестого связана с безумием. Умный человек бесчувствен к трагичности жизни. Трагедия коренится в том, что человек является и тварью и творцом.[83]

Философия трагедии Шестова накладывает содержание и структуру трагической драмы на человеческую жизнь. Как в трагедии, так и в жизни трагического человека встречается перипетия. Мыслитель реконстру-

---

[79] *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 362. Стремление Шестова предотвратить грозящее окаменение человеческого мышления, связывает его с теорией остранения русского формализма. От авангардизма мышление Шестова отделяет его установка не на новое, а на старое, и даже на старинное; в этом смысле он близок к ретроградной ориентации Розанова и Флоренского. Его склонность отрицать главенствующее направление современного мышления совпадает с карнавальностью позднего авангардизма и Бахтина.

[80] «Трагическое знание само есть открытое, не знающее знание». *Jaspers K.* Die Sprache. Über das Tragische. München, 1990. S. 139.

[81] *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 1. Томск, 1996. С. 20, 49.

[82] *Шестов Л.* Достоевский и Нитше // Шестов Л. Избранные произведения. М., 1993. С. 170—171.

[83] Шестов цитирует Ницше: «Im Menschen ist Geschöpf und Schöpfer vereint…» (*Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М. 1993. С. 461).

ирует ее в жизни Достоевского как момент прерванной смертной казни и последующей ссылки в Сибирь, а в жизни Ницше как заболевание без шанса на выздоровление. Следствие такого экзистенциального опыта человека — «перерождение его убеждений».[84] А задача философа трагедии состоит в том, чтобы «рассказать историю перерождения его убеждений».[85] Для Шестова самосвидетельством такого перерождения автора является роман Достоевского «Записки из мертвого дома». Вся проблема философии трагедии связана с тем, что она переводит главный принцип драматургического жанра в область эпоса. В противоположность Бахтину, Шестов покровительствует не роману с его миром обыденности и фамильярности, а именно эпосу.[86] Однако в этом эпосе трагическая перипетия мотивируется психологически — опытом, который влияет на убеждение человека.

Задачу, которую ставил Достоевский перед собой до своего кризиса, считает Шестов, он сам сформулировал в повести «Униженные и оскорбленные». Писатель должен влиять на совесть читателя: «сердце захватывает; познается, что самый забитый, последний человек есть тоже человек и называется брат твой».[87] В то же время сам автор должен оставаться равнодушным. Кстати, это душевное состояние близко к тому, что Гете называл «Geistesgegenwart». Вполне совпадая с «impassibilité» Флобера, эта писательская концепция противоречит эстетическим учениям Толстого, которому хотелось при помощи заражения переносить душевное состояние автора на читателя. Эта оппозиция между душевным движением читателя и равнодушием автора называется Шестовым «противоестественной»[88], она является парадоксом, который достигается только волшебством:

> «Хорошо, если ему [т. е. автору] удается собственную совесть хотя на время так заворожить, чтоб картины, предназначенные действовать на других людей, проходили бесследно для нее самой».[89]

---

[84] *Шестов Л.* Достоевский и Нитше // Шестов Л. Избранные произведения. М., 1993. С. 175.

[85] Там же.

[86] Я не согласен с тезисом M. van Goubergen, что можно сопоставить языковую практику Шестова (его «dialogue internieur») с концепцией диалога у Бахтина, хотя оба они ориентируются на несистемность гуманитарных наук (*Van Goubergen M.* Chestov en dialogue avec ses auteures. Une approche bakhtinienne de Chestov // Léon Chestov. Un philosophe pas comme les autres? [Cahiers de l'émigration russe. 3.] Paris, 1996, P. 108).

[87] *Шестов Л.* Достоевский и Нитше // Шестов Л. Избранные произведения. М., 1993. С. 180.

[88] Там же.

[89] Там же.

Итак, Шестову кажется, что «много сладких часов принес ему [т. е. Достоевскому] Макар Девушкин». Однако, Шестов уверен, что талант *privilegium odiosum* и страдание такого героя как Девушкин накладывает на душу автора тяжелое бремя.

Достоевский, побывавший на каторге, вынес новое убеждение:

> «…что задача человека не в том, чтоб плакать над Макаром Девушкиным и мечтать о таком будущем, когда никто никого не будет обижать, и все устроятся спокойно, радостно и приятно, а в том, чтоб уметь принять действительность со всеми ее ужасами».[90]

По Шестому, новое убеждение Достоевского в первый раз допускает страдание человека. Поэтому мысль писателя — «русский народ любит страдание» — для него никак не является парадоксом.[91]

Противник философии трагедии, по Шестову, не общественное мнение, а «законы природы»[92], принятые как вечные правила. А ее другом Шестов считает «неумный, грубый, простой народ», и не только русский, как писал Достоевский, но всякий. Откуда же берет Шестов противопоставление природы с ее необходимостью и трагического с его потенциальной свободой?

Немецкий поэт Гельдерлин возводил трагическое, которое является на свет как слабое, к парадоксу строгого. Побежденный герой (у Гельдерлина: «знак») лишается значения, когда победоносная природа («первоначальное») выступает непосредственно:

> «Значение трагедии легче всего понимается из парадокса. Ибо все первоначальное […] является […] не с первоначальной силой, а, собственно говоря, в его слабости […]. В трагическом же знак сам по себе незначителен […], но первоначальное является непосредственно прямо».[93]

Главным трагическим героем в истории человечества у Шестова выступает Иов, а главным антигероем — Гегель. Если Иов принимает трагику жизни и таким образом торжествует над ней, то немецкий философ отвергает ее, и именно это делает его ее жертвой.

Немецкий философ Карл Ясперс сказал, что «в первоначальном трагическом взгляде», когда он сохраняется в чистом виде, содержится уже все то, что, собственно говоря, является философией — «движение, вопрос, открытость, — волнение и удивление — правдивость, безыллюзор-

---

[90] *Шестов Л.* Апофеоз бесконечности // Шестов Л. Избранные сочинения. М., 1993. С. 321.

[91] Там же.

[92] Там же. С. 322.

[93] *Hölderlin F.* Die Bedeutung der Tragödien // Hölderlin F. Sämtliche Werke in 8 Bden. Bd. 4. Stuttgart, 1961. S. 17.

ность».[94] Русско-еврейский философ стремится защитить философию от склонности к системности, но он заходит слишком далеко, когда, отказываясь от удивления и, не выдерживая противоречие между знанием и верой, голосует только за веру.

Французский экзистенциалист Камю критиковал Шестова за то, что тот стремился преодолеть разрыв между человеком и бессмысленностью его существования, т. е. именно абсурдность человеческой экзистенции, выбором веры. По Камю, Шестов именно этим решением разлагает абсурдное. Таким образом абсурдное становится «трамплином в вечность».[95] Абсурдное действует как возможный катарсис в трагедии жизни.

Желая возвратить человеку свободу выбора, Шестов лишает его свободы разума, когда предостерегает его от скованности умозрительного мышления. Эта принудительность свойственна также тексту, который Шестов приводит как неопровержимый пример подобной скованности.[96] В поисках модели, которая больше всех соответствует его личным потребностям, его нужде в спасении через трагедию[97], он прибегает к рассказу о грехопадении. Однако его работа с этой моделью, с этим текстом, сама принимает принудительный характер, когда Шестов называет свое осмысление единственно возможным. Получается полный парадокс: трагическое знание о недопустимости, бесполезности и невозможности знания. Итак, парадокс в философии трагедии Шестова, которая является одновременно трагической философией, нам кажется неизбежным.[98]

---

[94] *Jaspers K.* Die Sprache. Über das Tragische. München, 1990. S. 142.

[95] *Camus A.* Der Mythos von Sisyphos: ein Versuch über das Absurde. Reinbek, 1959. S. 34.

[96] *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 188.

[97] Ср. *Földényi L. F.* Lew Sjestow. Filosof van het radicale optimisme // Nexus. 1966. Bd. 14. S. 56 (о борьбе Шестова с диалектикой и дидактикой, о его «сомнении в передаваемости истины»). Тезис автора о «радикальном оптимизме» Шестова намекает именно на возможность спасения из трагедии человеческой жизни.

[98] Сам Шестов соглашался с необычностью соединения слов «философия» и «трагедия». Философия среднему человеку представляется как «последнее обобщение человеческого ума», а не как занятие, связанное с безнадежностью, отчаянием, безумием и смертью. Потому и сама философия для Шестова есть парадокс (*Шестов Л.* Достоевский и Нитше // Шестов Л. Избранные произведения. М., 1993. С. 161).

ЙООСТ ВАН БААК — JOOST VAN BAAK
(Гронингенский университет)

ПАРАДОКС И ПСЕВДОЛОГИКА У ПЛАТОНОВА

(в честь столетия со дня его рождения: 1899—1999)

Великое дело — коммуна!
Усложнение жизни.
Платонов. «Чевенгур»

Парадокс и ирония искони считаются основными и родственными друг другу модусами мышления и восприятия, а также и риторики и юмора. Кроме того жизнь парадоксов составляет творческое ядро любого вида искусства.

В то же время, по мнению некоторых философов, принципиально невозможно прийти к полному и теоретически удовлетоворительному определению парадокса как когнитивной категории, что само по себе, конечно, уже парадоксально.[1]

Парадокс в бытовой сфере, включая литературу, касается не только абсолютно несовместимого. С этой точки зрения, парадоксом может быть в принципе все, что противоречит ожидаемому, что удивляет или шокирует в данном контексте. Парадоксальность может не бросаться в глаза сама по себе, а чувствоваться лишь в зависимости от определенной интерпретации. Например, в «Медном всаднике» имеется следующий противоречивый стих:

И до́ма тонущий народ.

Положение города Петербурга и его жителей в данном контексте представляется катастрофичным, но восприятие этого стиха как парадокса выявляется лишь, когда его интерпретация эксплицитно выдвигает концепцию дома как архетипического локуса безопасности от бедствий вообще, предохраняющего от потопа в особенности: до́ма ведь не тонут, а живут.

Это значит, что смысловой диапазон парадокса может быть релятивным и ограниченным, и факт его восприятия как такового может зависеть от локальных или личных обстоятельств, от познавательной или дискурсивной рамки. Ср. другой простой пример, из чеховского «Человека в футляре», когда рассказчик Буркин, похоронив Беликова, говорит:

---

[1] Ср., напр., *Gans E.* Signs of Paradox. Irony, Resentment, and Other Mimetic Structures. Stanford University Press, 1997. Pp. 45—46.

«Вернулись мы с кладбища в добром расположении».[2]

Внутри литературного текста с точки зрения определенного персонажа (или с какой-нибудь другой формальной позиции) можно видеть парадокс там, где с другой позиции его нельзя заметить, или же факт восприятия парадоксальности — дело читательской когнитивной причастности, как в случае красоты: «paradox is in the eye of the beholder». Тогда не случайна и типичная реакция воспринимающего произведение искусства: «а я тут вижу парадокс».

Функционально парадокс по крайней мере средство для выражения несовместимости, или кризиса в когнитивном и перцептивном смыслах.[3] Этим и объясняется его успех как риторического и литературного приема выразительности или как средства для обострения внимания, для остранения.

Общее в познавательных модусах иронии и парадокса состоит в одновременном двойном ракурсе представления или восприятия. Они подразумевают когнитивный момент двоичности — то, что в психологии обозначается английским термином «double bind». Несходство или несовместимость взглядов вызывает напряжение, когнитивный или аффективный кризис, который ищет разрешения, как известно, в смехе, в осознании абсурда, в трагизме или трагикомизме, или в мистицизме; если разрешение удается, то когнитивное напряжение оказалось противоречием, если нет, то — остается парадоксом. Слово «кризис» в этом контексте является подходящим термином именно потому, что оно восходит к греческому глаголу κρίνειν, «различить, решить, рассудить» (причем используется «критерий» < κριτήριον, т. е. «подсобное средство к решению»). Одновременно присутствуют или потенциально имеют силу два взгляда (или несколько взглядов) на ситуацию, на тему. Это выражается также в пространственной семантике и семиотике термина «парадокс». Этот термин по его семантике можно связать с такими понятиями, как пародия и аналогия.

Пространственная этимологическая основа слова «парадокс» представляет собой многозначительную схему: *пара*-докс, из παρά, т. е. «рядом», или «вдоль», и δοκεῖν, «верить», «считать», с которым связаны еще и δόξα и δόγμα. Это имплицирует одновременное действие двух несовместимых или противоречащих друг другу ходов мышлений в одном сознании, в одном мире, или в одном «universe of discourse»[4].

---

[2] *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 10. М., 1977. С. 53.

[3] См.: *Gans E.* Signs of Paradox. Pp. 45—46.

[4] Эта схема оказывается продуктивной; ср. также параллельную этимологию слова с латинским префиксом *ab-*, как например в слове «абсурд», от «ab», т. е. «от(-)», «прочь», «вдали», и «surdus», от латинского глагола «sussurrare», «жужжать, гудеть»,

Эта пространственная семантика может проявиться в художественной моделирующей функции парадокса, как иконически конкретная схема. Это относится как к изобразительным, так и к языковым видам искусства.

Когнитивный «стык» несовместимых позиций и точек зрения является маркированным принципом и основой литературного семиозиса в русской литературе начала двадцатого века. Это проявляется в катастрофичном модернистском моделировании образа мира и образа человека. И не столько в какой-либо философической апории, сколько в конкретной тематике и психопоэтике разнородных авторов. Особенно поражает парадокс раздвоения или распада литературной личности и несовпадения личности, индивидуума с самим собой, ведь этимология слова «in-dividuum» — как раз «то, что не-делимо». Именно это значение обыгрывается литературными парадоксами в духе его противоположности. Этот кризис индивидуума как устойчивого ориентирующего центра сопровождается потерей иерархии в структуре мира. Получается не нормативное концентрическое представление личности-индивидуума в контексте однородного, связного мировоззрения, а наоборот, нелепость, т. е. парадокс эксцентрической по отношению к себе инстанции или какого-нибудь полицентризма.

В структуре литературного мира это может реализоваться на разных уровнях и разными средствами, но общее заключается в том, что царит не одна логика мира или, говоря иначе, «воображаемая логика»[5], а сочетание и конфронтация между собой разных местных логических универсумов, т. е. разных «нормальностей», различных друг от друга по своему логическому, онтологическому или топологическому статусу. В результате их прямой конфронтации в одной и той же текстовой синтагме могут не только нарушаться или стираться возможные границы между логическими областями, но области или «миры» могут также взаимопроникать или сочетаться без последовательной логической связи. В результате возникает представление (или иллюзия) особого рода многомерности, которая, од-

---

или «свистеть», т. е. «неблагозвучный», «диссонантный», и оттуда «нелепый», «несуразный». Поразительную греческую аналогию, между прочими, к этому латинскому «absurd'y» представляет собой термин «пародия», т. е. παρα- + ᾠδή, «пение, песня». Ср. дальше, например, и гр. παρονομασία, παραβολή (> др.-франц. «parable», «притча»), одинаково из области риторики и эстетики языка. Ср., из другой когнитивной области, еще медицинский неологизм «παρανοία». Логически с этим связана схема (невозможного) выбора, как в (византийско-)греческом термине δίλημμα: «две леммы», т. е. «два (две) предположения / допущения / мысли». Дальше, конечно, ср. и русский префикс «раз-».

[5] Ср. *Федякин С.* «Воображаемая логика» Николая Васильева и логика воображения Андрея Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. С. 213.

нако, принципиально идет вразрез с одновременным восприятием, исходящим из одной точки зрения.

Такое положение парадокса, может быть, легче иллюстрировать визуальными, чем языковыми средствами, например графическими парадоксами голландского графика М. К. Эшера и вдохновившегося им английского математика Р. Пенроза.

Первый пример, «Водопад» Эшера (гравюра на дереве), показывает физически невозможный мир: микро-универсум, замкнутый в себе и автономный (в этимологическом смысле гр. αὐτονομία, «независимость», «власть над собой, собственными законами»), где замкнутый поток воды вращает мельницу, тем и реализуя графически нереализуемую мечту физики вечного движения (*perpetuum mobile*).[6] Второй пример, треугольник Пенроза, является последовательной абстракцией мироустройства Эшера, наглядно показывая совмещение несовместимых местных «нормальностей», которое характеризует миры Эшера.

[6] Интересно заметить, что утопист Платонов написал рассказ «Маркун» (1921 г.) в котором главный герой — строитель вечного двигателя (*Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. Paris, 1982. С. 7).

М. К. Эшер «Водопад» (1961)

Р. Пенроз «Треугольник» (1958)

Если принять надлежащий уровень абстракции, то можно прийти к заключению, что литературные модели мира у многих авангардистов, включая Платонова, показывают семиотически аналогичную структуру.

В иллюстрацию привожу здесь некоторые примеры из той фазы русского модернизма, которая почти обсессивным образом была занята, как уже было замечено, вопросами о статусе личности, сознания и образа человека вообще. Поэтому выбор примеров ограничен контекстами, в которых парадоксы каким-нибудь образом реализуют метафоры личности как пространства или локуса, будь это связано с образом лирического «ego», образом героя, рассказчика или автора.

В романе «Петербург» лейтмотив взрыва мотивирует, между прочим, распад человеческой личности. Катастрофический аналитизм Белого в этом романе ярче всего проявляется в парадоксальном «втором пространстве сенатора». В сюжетной разработке этого мотива психические свойства одного и того же лица, сенатора Аблеухова, временно разъединяются и становятся экс-центричными, поскольку сдвигается и стирается граница между личностью и миром, между черепом сенатора, его домом и улицей, между содержанием воспоминаний в его памяти и объектами воспоминаний в мире; иными словами, суть того, что сам Белый называл «мозговой игрой». Другие поразительные примеры — парадокс пространства Дудкина (в том же «Петербурге»), который «в плену» как «узник мира Вселенной»[7], а также сходные парадоксы в «Котике Летаеве».

Маяковский в своем «Облаке в штанах» также тематизирует личность как пространственную проблему ее локуса по отношению к телу. Он строит вокруг личности грамматический, вернее, мета-лингвистический парадокс. Вырабатывая архаичную архитектурную аналогию между человеком и домом, т. е. представляя тело как «дом души», лирическое «ego» говорит (в 1-ой части):

> И чувствую —
> «я»
> для меня мало.
> Кто-то из меня вырывается упрямо.

Это — классический пример риторического, языкового парадокса; он является результатом неразличения языка и метаязыка.[8] Интересно — и весьма парадоксально — заметить, впрочем, как парадоксальность этого противопоставления обыгрывает русскую грамматику. Она, тем не менее, полностью и эксплицитно проступает скорее при переводе на иные чем

---

[7] См.: *Долгополов Л. К.* Образ города в романе А. Белого «Петербург» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1975. Т. 34. № 1. С. 49.

[8] *Gans E.* Signs of Paradox. P. 42.

русский языки, в которых выбор личной формы глагола всегда обязателен, т. е. «я» в «„я" для меня мало» тогда приходится эксплицитно интерпретировать как первое или третье лицо и грамматически выразить этот выбор эксплицитной грамматической формой, например: «Ich» bin…/«I» am…, или скорее: «Ich» ist …/«I» is…. Это парадоксальное сочетание «чувствую — „я" для меня мало» также имплицирует эксцентризм личности по отношению «к себе». Если перешагнуть через рамки семиотических систем, то этот кризис можно назвать «местоименным (прономинальным) кубизмом». В литературе о футуризме, как известно, также говорится о «вербальном кубизме» раннего Маяковского, по аналогии с современным ему живописным кубизмом и его парадоксальным мультиперспективизмом.[9] Следует принять во внимание и вообще традицию феномена *trompe l'oeil* (обман зрения) в изобразительных искусствах (ср. графическую аналогию в рисунках Эшера и Пенроза).

В рассказе Замятина «Пещера» его герой Мартин Мартиныч, чье имя уже само по себе намекает на раздвоение, переживает острый персонологический кризис. Парадокс здесь даже в «рас-троении»: кризис охватывает одновременно две противопоставленные друг другу, но неотделимые друг от друга личности, при имплицитном наличии первой, которая тем самым становится своего рода третьим лицом и локусом для борьбы двух враждебных «под-личностей». В борьбе между этими личностями сказывается борьба между двумя модально несовместимыми мирами: «красть дров у соседа или не красть», и в конце концов: «жить или не жить». Оставаясь самим собой, «Мартин Мартиныч первый» в то же время представляется полем битвы двух других Мартинов Мартинычей, которые, видимо, временно «откололись» от первичного — «синтетичного», нормального, концентричного.

У Платонова находим особого рода рассказчика, который, оставаясь самим собой в смысле повествовательного стержня, тем не менее постоянно «теряет себя» как устойчивый оценочный центр. Елена Толстая-Сегал в своей статье об идеологических контекстах Платонова пишет следующее:

> «Тяга к всепониманию преломляется в такие свойства платоновской прозы, как множественность или взаимовключенность точек зрения: как и в „новом" — ар-

[9] Ср. Хансен-Лёве: «Das von den Kubisten präsentierte unmittelbare Sehen vermittelt simultan widersprüchliche Interpretationen, d. h. mehrere Wahrnehmungs- und Wertungsaspekte, die in ihrem "Oszillieren" vergegenwärtigt werden» (*Hansen-Löve A. A.* Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978. S. 83—84).

хаическом по сути — искусстве из „Чевенгура" в его прозе слиты объект и субъект».[10]

По ее мнению:

«Эта позиция, предполагает определенный личностный склад, руководимый эмпатией вплоть до уподобления объекту».[11]

Иллюстрируется это парадоксальной цитатой из платоновского «Происхождения мастера». Здесь уподобление субъекта объекту (по аналогии родственное даже метаболизму) таково, что «я» на самом деле поглощает внешний мир, одновременно оставаясь самим собой:

«Себя самого, как самостоятельный твердый предмет Саша не ощущал, он всегда воображал что-либо чувством, и это вытесняло из него представление о себе самом. […] Сколько он ни читал и не думал, всегда у него внутри осталось какое-то порожнее место — та пустота, сквозь которую тревожным ветром проходит неописанный и нерассказанный мир […] Саша почувствовал холод в себе, как от настоящего ветра, дующего в просторную тьму позади него, а впереди, откуда рождался ветер, — было что-то прозрачное, легкое и огромное; горы живого воздуха, который нужно превратить в свое дыхание и сердцебиение […], пустота внутри тела еще более разнималась, готовая к захвату будущей жизни. „Вот это — я!" — громко сказал Александр».[12]

Мир в литературном изображении Платонова, как уже было замечено, характеризуется тем, что в нем отсутствует превосходство одной заданной перспективы, одного заданного оценочного ориентира. Это тоже значит, что точка зрения (в пространственном, психологическом, фразеологическом, и идеологическом планах)[13] меняется и может прикрепляться к разным инстанциям и пространственным предметам. В интерпретации Толстой-Сегал[14] это можно понять как иконическое литературное выражение идеологической позиции Платонова, близкой к идеям Федорова о всепонимании как пути к «ликвидации небратского состояния в мире».[15] «Автор „прислоняется", — пишет Толстая-Сегал, — то к той, то к иной точке зрения, в порыве высшей справедливости он не в состоянии предпочесть „одну точку зрения другой" — но с равной щедростью отдает свои уста противоборствующим взглядам».[16] В этом контексте имя героя, Дванов,

---

[10] *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова // Russian Literature. 1981. Vol. IX. P. 250.

[11] Там же.

[12] Цит. по: *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова. Pp. 250—251.

[13] См.: *Uspensky B. A.* A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of Compositional Form. Berkeley; Los Angeles; London, 1973.

[14] *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова. Pp. 250—251.

[15] Там же.

[16] Там же. С. 251.

тогда имеет символическое значение двоичности и эксцентричности: это — человек, который (по мнению, что отнюдь не случайно, периферийного человека, «аутсайдера» Сербинова):

> «…думает две мысли сразу, и в обеих не находит утешения — поэтому такое лицо не имеет остановки в покое и не запоминается».[17]

Об этом же пишет и М. А. Дмитровская, рассматривая проблему человеческого сознания в романе «Чевенгур», где Платонов говорит «о двойственности человеческого сознания, о наличии в человеке „маленького зрителя", „свидетеля", „евнуха души", „мертвого брата" человека, „сторожа, который не принимает участия ни в поступках, ни в страдании"»[18] и который наблюдает за эмпирическим «я» извне.

Литературные миры Платонова сугубо парадоксальны на разных уровнях семиозиса: от уровня модели и образа мира до уровня словесных «микропарадоксов» (напр.: «Дванов постоял неспешно»). По фундаменту своего мировоззрения взгляды на мир типичных платоновских героев, с одной стороны, утопичны и «установлены» на идеал; чевенгурские коммунары — своего рода религиозные фанатики, фундаменталисты, которые, подобно русским сектантам (особенно хлыстам[19]), готовы бескомпромиссно жертвовать всем и всеми, включая себя, во имя самого возвышенного и абсолютного идеала. С другой стороны, они могут предельно трезво и резонно относиться к безвыходно катастрофическому миру и к революции. Вопреки пафосу героев сюжеты Платонова демонстрируют крайний скептицизм. В «Котловане» фундамент будущего общепролетарского дома оказывается могилой, а коллективизация — жестокой абсурдностью. «Чевенгур» слывет городом, где уже состоялся настоящий социализм, а город этот между тем уничтожается собственными коммунарами и войной и в конце концов пустеет.[20] На каждой странице появляются парадоксы, эксплицитные и имплицитные. Парадокс чаще всего строится в виде несовместимости в рассуждениях и в сочетаниях элементов мира; ср., например, следующий ряд резких оксюморонных сочетаний (Копенкин едет на своем коне Пролетарская Сила по степи):

---

17 Цит. по: *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова. P. 251.

18 *Дмитровская М. А.* Проблема человеческого сознания в романе А. Платонова «Чевенгур» // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография / Под ред. Траскевич Е. В. СПб., 1995. С. 42.

19 Об этой характеристике ср.: *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова. P. 259.

20 По-узбекски «чивин» — насекомое, муха, а «гур» — могила, яма. Тогда Чевенгур — «могила мух», «мусорная яма» (*Колотаев В. А.* Мифологическое сознание и его пространственно-временное выражение в творчестве А. Платонова [диссертация]. Ставрополь, 1993), иными словами тот же котлован.

> «По сторонам, из дальних лощин, поднимался сырой холодный пар, и оттуда же восходил тихими столбами печной дым проголодавшихся деревень. Копенкину нравились и пар, и дым, и неизвестные выспавшиеся люди. — Отрада жизни! — говорил он себе, а холод лез ему за шею раздражающими хлебными крошками».[21]

Или немного позже, когда речь идет о снах Чепурного:

> «Человек и сам постепенно просыпался, наспех завершая увлекательные сны, в которых ему снились овраги близ места его родины, и в тех оврагах ютились люди в счастливой тесноте — знакомые люди спящего, умершие в бедности труда».[22]

Здесь поражает особая поэтика диалектики (или диалектика поэтики) мира сна, который представляется парадоксально положительным. В этом мире как раз ценятся «антидомашние» качества оврагов. Овраг является не только отличительным элементом русского ландшафта, но и демоническим локусом и «гештальтом» в русском культурном и литературном сознании.[23] Овраг как элемент природы по своим феноменологическим и символическим признакам воплощает противоположность тому, что представляет культуру и человеческое общежитие. Он представляет собой подземный мир, царство мертвых. В нем «ютились в счастливой тесноте» люди, «умершие в бедности труда». Эта перевернутая утопия вызывает ассоциацию с традиционным русским народным утопизмом, но и позволяет ощутить ее интерпретацию в рамках платоновской (федоровской, богдановской, в конце концов и марксистской) идеологии. С этой точки зрения, заманчиво усмотреть в парадоксальном образе людей, пребывающих «в счастливой тесноте» и «умерших в бедности труда», также и пародию на диалектику противоположностей. Иными словами, в ахронном мире сна энтузиаста Чепурного просто сливаются «Verelendung» и его будущее, диалектическое, революционное разрешение. Получается особая и чаще всего имплицитная «псевдологика», которая, прежде всего, определяет стилистическое своеобразие платоновской прозы. Эта «псевдологика» пронизывает мышление платоновских героев, но она же управляет и взглядами на мир и на природу самого повествователя. Ср., например, следующее описание ландшафта:

> «Туманы, словно сны, погибали под острым зрением солнца. И там, где ночью было страшно, лежали освещенными и бедными простые пространства».[24]

---

21 *Платонов А.* Чевенгур. Роман и повести. М., 1989. С. 171.

22 Там же. С. 173.

23 См.: *Baak, J. J. van* Die Wohnung der russischen Seele. Über Haus und Landschaft in der russischen Literatur. // Mein Russland. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 45. München, 1997. S. 237-250.

24 *Платонов А.* Чевенгур. С. 175.

Кроме явного анимизма и мифопоэтического мышления в этом описании поражает именно та имплицитная «псевдологика», которая лежит в основе синтагматического противопоставления:

ночью [сны] | *страшно* ⇔ [днем, явь] | освещенные и *бедные* простые пространства

Псевдологика платоновского мировоззрения здесь подразумевает очевидность и имплицитную оправданность (мотивированность) парадоксальной антитезы страшно—бедно, в которой опять чувствуется имплицитная идеология модели мира романа «Чевенгур», в котором люмпен и нищий, вообще «беднота» представляются как идеологические святые, как аксиологическая норма общежития и мира.

Буквальность интерпретации «чужого» языка идеологии может быть источником лингвистических парадоксов; и здесь дело тоже в неразличении уровней (миров) языка и мета-языка.[25] Своеобразие неграмотных или полуграмотных платоновских героев и их риторики происходит из их неспособности к метафорическому мышлению, из того, что можно назвать «семантикой буквальности» в отношении мета-языка революции и ее идеологем. Эта семантика подразумевает на самом деле мифопоэтическое мышление и отношение к языку как к магическому средству, в котором слово и денотат отождествляются и посредством которого можно воздействовать на людей и на действительность. Это иногда вызывает впечатление архаики шаманизма или волшебства и в такой же мере — иллюзию детской прямоты. В этом смысле Платонов и Хлебников близки друг другу по своей мифопоэтике, которая так нарочито не заботится о нелепостях и противоречиях.[26] Герои Платонова в своих диалогах и монологах, часто вставляют парадоксальные выражения, пользуясь языком, который по своей функции бывает близок к заклятию или клятве; например (из «Чевенгура»): «Великое дело — коммуна! Усложнение жизни». Или следующее псевдорассуждение о пользе организации:

> «Организация — умнейшее дело: все себя знают, а никто себя не имеет.[27] И всем хорошо, только одному, первому плохо — он думает. При организации можно много лишнего от человека отнять».[28]

---

[25] См.: *Gans E.* Signs of Paradox. P. 42.

[26] Здесь напрашиваются на сравнение конармейские казаки Бабеля. Речь этих казаков, подобно речи героев Платонова, характеризуются часто своей стилевой разнородностью, развертывающейся между неграмотностью и пафосом выспреннего идеологического жаргона большевиков.

[27] Здесь тоже проявляется парадокс (или несуразица, псевдо-глубокомыслие) в области персонологической эксцентричности: «все себя знают, а никто себя не имеет».

[28] *Платонов А.* Чевенгур. С. 296.

Поражают именно их монологические, высокопарные речи о социализме, о своих обязанностях, о необходимости героизма. Эти речи часто кажутся обращенными не столько к какому-нибудь конкретному партнеру по вербальной коммуникации, сколько к самому субъекту речи, т. е. своего рода автокоммуникацией.

В заключение хочу выделить особый тематический узел, в котором очень характерным и выразительным образом сходятся парадоксальные перспективы платоновского мира. В «Чевенгуре» центральную роль играет революционная идея всеобщей и доскональной динамизации мира и жизни. В соответствии с семантикой (поэтикой) буквальности коммунары в городе Чевенгур берутся за эту задачу с совершенной, конкретной последовательностью. Ср. например:

> «Не зная букв и книг, Луй убедился, что коммунизм должен быть непрерывным движением людей в даль земли. Он сколько раз говорил Чепурному, чтобы тот объявил коммунизм странствием и снял Чевенгур с оседлости».[29]

В результате дома и сады города постоянно перетаскиваются с одного места на другое, во избежание постоянной угрозы застоя и буржуазности.

Чевенгурцы стремятся к новому пространственному и социальному порядку и как будто к новому «урбанизму без урбанизма», хотя все, конечно, здесь тоже зависит от точки зрения. Ср., например, в следующем пассаже, в котором процесс революции в городе Чевенгур наблюдается со стороны и представляется как ежедневная рутина, что, по чистой логике чевенгурской революционности, конечно, само по себе уже является *contradictio in terminis*, т. е. уже есть парадокс[30]:

> «Старый город, несмотря на ранний час, уже находился в беспокойстве. Там виднелись люди, бродившие вокруг города по полянам и кустарникам, иные вдвоем, иные одиноко, но все без узлов и имущества. Из десяти колоколен Чевенгура ни одна не звонила, лишь слышалось волнение населения под тихим солнцем пахотных равнин; одновременно с тем в городе шевелились дома — их, наверное, волокли куда-то невидимые отсюда люди. Небольшой сад на глазах Алексея Алексеевича наклонился и стройно пошел вдаль — его тоже с корнем переселяли в лучшее место».[31]

---

[29] Там же. С. 192.

[30] Аналогичный пример, с явной иронией, можно найти в рассказе «Х» Замятина, где природный мир как норма и революционная действительность меняются местами в аксиологии литературного мира: «Это было в тихий революционный вечер, на лавочке у Марфы в саду. Где-то нежно татакал пулемет, призывая самку» (*Замятин Е.* Повести и рассказы. Letchworth, 1969. С. 204).

[31] *Платонов А.* Чевенгур. С. 176—177.

Или:

> «От передвижки домов улицы в Чевенгуре исчезли — все постройки стояли не на месте, а на ходу».[32]

Иногда создается впечатление или иллюзия натянутой нормальности и логики революционной действительности, ср. например:

> «Около одного скошенного заблудившегося амбара лежали под одним тулупом юноша и девушка — […]
> Где-то, в гуще домов, протяжно засвистел человек.
> […] в ущельях смешанного города».[33]

В городе никто больше не работает, по идеологическим соображениям, а передвижка домов и садов — что-то другое:

> «Почему это нынче в городе дома передвигают и сады на руках носят? — разглядывал Копенкин.
> — А сегодня субботник, — объяснил Чепурный. — Люди в Чевенгур прибыли пешим ходом и усердствуют, чтобы жить в товарищеской тесноте».[34]

Однако передвижка домов и садов в городе Чевенгур, конечно, во всем противоречит природе, или, по формулировке Толстой-Сегал, «платоновские герои устраивают жизнь „по своему уму", корчуя старый мир, губя попутно все живое»[35]:

> «Трудно пришлось пролетариям перемещать вручную такие плотно обжитые постройки, потому что нижние венцы домов, положенные без фундаментов, уже дали свое корневое прорастание в глубокую почву. Поэтому городская площадь — после передвижки домов при Чепурном и социализме — похожа была на пахоту».[36]

Это — катастрофическая интерпретация революционных задач, а именно за счет самой основы жизни. В этой «программной» передвижке домов и садов в Чевенгуре и реализуется пространственная этимологическая основа «пара-докса», о которой была речь выше: в чевенгурском мышлении сдвиги в логике и в иерархии мира представляются не как исключение или отклонение, а как норма. Однако мироустройство, топология и «топологика» Чевенгура оказываются местной нормой, зависимой от типа сознания, т. е. от точки зрения, от *universe of discourse* (ср. также различие между «чевенгурцами» и «прочими»).

---

[32] Там же. С. 194.

[33] Там же. С. 194.

[34] Там же. С. 182. Здесь опять появляется идеологический момент «тесноты» между людьми; ср. выше о сне Чепурного, где в оврагах «ютились люди в счастливой тесноте» (там же. С. 173).

[35] *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова. Р. 257.

[36] Цит. по: *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова. Р. 257.

То, что у Пушкина было парадоксом природной катастрофы — «дóма тонущий народ», — для чевенгурцев представляет как раз самый верх революционного, т. е. культурного динамизма. Это мир, в котором вопреки революционному энтузиазму также постоянно присутствует чувство смертоносного существа революции как таковой, а не только в смысле цены, заплаченной за высшее добро. Здесь также можно усмотреть то, что традиционно рассматривается как существенный, первый и последний парадокс «смерти в жизни», *media vita in morte sumus*.[37] Пафос и максимализм революционной программы чевенгурцев кульминирует в катастрофическом и парадоксальном разрушении архетипа культуры — устойчивости дома как фундамента жизни и общежития.[38]

Исследования использованные в этой статье, были частично проведены благодаря гранту Голландской Королевской Академии Наук (Koninklijke Nederlandse Academie voor Wetenschappen, KNAW) в Netherlands Institute for Advanced Studies in the Humanities and Social Studies (NIAS), Wassenaar, за 1998—1999 гг.

[37] В связи с «смертью в жизни» ср. также *Гюнтер Х.* «Котлован» и Вавилонская башня // Страна философов Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. Москва, 1995. С. 147, 151. Гюнтер ссылается на Н. Малыгину (*Малыгина Н.* «Котлован» А. Платонова и общественно-литературная ситуация на рубеже 20—30-х годов // Андрей Платонов. Исследования и материалы / Под. ред. Никоновой Т. А. Воронеж, 1993. С. 55—61) и Т. Зейфрида (*Seifrid Th.* Andrej Platonov: Uncertainties of the Spirit. Cambridge, 1992. Pp. 143—148).

[38] В связи с извращенной и парадоксальной аксиологией мира перевернутой утопии в «Котловане» ср. также: «строители истощают свои силы и тела в антистройке, в акте строения-разрушения. Чем грандиознее планы будущей башни, тем больше размеры ямы» (*Гюнтер Х.* «Котлован» и Вавилонская башня. С. 148).

САВЕЛИЙ СЕНДЕРОВИЧ И ЕЛЕНА ШВАРЦ
(Корнельский университет, Итака; Санкт-Петербург)

НАБОКОВСКИЙ ПАРАДОКС О ЕВРЕЕ

Мы пользуемся редким предложным управлением «парадокс о» по аналогии с традиционным переводом «Paradoxe sur le comédien» Дидро как «Парадокса об актере», для того, чтобы подчеркнуть, что парадокс заключен не в предмете самом по себе, но in the eye of the beholder.

Набоков парадоксален. Парадоксален его дву- и трехсмысленный язык, парадоксальны его многоступенчатые аллюзии, как и тезисы в основе его романов (см. эпиграф из мнимого Делаланда к «Приглашению на казнь»). Парадоксален набоковский мир в своем эпистемологическом плане: так много говорящий нам о мире, в котором мы живем, Набоков демонстративно отрекается от него, подчеркивая своеобразие собственных законов, настаивая на их уникальном и исключительно художественном характере (внимательный читатель с ним не может не согласиться). Парадоксален этот мир и в имманентном плане — внутренне: преследуя какой-либо из его мотивов по направлению к его Ост-Индии, мы найдем себя в его Вест-Индии. Последнее можно принять как свидетельство глобальности, целостности, как будто отменяющее парадокс, если бы это не была всего лишь метафора — в области смысла глобальность не отменяет парадоксальности.

Быть парадоксальным — это больше, чем быть парадоксалистом. В качестве парадоксалиста Набоков создает парадоксы, адресованные читателю. Но как настоящий художник он не ограничен сознательным намерением — он парадоксален и в том, что читателю не адресовано, а предназначено для единственного зрителя его потаенного театра — для себя, и, наконец, уходит в глубину, скрытую и от собственного авторского контроля. К числу таких тотальных парадоксов относится и набоковский парадокс о еврее.

Процентная норма для евреев, приличная в русской литературе, в набоковском мире не существует. «Еврейскую тему» у Набокова замечали.[1] Но, кажется, только Ольга Сконечная отметила, что *еврей* у Набокова —

[1] *Shrayer M. D.* Death, Immortality, and Nabokov's Jewish Theme // The Nabokovian. 1997. Vol. 38. Pp. 17—25.

это поэтический мотив, для понимания которого расхожее значение недостаточно.[2]

Всякий набоковский мотив обретает свое значение на пересечении трех измерений: 1) интертекстуального, в связи с аллюзиями к чужим текстам; 2) интратекстуального, в связи с устойчивыми мотивами в собственном набоковском контексте; и 3) языковых игр — парономазий, каламбуров, шарад, синонимических подстановок, анаграмм и других словесных сокрытий, смешений и подмен.

Начнем распутывать наш клубок с одного из поздних текстов. В «Аде» есть такой эпизод[3]:

Now Lucette demanded her mother's attention.
"What are Jews?" she asked.
"Dissident Christians," answered Marina.
"Why is Greg a Jew?" asked Lucette.
"Why—why!" said Marina; "because his parents are Jews."
"And his grandparents? His *arrière* grandparents?"
"I really wouldn't know, my dear. Were your ancestors Jews, Greg?"
"Well, I am not sure," said Greg. "Hebrews, yes—but not Jews in quotes—I mean, not comic characters or Christian businessmen. They came from Tartary to England five centuries ago. My mother's grandfather, though, was a French marquis who, I know, belonged to the Roman faith and was crazy about banks and stocks and jewels, so I imagine people may have called him *un juif*."
"It's not a very old religion, anyway, as religions go, is it?" said Marina (turning to Van and vaguely planning to steer the chat to India were she had been a dancing girl long before Moses or anybody was born in the lotus swamp).
"Who cares…" said Van.
"And Belle" (Lucette's name for her governess), "is she also a dizzy Christian?"
"Who cares," cried Van, "who cares about all those stale myths, what does it matter—Jove or Jehovah, spire or cupola, mosques in

Тут внимания матери потребовала Люсетт. — Что такое евреи? — поинтересовалась она.
— Инакомыслящие христиане, — ответила Марина.
— А почему Грег еврей? — спросила Люсетт.
— Почему-почему! — сказала Марина. — Потому что родители у него евреи. — А его дедушка с бабушкой? А arrière дедушка с бабушкой?
— Я, право же, не знаю, милая моя. Твои предки были евреями, Грег?
— Ну, я не уверен, — ответил Грег. — Иудеями да, но не жидами в кавычках, — я хочу сказать, не комическими персонажами или христианами-дельцами. Они перебрались из Татарии в Англию пять веков назад. Правда, маминым дедушкой был французский маркиз, который, сколько я знаю, принадлежал к католической вере и был помешан на банках, акциях и драгоценностях, вот его, пожалуй, могли бы прозвать *un juif*.
— Это ведь не такая древняя религия, как другие, не так ли? — спросила Марина (повернувшись к Вану в смутном намерении перевести разговор на Индию, где она была танцовщицей задолго до того, как Моисей или кто-либо иной родился на лотосовом болоте).
— Какая разница… — начал Ван.

---

[2] *Сконечная О.* Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в Отражениях В. В. Набокова // Pro et contra. 1997. С. 675.

[3] *Nabokov V.* Ada or Ardor: A Family Chronicle. New York, 1969. Pp. 96—97.

Moscow, or bronzes and bonzes, and clerics, and relics, and deserts with bleached camel ribs? They are merely the dust and mirages of the communal mind."

"How did this idiotic conversation start in the first place?" Ada wished to be told, cocking her head at the partly ornamented dackel or *taxik*.

"*Mea culpa,*" Mlle Larivière explained with offended dignity. "All I said, at the picnic, was that Greg might not care for ham sandwiches, because Jews and Tartars do not eat pork."

"The Romans," said Greg, "the Roman colonists, who crucified Christian Jews and Barabbites, and other unfortunate people in the old days, did not touch pork either, but I certainly do and so did my grandparents".

— А Белль (так Люсетт звала гувернантку) тоже несмыслящая христианка?

— Какая разница! — воскликнул Ван. — Кого заботят эти заскорузлые мифы, что за важность — Иовпатер или Патер Иова, шпиль или купол, московские мечети или бонзы и бронзы, клирики и реликты и пустыни с выбеленными верблюжьими костьми? Все это — прах и миражи общинного сознания.

— А с чего вообще начался этот идиотский разговор? — осведомилась Ада, оценивая взглядом уже наполовину украшенного dackel'я или таксика.

Mea culpa, — с видом оскорбленного достоинства пояснила мадемуазель Ларивьер. — Я всего-то сказала на пикнике, что Грег, возможно, не заинтересуется бутербродами с ветчиной, потому что евреи и татары свинины не едят.

— Римляне, — сказал Грег, — римские колонисты, которые в давние времена распинали евреев-христиан, вараввинов и прочих горемык, тоже не прикасались к свинине, но и я, и дедушка с бабушкой едим, не задумываясь.

Здесь, конечно же, разыгран мотив пушкинского Скупого рыцаря: маркиз-накопитель богатств — «un juif» — параллель Барону, который скуп и «богат, как жид». Притом это откровенно балаганная сцена, в которой характерное, заданное, расхожее представление о еврее, закосневшем в неправильной вере и не принявшем Христа, которому не запрещено брать проценты, но запрещено есть свинину, поставлено в ряд бесспорно абсурдных идей. В этом ироническом контексте слова Вана Вина: «Какая разница…?» — должны быть приняты *cum grano salis*. Здесь они скорее указывают на справедливость противоположного тезиса. «My babbling shadow, my burlesque double», — говорит главный герой романа, Ван Вин, о второстепенном персонаже, Греге Эрминине. Но на Антитерре все перевернуто по отношению к правостороннему миру. И Ван Вин, принадлежащий зеркальному миру Антитерры, — пародия на серьезно и нежно влюбленного в Аду Грега, его удачливый и страшный двойник.

Но нам еще далеко до полного уразумения эпизода из «Ады». Наша герменевтическая стратегия ведет нас сейчас к другому узлу — в котором сошлись языковая игра с интертекстуальным планом.

Тридцатью годами ранее «Ады», в «Приглашении на казнь», в калейдоскопе последних впечатлений Цинцинната Ц. на мгновение возникает памятная своей странностью фигура: «Мнимый сумасшедший, старичок из евреев, вот уже много лет удивший несуществующую рыбу в безводной реке».[4] Не оправданная никакой сюжетной необходимостью, эта фигура представляется периферическим росчерком пера, одной из тех *случайных* деталей, которые абстрактные теоретики склонны находить в качестве приема внушения чувства реальности, которая, дескать, отличается тем, что не делится на разум без остатка. На самом же деле это ключ к крупному смысловому плану.

Ужение несуществующей рыбы в безводной реке — это аллегория театрального действия. Она возводит театральность в ранг некоей философемы.[5] Теоретиком театральности как основы человеческого существования был Н. Н. Евреинов. С помощью театра он намеревался решить все проблемы человечества и проповедовал свои эксцентрические идеи с маниакальной убежденностью. *Из евреев* читается буквально — как разъяснение имени *Евреинов*.[6] Эта игра находится в ряду других подобных игр в том же «Приглашении на казнь»: «белая статуя поэта» — получена путем перестановки в выражении «статуя поэта Белого» (она раздвоена молнией, как революцией был раздвоен в глазах современников Белый, и у нее кубическая голова — игра на слове *кубовый*, которое является постоянным индексом Белого у Набокова[7]; «мавзолей капитана Сонного» представляет собой удвоенный синонимический сдвиг имени Успенский (речь идет о Петре Демьяновиче Успенском[8]): *успение — мавзолей*, *усыпание — Сонный*. Все это ключи к обширным интертекстуальным планам в романе и за его пределами. Так как «Старичку из евреев» мы посвятили

---

[4] *Набоков В.* Приглашение на казнь, роман, эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 328.

[5] Как нам сообщил В. Кривулин со слов Веры Евсеевны Набоковой, «старичок из евреев, вот уже много лет удивший несуществующую рыбу в безводной реке», — это мотив из хасидской притчи. Еврейский источник мотива в данном случае также значим.

[6] Ассоциация Евреинов/еврей настолько навязчива, что Евреинов может возникать в контексте, где он уместен как раз благодаря этой ассоциации. Так, у В. Шкловского в «Zoo, или Письма не о любви» (Берлин, 1923) появляется Шагал, похожий на Евреинова, — третий член этой ассоциации здесь подразумевается *(Шкловский В.* Жили-были. М., 1966. С. 239).

[7] *Nivat G.* Speak, Memory // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. Alexandrov V. E. New York, 1995. P. 683.

[8] *Alexandrov V. E.* Nabokov and Uspensky // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. Pp. 548—553.

отдельную статью[9], то сейчас лишь вкратце напомним, что Н. Н. Евреинов важен для Набокова как создатель теории, по которой театральный инстинкт, особо понимаемая мимикрия[10], составляет основу человеческого существования. Далее, Евреинов важен для Набокова как создатель одной из разновидностей эксцентрического авангардного театра, использующего пародию, фарс, комедию дель арте, балаган. Важна также созданная Евреиновым концепция *театра и эшафота*, согласно которой публичная казнь всегда была театром, а театр всегда тяготел к представлению казни, так что сцена — это эшафот, а эшафот — сцена. Особый извод этой концепции лежит в основе «Приглашения на казнь» и «Bend Sinister» — в этих романах сама жизнь предстает как балаган смерти.

Зрелище смерти у Набокова часто оказывается связанным со сценическими подмостками и ассоциирующимися с ними в английском языке строительными лесами: «scaffold/scaffolding» — особенно в сновидениях.

Во сне героя «Дара», Федора Годунова-Чердынцева, путь к страшной встрече с вернувшимся отцом, на самом деле — умершим, лежит через строительные леса.[11] И Адаму Кругу, герою «Bend Sinister», в сновидении о смерти жены Ольги приходится вести мяч баскетбольным дриблингом среди строительных лесов.[12] В этом сне Круг видит себя школьником на экзамене, где двое учителей, напоминающих то ли рабочих сцены, то ли служащих похоронного бюро, готовят что-то за закрытым занавесом. Они раздергивают занавес, и перед Кругом и его одноклассниками предстает сцена, на которой Ольга снимает перед зеркалом вместе со своими драгоценностями свою плоть. Один из двух учителей, раздергивающих занавес в сновидении Круга, — учитель математики, о котором ранее сказано: «высокий синеглазый еврей».[13] Здесь разыгрывается контекст евреиновского «Театра и эшафота».[14]

Многие странности всего набоковского мира могут быть объяснены из совокупной евреиновской концепции театра; все кажущиеся идиосинкратическими странности этого мира не являются фантазмами, но и не шарадами, разыгрывающими абстракции, — все они выражают видение мира

---

[9] *Сендерович С., Шварц Е.* Старичок из евреев: Комментарий к «Приглашению на казнь» Владимира Набокова // Russian Literature. 1998. Vol. 43. Pp. 297—327.

[10] *Alexandrov V.* Nabokov and Evreinov // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. Pp. 402—405.

[11] *Набоков В.* Дар. Ann Arbor, Mich., 1975. С. 253.

[12] *Nabokov V.* Bend Sinister. New York, 1964. P. 58.

[13] Там же. P. 62.

[14] *Сендерович С., Шварц Е.* Балаган смерти: Заметки о романе В. В. Набокова Bend Sinister // Культура русской диаспоры: Владмир Набоков — 100. Таллинн, 2000 (в печати).

как *балагана смерти*. Таким образом, здесь проступает бытийная, онтологическая основа набоковского мира.

В связи с Евреиновым у Набокова реконструируется обширный слой аллюзий, который в сочетании с концептуальной важностью Евреинова для Набокова подтверждает реальность ключа, данного нам в выражении «старичок из евреев». Все три измерения набоковского смыслового мира — интертекстуальный, интратекстуальный и языково-игровой — сошлись в одном пункте. Тут мы получаем представление о значимости Евреинова у Набокова. При этом остается необходимость выявления в имени Евреинова его корня — *еврей*. Между тем значимость этой оборотной стороны медали не сводится к чистой инструментальности — в ней не менее смысла, чем в лицевой. Собственно, она и является лицевой — она заявлена прямо. И в этом особая набоковская хитрость: ценитель «Purloined Letter» Аллена Эдгара По, Набоков знал, что прятать ценности лучше всего на виду.

Как нам уже довелось показать, центральный троп набоковской поэтики представляет собой *фигура сокрытия* — такая интертекстуальная фигура, в которой некоторая очевидная аллюзия не является целью, а лишь средством — она в свою очередь отсылает к тексту, где содержится вторая, целевая аллюзия. Двуступенчатая фигура сокрытия является лишь ее простейшим случаем, возможны и многоступенчатые. Фигура сокрытия, которую мы рассматриваем на этих страницах, еще сложнее: первая аллюзия ведет не только к дальнейшим, но и возвращает обратно к собственному значению того отсылочного компонента текста, из которого первая аллюзия исходит, то есть в данном случае фигура имеет рефлексивный характер. Это обстоятельство является тропологической основой того набоковского парадокса, которым мы заняты.

Итак, содержащаяся в выражении «старичок из евреев» аллюзия к Евреинову ведет, с одной стороны, к целому ряду последующих театральных аллюзий, с другой, возвращает к значимости мотива «еврей».

В самом деле, фраза, с помощью которой задано имя Евреинова в «Приглашении на казнь», отнюдь не сводится к раскрытию формального значения этого имени. Подобно другим шарадам Набокова — «Откуда томат в автомате?» или «Откуда советский ветер в ветеринаре?»[15] — и в этом случае можно спросить: «Откуда еврей в Евреинове?» Ответ будет не тривиальным. К нему приближает следующая ступень в аллюзивном ряду: Фридрих Ницше, которым Набоков полон не менее, чем Евреиновым, и которым Евреинов полон не менее, чем Набоков, — Ницше, вдохновитель русского Серебряного века, сделал *еврея* категорией своей фи-

---

[15] *Набоков В.* Отчаяние. Ann Arbor, Mich., 1978. P. 46.

лософии, именно той, из которой Евреинов по существу своей мысли выходит в не меньшей степени, чем его русское дворянское имя происходит от родового имени его дальних предков.

Дело в том, что идеи Евреинова о театральном инстинкте и мимикрии растут из Ницше и, следовательно, содержат в себе аллюзию к нему, в частности к «La gaya scienza»[16], где Ницше рассматривает «проблему актера». По его мнению, актер сочетает

> «…фальшивость с чистой совестью; вожделеющее пристрастие к притворству, вырывающееся наружу как власть, сдвигающее в сторону так называемый „характер", затопляющее его, временами погашающее; внутреннее стремление войти в роль и в маску […] Подобный инстинкт легче всего вырабатывается в семьях низших сословий, которые вынуждены были […] держать нос по ветру и самим становиться почти что носом — мастером того органически усвоенного […] искусства вечной игры в прятки, которую у животных называют mimicry […]. […] схожий тип человека вырастает и в более высоких слоях общества […] например, у „дипломата" […]. Что, однако, до евреев, народа, владеющего искусством приспособления par excellence, то можно было бы […] усматривать в них […] как бы некое всемирно-историческое мероприятие по разведению актеров, настоящий инкубатор актеров; а в самом деле, […] какой хороший актер нынче не-еврей? Даже в качестве прирожденного литератора […] еврей практикует эту свою власть, опираясь на свою актерскую способность; ибо литератор, в сущности, есть актер — он играет […] „знатока", „специалиста"».[17]

Разочаровавшись в Рихарде Вагнере и атаковав его за приспособление к христианству в конце жизни, Ницше во что бы то ни стало хочет увидеть в нем еврея: «Был ли Вагнер вообще немцем? […] Его натура даже противоречит тому, что до сих пор считалось немецким, — не говоря уже о немецкой музыке! — Его отец был актер по фамилии Geyer. Geyer — это уже почти Adler…».[18] Заметим шутовской характер этой попытки натурализовать распознание в Вагнере еврея; Ницше как бы говорит нам, что он видит Вагнера актерствующим, и потому Вагнер для него все равно еврей, будь он им или нет. По существу, *еврей* становится у Ницше категорией его культурной философии.

Итак ницшеанский узел *еврей-мимикрия-актер-литератор* объясняет, почему важно распознать в Евреинове еврея. Родословие, проявившееся при этом, играет роль, сходную с той, что имеет место в высказывании Ницше о Вагнере.

Связь еврея с театром у Ницше отсылает нас еще к одному значительному аспекту связи Евреинова с Ницше. Своей книгой «Происхожде-

---

[16] Прямую похвалу «La gaya scienza» находим в *Евреинов Н. Н.* В школе остроумия. М., 1998. С. 31.

[17] *Ницше Ф.* Сочинения в 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 687—688.

[18] Там же. С. 548.

ние трагедии из духа музыки» Ницше положил начало новому направлению культурной истории. Идея происхождения греческой трагедии, которая мыслилась корнем всего европейского театра из культа умирающего и воскресающего бога Диониса, навела в России Вячеслава Иванова на мысль о том, что культ Диониса, а вместе с ним и все язычество, были репетицией христианства и, таким образом, вся европейская история есть единая пирамида. Евреинов же пошел от Ницше в другом направлении. В книге «Азазел и Дионис»[19] он показал, что греческая трагедия имеет семитические корни, в частности древнееврейский ритуал принесения в жертву *козла отпущения* путем отправления его в пустыню в день Всепрощения, Йом-Кипур. Тут Евреинов — и вообще-то стремившийся к слиянию театра и жизни — как бы оправдал свое фамильное имя.

В концепции происхождения театра по Евреинову центральным протагонистом является Азазел, семитический козловидный бог. У евреев, в рамках монотеизма, он — дьявол в виде козла, единственный, кому, кроме Всевышнего, приносили жертву — козла. Евреинов разворачивает обширный обзор мифологии козла в архаических слоях различных культур, чтобы продемонстрировать универсальную, архетипическую основу того культового действа, которое породило у евреев сценическую имитацию казни, откуда ведет свое происхождение европейская история сцены, о чем свидетельствует само слово трагедия, то есть «козлиная песнь», τραγῳδία.

Концепция козла-дьявола играет важнейшую роль в «Даре» Набокова. Передав Федору Годунову-Чердынцеву свою страсть к составлению шахматных задач и свое особое понимание этого искусства, автор «Дара» приводит своего героя в книжную лавку, где внимание того привлекает новый выпуск советского шахматного журнальчика. В этом журнале Федору бросается в глаза портрет… Н. Г. Чернышевского. В описании портрета Н. Г. назван «жидкобородым стариком»[20] и «бодучим Н. Г. Ч.»[21]. Козел? — Ну, конечно, козел! Веселый вульгаризм здесь показывает свои рожки, но сам по себе он тут непонятен. Это место следует сопоставить с «образом „скованного великана”», каким представлялся Чернышевский тем, кто хотел бы освободить его из якутской ссылки. К тому же ряду относится и следующее место: «Однажды у него на дворе появился орел… „прилетевший клевать его печень, — замечает Страннолюбский, — но не признавший в нем Прометея”».[22] Словом, если Чернышевский мнился со-

---

19 *Евреинов Н. Н.* Азазел и Дионис. Л., 1924.

20 *Набоков В.* Дар. С. 191.

21 Там же. С. 196.

22 Там же. С. 322.

временникам, да и потомкам, светлым героем античной трагедии, то Федор Годунов-Чердынцев видит в нем — в том же контексте — воплощение темного хтонического божества, козла.

Евреинов прослеживает отражение судьбы козла отпущения у Эсхила в «Прометее прикованном», а также в судьбах героев «Орестейи» — Ифигении, дочери Агамемнона, Кассандры и самого Агамемнона. Быть может, именно здесь в полной мере оправдывается название улицы, на которой Годунов-Чердынцев жил в пору создания «Жизни Чернышевского», — Агамемнонштрассе. Мир греческой трагедии имеет отношение к Чернышевскому не сам по себе, а именно в контексте евреиновской истории происхождения трагедии из семитического культа козла. Сцена греческого театра, σκηνή, сближается у Евреинова с еврейской скинией, шатром, устраиваемым на подмостках для ритуала козлоотпущения.

Именно фотография Чернышевского в шахматном журнальчике дала Федору Годунову-Чердынцеву толчок, из которого родился замысел его «Жизни Чернышевского». В разворачиваемом контексте становится понятным, почему семья Чернышевских, друзей Федора, — еврейского происхождения. У А. Я. Чернышевского — еврейские предки, подобно тому как траги-фарсовый герой, Н. Г. Чернышевский, восходит в своей театральной роли к протагонисту семитического культа козла отпущения. Вся история о крещении предка А. Я. Чернышевского отцом Н. Г. ставится под сомнение, когда в конце романа обнаруживается, что Александр Яковлевич принадлежал к лютеранской церкви.

В этой путанице важно и то, что А. Я. Чернышевский — христианин, а не только потомок евреев. В книге «По ту сторону добра и зла» (1886) Ницше пишет:

> «*Мораль в Европе есть нынче мораль стадных животных* […]. С помощью религии, которая всегда была к услугам возвышеннейших стадных вожделений и льстила им, дело дошло даже до того, что и в политических и в общественных установлениях мы видим все более явное выражение этой морали: *демократическое* движение наследует христианскому».[23]

«Сострадание есть практика нигилизма», — подводит Ницше итог своим многолетним размышлениям в «Антихристе» (1895).

Мораль эта, по Ницше, ядовита. Ницше предлагает объяснение природы ядовитых идеологий:

> «Какими ядовитыми, какими хитрыми, какими дурными делает людей всякая долгая война, которую нельзя вести открытою силой! […] Эти изгнанники общества, эти долго преследуемые, злобно травимые, — так же отшельники по принужде-

---

[23] *Ницше, Ф.* Соч. Т. 2. С. 320—321.

нию […] — становятся всегда в конце концов рафинированными мстителями и отравителями…».[24]

В связи с мотивами ядовитости и отравительства находится одно из самых ницшеанских понятий — *ressentiment*. Значение этого французского слова «злопамятство, злоба» — только номинально характеризует его. Это сложное понятие означает у Ницще особый модус чувствования, породивший христианство у евреев и декаданс в Европе. *Ressentiment* — это постоянно переживаемое сознание своей слабости и неполноценности. Недовольство своим положением при неспособности к прямой мести ведет к постулированию равенства между обиженным и обидчиком и к аскетическому идеалу, морали рабов. Философия *ressentiment*, по Ницше, это как раз и есть самоотравление и отравительство. На этом свойстве он настаивает постоянно. Философия *ressentiment* возникла, по Ницше, как бессильный ответ иудеев на римские завоевания, и была унаследована христианами.

И в «Даре» Чернышевский, не отвечающий прямо на измены жены и обиды друзей, но предающийся мстительному отравительству на общем уровне, — прямой выразитель психологии и идеологии «ressentiment». Отравление — функция набоковского Чернышевского, и состояние отравленности — его атрибут; эта мысль проведена от начала работы Федора над книгой, когда он «только и знал, что это был „шприц с серной кислотой”»[25], и до ее завершения, когда секретарь Чернышевского записал последний бред умирающего: «„ему нет спасения… в его крови найдена хоть микроскопическая частичка гноя, судьба его решена…”. О себе ли он говорил, в себе ли почувствовал эту частичку, тайно испортившую все то, что он за жизнь свою сделал и испытал?»[26] Здесь — в идеологии *ressentiment* — находится корень родства Н. Г. Чернышевского с евреями Чернышевскими.

Пародийная тень козла-дьявола Азазела, прихватывая по пути средневековую ассоциацию еврея с дьяволом и еще — гетевского Мефистофеля, падает на набоковского Викентия Львовича Вайнштока в «Соглядатае», хозяина подвального книжного магазина, человека, параноидально озабоченного темными силами, и при этом благодетеля по отношению к герою. Само имя Вайншток напоминает о виноградной лозе, заклинанием которой гетевский Мефистофель в погребке Ауэрбаха извлекает для каждого то вино, которого тот желает: «Trauben trägt der Weinstock, Hörner der Ziegenbock» — «Виноград тяжел, рогат козел». «Тусклым адовым пламенем»

---

[24] Там же. Т. 2. С. 261.
[25] *Набоков В.* Дар. С. 195.
[26] Там же. С. 334.

горит в подвале Вайнштока печка. Самое замечательное, что в еврее Вайнштоке пародийно отразился не кто иной как Вячеслав Иванович Иванов. Дионисиец и гетеанец, Иванов был одержим «Фаустом». Подобно вдохновительнице спиритизма Иванова, Анне Минцловой, и у Вайнштока есть подруга спиритка и читательница теософского журнала. Общение Вайнштока с духами происходит посредством некоего духа Абума, который часто проказничает, надувает его — «прямо какая-то обезьяна».[27] Не отклик ли это на статью Иванова «Эстетическая норма театра», где он писал, что при пониженном уровне героизма на сцене до повседневности и обиходной жизни «герой лишь ничтожнейший из ничтожных мира, или, быть может, медиум какого-нибудь предприимчивого мелкого беса, вздумавшего обезьянить творческое дерзновение».[28] «На ужасно безвкусном перстне» Вайнштока был изображен «некий ярко-алый паук».[29] Ключ к этому мотиву мы находим в автобиографическом рассказе жены Вяч. Иванова, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, «Красный паучок» из сборника «Трагический зверинец» (1907), в котором героиня отождествляет себя с красным паучком.[30] Вайншток «верил в символы, в силу начертаний»[31] — свойство, мало подходящее книготорговцу, но провозглашенное в стихах и статьях Иванова. Продолжатель ницшева направления в расследовании происхождения трагедии из культа козлоногого бога и предшественник евреиновского углубления в семитическую историю, Вяч. Иванов, естественно, оказался захвачен соответствующим потоком набоковских ассоциаций. В именах есть даже фонетическая близость: ИВАНов-ВАЙНшток, а *-ов* и *-шток* в определенном смысле синонимичны. Пикантность игры тут в том, что Иванов отражен в еврее.[32] Обратный ход Набоков делает позднее, когда корнельский профессор Марк Шефтель (как документально показала Галя Димент[33]) находит отражение в фигуре самого русского набоковского характера, Тимофея Пнина.

---

27 *Набоков В.* Собрание сочинений. М., 1990. Т. 2. С. 316.

28 *Иванов В.*. Борозды и межи. М., 1916. С. 267.

29 *Набоков В.*. Собр. соч. Т. 2. С. 317.

30 *Зиновьева-Аннибал Л. В.* Тридцать три урода. М., 1999 (1-ое изд. СПб., 1907). С. 170.

31 *Набоков В.* Собр. соч. Т. 2. С. 315.

32 Среди людей Серебряного века подобные игры находились в пространстве между хулиганством и ницшеанством. Так, Георгий Иванов приписывал еврейское происхождение Михаилу Кузмину. С опровержения этой инсинуации начинает свой сборник статей и материалов о Кузмине *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин. Статьи и материалы. М., 1995. С. 12.

33 *Diment G.* Pniniad: Vladimir Nabokov i Marc Szeftel. Seattle, 1997.

Почему, собственно, Иванов отражается в Вайнштоке? К этому неизбежно ведет контекст основной концепции «Соглядатая». В предисловии к английскому изданию романа Набоков писал:

> «…бедный Смуров существует лишь постольку, поскольку он отражается в сознании других людей, которые, в свою очередь, пребывают в том же странном, зеркальном состоянии, что и он. […] Тему „Соглядатая" составляет предпринятое героем расследование, которое ведет его через обставленный зеркалами ад и кончается тем, что два лица сливаются в одно».[34]

Итак, поиск героем единственно правильного отражения себя приводит к собиранию вторичных отражений себя в глазах других. Роман построен на системе взаимоотражающих зеркал, в которых сталкиваются противоположные по смыслу отражения. Сама концепция взаимоотражающих зеркал получила известное развитие у Вяч. Иванова. «Где я? где я? | По себе я | Возалкал. | Я — на дне своих зеркал. | Я — пред ликом чародея | Ряд встающих двойников…» («Fio, ergo non sum» в сборнике «Прозрачность», 1904). В статье «Заветы символизма» (1910) Иванов так объясняет природу символического художества:

> «Его зеркало, наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстановляет изначальную правду отраженного, исправляя вину первого отражения, извратившего правду. „Зеркалом зеркал" — „speculum speculorum" — делается художество, все — в самой зеркальности своей — одна символика единого бытия».[35]

Год спустя, в статье «Религиозное дело Вл. Соловьева» (1911) он писал:

> «Человек, в тварном сознании зависимости познавания своего от некоей данности, кажется себе самому похожим на живое зеркало. Все, что познает он, является зеркальным отражением, подчиненным закону преломления света и, следовательно, неадекватно отражаемому. Правое превращается в этом отражении в левое, и левое в правое; связь и соразмерность частей остались те же, но части переместились, фигура отражения и проекция отражаемого тела на плоскости не наложимы одна на другую, в том же порядке сочетания линий. Как восстановляется правота отражения? Чрез вторичное отражение в зеркале, наведенном на зеркало. Этим другим зеркалом — speculum speculi — исправляющим первое, является для человека, как познающего, другой человек».[36]

Неудивительно, что в романе, построенном по системе Иванова, появляется и он сам, вернее, его балаганное отражение в кукле-двойнике, книготорговце Вайнштоке. Тут пользовавшийся репутацией Фауста Иванов отражается в своем антагонисте — Мефистофеле, дьяволе, впрочем, в его балаганном преломлении — в козле. Козел же отражается в своем антагонисте еврее: по гетевой формуле, где *Ziegenbock* там и *Weinstock*. Так

---

[34] *Набоков В.* Pro et contra. СПб, 1997. С. 58.

[35] *Иванов В.* Борозды и межи. М., 1916. С. 141.

[36] Там же. С. 109.

Иванов отражается в Вайнштоке. Чем более он Иванов, тем более он Вайншток.

Ивановская теория *speculum speculorum* означала, что истина предстает в коллективной поправке к индивидуальному сознанию. Этот взгляд вытекал из его теории соборности. Совершенно очевидно, что для индивидуалиста Набокова такая философия неприемлема. И действительно, Набоков, обращаясь к феномену личности, отражающейся в глазах окружающих, полемизирует с Ивановым. В набоковском романе желание героя видеть себя глазами других делает этих других зрителями, а его самого актером. В этом суть самосоглядатайства. Роман открывается классической балаганной сценой, в которой героя избивают палкой на глазах у детей-зрителей. Таким образом, Иванов, неведомо для себя, попадает в положение теоретика балагана и в этом оказывается соседом Евреинову. Отражение его в комической фигуре еврея Вайнштока естественно знаменует набоковский взгляд на Иванова и его теорию.

Смежность теорий Иванова и Евреинова, а также мотивов *Иванова* и *еврея* у Набокова разыграна в рассказе «Совершенство» (1932). Герой рассказа носит имя Иванов. Его заботам поручен мальчик Давид, загорелый и спортивный дикарь, которого не интересуют интеллектуальные предметы. Иванов «Совершенства» по внешним приметам не напоминает Вяч. И. Иванова-человека, тем значительнее сходство внутреннее. Он ведет Давида в лес, потому что лес — «это первая родина человека. В один прекрасный день человек вышел из чащи дремучих наитий на светлую поляну разума».[37] Знаменитая фраза Бодлера «L'homme y passe à travers de forêt des symboles» неоднократно интерпретировалась Вяч. Ивановым. Например, в статье «Две стихии в современном символизме» он писал: «В символах, обставших дух, „как лес" (по уподоблению Бодлера), была найдена вселенская правда».[38] И далее: «Всякая вещь есть уже символ, тем более глубокий, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности»[39], читай: абсолютной реальности, или совершенству. В «Спорадах» Иванов признавал, что символисты, «любят в маске символ — тело тайны», при этом они «заводят в темный лес и часто не умеют вывести из него заблудившихся».[40] Набоковский Иванов из рассказа «Совершенство» заблудился сам. В момент смерти с его глаз спадают темные очки, и черно-белый мир книжника обретает собственные краски. К мотиву выхода первобытного человека из лесу обращается и другой вдохновитель Иванова — Фри-

---

37 *Набоков В.* Собр. соч. М., 1990. Т. 2. С. 417.
38 *Иванов В.* По звездам. СПб., 1909. С. 243.
39 Там же. С. 274.
40 Там же. С. 345.

дрих Ницше. В «Опыте самокритики», предпосланном изданию «Происхождения трагедии» 1886 г., Ницше говорит о том, что античные греки представляли себе первобытного человека в качестве сатира, сочетания бога и козла («Gott und Bock»). Выход из лесу, по Ницше, означает переход к перемирию дионисийского и аполлонического начал, темного и светлого, иррационального и разумного, экстатического и пластического. В рассказе «Совершенство» эти начала предстают разделенными и потому неполноценными, одно служит причиной гибели другого. Ницше полагал, что в греческой трагедии дионисийское начало вступило в контакт с аполлоническим. Иванов, развивая его идеи, находит, что в новое время аполлоническое начало возобладало, и призывает к возрождению дионисийской стихии.

Параллелью к этой паре — загорелый дикарь Давид и бледный интеллектуал Иванов, одетый в черный костюм даже на пляже, — является пара — Федор Годунов-Чердынцев и Кончеев — в той сцене «Дара», где происходит их второй воображаемый разговор. Федор, загорелый и обнаженный, встречает призрак Кончеева, облаченного в черный костюм, в солнечный день на берегу Груневальдского озера. Глядя на обнаженного Федора, Кончеев говорит: «…мне кажется, всякая работа мысли совершенно невозможна для вас в этаком обнаженном состоянии? […] мысль любит занавеску, камеру обскуру».[41] Разумеется, здесь разыграна в драматической форме двузначность основного тропа поэтики Набокова — фигуры сокрытия, которая заключается в одновременности выражения и сокрытия. Словом, сатировское начало, козел, *der Bock*, является для него его собственным генетическим составляющим, наряду с аполлоническим началом. Разобщенность дионисийского и аполлонического начал в «Совершенстве» воплощена в коллизии мальчика Давида и учителя Иванова. Мечтающий о совершенстве Иванов не достигает его; то, что для Давида шутка, комедия, для Иванова — трагедия, гибель. Здесь связанность мотивов *Иванов* и *еврей* разыграна в качестве коллизии, тогда как в «Соглядатае» в качестве тождества. Но проказливый бог, гроза своих игрушек, мальчик-сатир, *der Ziegenbock* в определенном смысле синонимичен *Weinstock'y*.[42]

В «Совершенстве» есть прямой знак присутствия евреиновского контекста. Мальчик Давид вставляет в русскую речь немецкое словцо: «Ах,

---

[41] *Набоков В.* Дар. С. 379.

[42] Заметим, что Вайншток относится к категории евреев-волшебных-помощников, другим представителем которой является Зильберман в «Real Life of Sebastian Knight». Случайно ли в этом имени серебро, или оно — отражение родины набоковских волшебных помощников — русского Серебряного века?

кватч». Иванов его поправляет: «По-русски надо сказать „ерунда" или „чушь"».[43] Суть намека в том, что в 1927 г. Набоков играл роль Евреинова в любительском театральном обозрении «Кватч», поставленном в Берлине. Поворот на 180° происходит в «Bend Sinister»: тут мальчик по имени Давид оказывается жертвой, козлом отпущения, подобно богу, разорванному на части — в данном случае разорванному буквально.

Отражение Иванова в еврее — не изолированный ход. Ницшева идея воплощения в еврее «искусства вечной игры в прятки», лицедейства, актерства, театральности, всего того, что для Набокова составляет суть литературного, или лучше сказать поэтического искусства, ведет к широкой категории проекций. Набоков, кажется, рад поводам для установления ницшеанских ассоциаций: поэт — деятель театра — еврей. Помимо Евреинова и Иванова, в это поле вовлечен автор «Балаганчика», Блок. «Блок — вредный еврей», — таково мнение определенной среды в «Адмиралтейской игле».[44] Несомненно, это чужое слово, принадлежащее как бы враждебной точке зрения, тем не менее этот ход параллелен другому набоковскому ходу: г-н Элиот, еврейский негоциант в «Аде», назван так явно в пику юдофобии поэта и банкира Т. С. Элиота.[45]

Федор Годунов-Чердынцев, герой «Дара», в своих стихах называет Зину — Полумнемозиной. Эта игра обычно представляется прозрачной, ибо Зина — половина имени Мнемозина. Что же собой представляет вторая половина? И отчего Зина полу-еврейка? Здесь мы близко подходим к опасной проблеме.

В автобиографических «Других берегах», в рассказе о футбольном матче в Кембридже, появляется неожиданное сравнение: «накрапывал нудный дождь, переставал, как в „Скупом рыцаре" и шел опять».[46] При чем здесь «Скупой рыцарь»? При том, что им себя чувствует герой: он участвует в футбольном матче, современном рыцарском турнире, а между тем он — хранитель никому не ведомых несметных сокровищ — он пишет стихи на экзотическом русском языке и скрывает это от всех. Да и основной троп набоковской поэтики, фигура сокрытия, находит свое воплощение в фигуре Скупого рыцаря. По той же причине Федор Годунов Чер-

---

[43] *Набоков В.* Собр. соч., Т. 2. С. 417.

[44] Там же. Т. 4. С. 414.

[45] См.: *Appel A. Jr.* Commentary // Nabokov V. The Annotated Lolita. New York, 1970. P. 338. — Набоковская проказливая смежность с цветаевским «поэты-жиды» вероятно проливает обратный свет на Цветаеву: вряд ли у нее этот вывод имеет сентименталистский характер, как обычно представляется с поверхности — скорее, она, как и Набоков, по-своему возвращает Ницше его мысль.

[46] *Набоков В.* Другие берега. Ann Arbor, Mich., 1978. С. 229.

дынцев «Дара» чувствует себя в берлинском трамвае контрабандистом.[47] Разумеется, у Пушкина Барон, Скупой рыцарь, — по существу тот же Жид. Так, его сын Альбер и говорит: «Отец и сам богат, как жид». В свою очередь, жид — «Проклятый жид, почтенный Соломон». Эти взаимоотражения подчеркивают амбивалентность каждого случая. Возвращаясь к тому месту из «Ады», с которого мы начали, заметим, что именно маркиз, французский предок Грега Эрминина, а не его еврейские предки, — Скупой рыцарь и «un juif». Набоков подхватывает пушкинскую тему, но при этом идет гораздо дальше — он доводит ее до абсурда, до пародии, которая сильнее всего у него выражает его собственное серьезное.

Создатель собственного балагана, вершитель судеб своих марионеток, пуппенмейстер является богом-ребенком, грозой своих игрушек, проказливым богом-козлом. Ницшев «Gott und Bock» — это замечательная формула именно в немецком оригинале, ибо с ее второй частью совпадает *van Bock* — один из акронимических псевдонимов Набокова. Интервьюируя в 1966 г. Набокова, Альфред Аппель спросил:

> «В идеальном случае, как читатель должен реагировать на „конец" одного из ваших романов, на то мгновение, когда векторы убраны и факт вымысла подчеркнут, труппа распущена? Какие общие представления о литературе вы подвергаете атаке?
> [Ответ] Вопрос так очаровательно сформулирован, что я бы с удовольствием ответил на него с равной элегантностью и красноречием, но я не много могу сказать. Думается мне, то, чего я хотел бы достичь в конце моей книги, это чувство, что ее мир отступает на расстояние и остановившись где-то там, застывает как картина в картине: *художественная мастерская* ван Бока».[48]

К этому Аппель добавил:

> «Поиски не подтвердили заявки на существование этого „голландского мастера", чье имя находится только в одном буквенном шаге от значимой анаграммы, бедный родственник анаграмматической подружки Куильти, „Вивиан Даркблум"».[49]

Мы, в числе других, присоединяемся к этому толкованию имени ван Бок в качестве анаграммы имени Набоков. При этом для нас важно, что этот анаграмматический двойник вводится Набоковым для того, чтобы указать на свое пристрастие к приему *mise-en-abîme*, картине или зеркалу, помещенному в картине, в котором отражается сама большая картина или ее автор, стоящий против нее, как это делали голландские художники XV века.[50]

---

[47] *Набоков В.* Дар. С. 93.

[48] *Nabokov V.* Strong Opinions. New York, 1990. Pp. 72—73.

[49] Там же. P. 73.

[50] Г. Левинтон зорко заметил, что в имени ван Бок есть «намек на ван Эйка, который не только ввел свой портрет в изображение черты Арнольдини, но и написал

Теперь неизбежен вопрос: «Откуда томат в автомате?» — Откуда *Bock* в Набокове? Обычное объяснение, что здесь имеет место анаграмматическая игра, ничего не объясняет. У Набокова нет пустых игр. Все его игры целесообразны.

Ответ мы находим в «Других берегах». В Главе третьей Набоков рассказывает о своей родословной, которую он ведет от татарского князька *Набока*, еще ближе указывающую на *Bock'a*. Тут он вспоминает и баронов Корф, причастных к попытке спасения французской королевской семьи во время революции, и немецкого композитора и капельмейстера Генриха Грауна, о котором он рассказывает, отчасти с легкой иронией, а отчасти с гордостью, что как-то на премьере какой-то оперы он заменил не понравившиеся ему места ариями собственного сочинения. За этим следует: «Но гораздо ближе мне другой мой предок, Николай Илларионович Козлов (1814—1889), патолог, автор таких работ, как „О развитии идеи болезни" или „Сужение яремной дыры у людей умопомешанных и самоубийц" — в каком-то смысле служащих забавным прототипом и литературных и лепидоптерологических моих работ».[51] Рассказ о Козлове неполон — он сопровождается умолчанием. Николай Илларионович *Козлов* — заметим значимость самой фамилии — прадед Набокова по материнской линии, был сыном казанского еврея Иллариона Козлова, перешедшего в православие. Материалы об этом предке Набокова и его сыновьях были недавно найдены в казанском архиве историком Светланой Малышевой и опубликованы в местном журнале «Эхо веков».[52] Можно не сомневаться, что семейное предание хранило эти сведения. О важном Набоков привычно умалчивал. Так вот откуда *Bock* в Набокове.

Обратим теперь внимание на то, что полная форма анаграммы, которую Набоков образовал из своего имени, — это *van Bock* — словосочетание, в котором *van* не только в звуковом отношении дополняет *Bock*, но также имеет значение — *из*. Смысл этой частицы проясняется параллелью с другой словесной игрой: *Евреинов = из евреев*. Так эта словесная игра получает смысловое завершение. Игровой смысл рассматриваемой анаграммы собственного имени Набокова в интертекстуальной перспективе — представляет собой аллюзию к театральным теориям Ницше, Иванова и Евреинова, в которых козел играет важную роль первоначального героя трагедии (козлиная песнь) и комедии (сатир — бог и козел) и

„Здесь был я"» (*Levinton G. A.* The Importance of Being Russian или Les allusions perdues // Pro et contra. 1997. С. 314).

[51] *Набоков В.* Другие берега. С. 45.

[52] *Малышева С.* Прадед Набокова, почетный член Казанского университета // Эхо веков. Казань, 1997, 1/2, С. 131—135.

завершается в интратекстуальной перспективе — в перекличке мотивов внутри набоковских текстов, в смежности словесных игр.

Завершается тут и вся траектория нашего расследования. В интересе Набокова к мотиву *еврея* и в путях его разработки сплелись воедино культурная и личная рефлексия, стратегия выражения и сокрытия, глубокая серьезность и балаганное веселье. Мы рассмотрели ряд направлений, по которым развивается в интертекстуальном плане набоковский парадокс о еврее.

1) Слой ницшеанских аллюзий ведет к *еврею* как категории философии Ницше, где *еврей* знаменует мимикрию, актерство на социальной и литературной сцене и таким образом неизбежно оказывается причастным к центральной проблематике русского Серебряного века.

2) Страта аллюзий к Евреинову денатурализует самый мотив еврея, является квазипарономазией, активизирующей фигуру русского ницшеанца, Н. Н. Евреинова, с его кардинально важными для Набокова теориями «мимикрии как театра природы», «театрализации жизни», «театра и эшафота», «монодрамы». При этом, «еврей/Евреинов» — фигура реверсивная: через теорию семитического происхождения античной трагедии из ритуала козлоотпущения она возвращает к мотиву *еврея*.

3) В соответствии со своеобразными историческими взглядами Ницше, продолжатель теории «Происхождения трагедии из духа музыки» Вяч. Иванов оказывается *евреем* как раз в силу своего христианства. Да и собственная концепция Иванова ведет туда же, в особенности с помощью любимых им зеркал: выступавший в роли Фауста, он отражается в Мефистофеле, дьяволе, *козле*, стоящем у истоков театральной истории. А *козел*, в свою очередь, отражается в своем антагонисте, *еврее*.

4) По Ницше, *еврей* также — носитель идеологии *ressentiment*, ядовитой идеологии угнетенных, которую изобрели евреи, подхватили христиане, и в новейшее время она легла в основу социалистического и демократического движения. Эта мысль была подхвачена Набоковым в «Даре»: сын православного священника, воинствующий материалист Н. Г. Чернышевский, и лютеранин, потомок евреев А. Я. Чернышевский — родня по *ressentiment*. Заметим, что поэт и аристократ Федор Годунов-Чердынцев не раз на протяжении романа ловит себя на чувстве *ressentiment*, «сальериевой зависти». Оно возникает по отношению к дару поэта Кончеева. Выход из этого состояния — отказ от стихов, которые «ему не по росту», и переход к «прозрачной прозе» — одна из главных линий романа.[53]

---

[53] Подробнее см.: *Сендерович С., Шварц Е.* Поэт и чернь: К истории рецепции Пушкина в XX веке // Russian Language Journal. 1999. Vol. 172—174. Pp. 329—355.

5) Аллюзии к пушкинскому «Скупому рыцарю» не только восстанавливают тождество: Скупой рыцарь — Жид, но и служит самоотождествлению. Русский поэт за границей — да и, по-видимому, вообще поэт определенного склада — накопляет и прячет свои богатства, выражает себя и при этом скрывает главное в темной глубине, создает театр для себя одного. Такой Поэт — это Скупой рыцарь — Жид. Там, где у Пушкина отталкивание, у Набокова притяжение.

6) Автобиографическая экзегеза ведет к отождествлению с предком — Н. И. Козловым. Тут предок Яши Чернышевского, «жидкобородый» и «бодучий Н. Г. Ч.» подмигивает предку Набокова. Тут замыкается вся цепь ассоциативных и языковых игр: Козлов — козел — Азазел — «Gott und Bock» — ван Бок — Набоков.

В итоге, мы рассмотрели несколько направлений развития поэтического мотива *еврея* у Набокова в интертекстуальном плане: в плане аллюзий к Фридриху Ницше, Вяч. Иванову, Н. Н. Евреинову, А. С. Пушкину и Н. И. Козлову. В каждом из этих случаев Набоков развивает различные стратегии парадоксализации. Все планы связаны общностью рекуррентных мотивов *еврея-лицедея-трагедии-козла* (отпущения)-*христианина*, которые, в свою очередь, объединяются контекстом театральности, ницшеанской философии, русского Серебряного века. Прямыми механизмами парадоксализации являются языковые игры: еврей-Евреинов, ИВАНов-ВАЙНшток, козел-Козлов-ван Бок-Набоков. Парадокс о еврее у Набокова создает в своем многоцветии радугу, одним концом упирающуюся в культурную традицию христианско-иудейского напряжения, а другим — в личную, сердцевинную проблематику Набокова, человека и художника.

КРИСТОФ ФЕЛЬДХУС — CHRISTOPH VELDHUES
(Бохумский университет)

ПАРАДОКСЫ «БЫТЬ/НЕ-БЫТЬ» В «ПОДПОРУЧИКЕ КИЖЕ» Ю. Н. ТЫНЯНОВА И «НЕСУЩЕСТВУЮЩЕМ РЫЦАРЕ» И. КАЛЬВИНО

В статье сравниваются рассказ Юрия Тынянова «Подпоручик Киже» (1928; далее: *ПК*)[1] и повесть итальянского писателя Итало Кальвино «Несуществующий рыцарь» («Il cavaliere inesistente», 1959; далее: *CI*).[2] Их интертекстуальное прочтение не может опираться на *генетическое* отношение обоих произведений: более позднее из них (*CI*), насколько мне известно, написано без знания о более раннем (*ПК*), так что о какой-либо авторской установке Кальвино на тыняновский «претекст» не может быть речи. Наличие такой генетической («творческой») связи мне кажется на самом деле и не обязательным, поскольку под «интертекстуальностью» я подразумеваю не только прием автора (= творца *авторского* значения текста), но и подход принципиально независимого от него читателя (= творца *читательского* значения текста) при восприятии художественного произведения. При таком широком понимании интертекстуальности достаточно любого более или менее бросающегося в глаза *структурного* отношения (эквивалентности) между двумя, тремя… произведениями на любом текстовом уровне, чтобы их литературно-семантически «со-противопоставить» (Ю. М. Лотман), все более распространяя интертекстуально ориентированное внимание с этого начально связывающего элемента на буквально все значение соотносимых текстов.

Роль соотносящего *ПК* и *CI* структурного эквивалента выполняет один встречающийся в обоих произведениях мотив, который вместе с тем в каждом из них в отдельности определяет *внутри*-текстовое (конструктивное) значение и оказывается ключом к разным выходящим за пределы самого текста (т. е. *вне*-текстовым) аллегорическим осмыслениям рассказа Тынянова и повести Кальвино. Является этот центральный мотив скорее всего художественной обработкой (= преобразованием внелитературного, в данном случае, философского понятия в литературный прием) одного

---

[1] Все цитаты даются по изданию: *Тынянов Ю. Н.* Подпоручик Киже // Тынянов Ю. Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1. М., 1959. С. 325—356.

[2] Все цитаты даются по изданию: *Calvino I.* Il cavaliere inesistente. Torino, 1970 (перевод мой — *К. Ф.*).

логического противоречия, которое вкратце можно назвать *парадоксом «быть/ не-быть»*: речь идет о том, что совершается отмена аксиомы о невозможном совмещении бытия *и* небытия (существования *и* несуществования, присутствия *и* отсутствия) одного и того же явления действительности или культурного обстоятельства. Иными словами, о том, что по обыкновенной бинарной логике — по которой нечто либо есть, либо его нет; а третье исключается — предложение типа «это так, что и *p* и не *p*» (*p &-p*) ни в коем случае не может оказаться верным. Оно-то, однако, верно определяет положение заглавных героев *ПК* и *CI*, российского офицера павловской эпохи Киже и Агилульфо, рыцаря в войске франкского императора Карла Великого. Оба «по ошибке» существуют не существуя, присутствуют в отсутствии; оба персонажа являются (если в их случае вообще можно говорить о «явлении») личностями буквально «без лица», на самом деле «пустыми местами», основная семантическая функция которых скорее всего состоит в олицетворении самой пустоты. Эту пустоту все снова и снова стремятся выполнять очередные аллегорические толкования *ПК* и *CI*.

Внутри-текстовое (конструктивное) значение парадокса «быть/небыть» в *ПК* и *CI*

Начнем сравнение *ПК* и *CI* пересказом тех частей фабул, в которых развиваются парадоксы «быть/не-быть» (опуская при этом все, с этой точки зрения, побочные линии действия):[3]

ПК — При *Павле Первом* военный *писарь* Преображенского полка делает две имеющие большие последствия ошибки. По недосмотру он вписывает в приказ по части фамилию несуществующего подпоручика и в то же время вычеркивает из списка дежурных офицеров все еще живущего поручика как умершего, точнее, вычеркивает его фамилию. Царь исправляет внешнюю форму приказа, но утверждает ошибочное его содержание и своей подписью вводит его в силу — вводит по логике самодержавной системы, фактически без права отзыва. Вместе с приказом появляются и вытекающие из него парадоксы «быть/не-быть». К подпоручику *Киже* (скорее к тому пустому месту, где по царскому приказу должен быть человек по имени Киже), несмотря на очевидный факт полного отсутствия любой его существенности, все относятся, как будто он существует *in persona*: его перед строем солдат стегают плетью за приписанный ему просту-

[3] Остаются вне внимания, в частности, интереснейшие для иначе направленных интерпретаций линия Торрисмондо и рыцарей от св. Грааля (*CI*), а также конфигуративная оппозиция Аракчеев/Нелединский-Мелецкий (*ПК*).

пок и ссылают (в сопровождении двух караульных) в Сибирь. Потом его милует царь; Киже служит, и на службе — в качестве вполне незаметного, ничем не отличающегося и поэтому отличного, замечательного солдата — даже делает карьеру. Его женят и, мало того, у него есть даже сын (его жена родила ребенка…), «по слухам похожий на него» (*ПК*, 350). Он, наконец, «умирает» (т. е. дают объявление о его смерти), когда Павлу хочется лично познакомиться с лучшим, самым лояльным, по его мнению, генералом Киже. Противоположный путь предстоит поручику *Синюхаеву*, с которым, благодаря фатальному приказу и тоже вопреки очевидности, все — начальство, другие офицеры и солдаты, даже его собственный отец — обходятся как с действительно умершим. Он блуждает по окрестностям столицы, чтобы в конце концов самому усомниться в своем существовании, после чего он уже полностью теряется и исчезает — хотя бы как действующее лицо — со страниц рассказа.

CI — Рыцарь *Агилульфо* (Agilulfo) из повести Кальвино выполняет должность императорского паладина в франкском войске, которое дерется с сарацинами под Парижем (как ему и полагается по литературной традиции, в том числе по главному интертексту *CI*, «Неистовый Роланд» Ариосто). Он самый безупречный, даже сверхаккуратный офицер, который все делает как надо, который во всем прав и ведет себя наставительным образом, из-за чего он, разумеется, не слишком популярен среди коллег. Но его подчеркнутая самоуверенность и прямо-таки фанатичное стремление к порядку должны лишь компенсировать единственный, но роковой недостаток этого рыцаря: его всегда сверкающая чистотой, вся белая броня оказывается совершенно пустой — материально его просто нет, он существует вполне бестелесно «одной силой своей воли и веры в наше дело святое» (*CI*, 12), как он отвечает Карлу Великому (что, правда, не очень волнует императора). Все фигуры повести характеризуются своим отношением к Агилульфо: из-за своего абсолютного совершенства он становится идеалом молодого, неопытного рыцаря *Рамбальдо* (Rambaldo); по той же причине пылает любовью к несуществующему рыцарю амазонка *Брадаманте* (Bradamante), в которую, конечно, — как и должно быть в играющей со всякими литературными штампами повести — тотчас же после первой встречи влюбляется Рамбальдо. Как действующее лицо (в смысле развивающего действие героя) Агилульфо выступает довольно поздно, когда объявляют его рыцарство приобретенным не по правилам и таким образом отрицают единственно отличающие его сан и имя (т. е. на/звание) рыцаря, от которых полностью зависит в своей значимости эта сама по себе совершенно пустая броня. Тогда он отправляется в дорогу, чтобы доказать необоснованность этого грозящего самому его существованию упрека. Пройдя через ряд самых разных похождений (которые явно

пародируют типичные авантюры артуровского эпоса), Агилульфо на самом деле удается привести искомое доказательство своего рыцарства, т. е. существования, но только для того, чтобы в последний момент, и к тому же ошибочно, считать его снова потерянным вследствие прямо-таки гротескно невероятного стечения случайностей. После чего он просто рассыпается.

Основанное на общем мотиве нерешенного экзистенциального положения, на парадоксе «быть/не-быть» заглавных героев интертекстуальное соотношение *ПК* и *CI* в конфигуративном плане укрепляется еще тем, что императором прикомандирован к Агилульфо слуга, который представляет собой точную инверсию семантики его хозяина.[4] Этот слуга — явление чисто телесно-материальное, он же — пример лица, присутствующего в мире при полном отсутствии всякого самосознания, да и без всякой выражающей собственную личность воли, стремления к чему-либо. С гусями он чувствует и ведет себя буквально как гусь, в лесу — как дерево, раскапывая могилы — как труп, в разговоре с Карлом Великим — как император (за что он чуть не поплатился головой), и т. д. Иными словами, он не различает обеспечивающую человеческую идентичность границу между «я» и «не-я», для него вообще нет разграничений и таким образом нет никакого принципа (само-)определения в мире — «все один суп!» («Tutto è zuppa!»; *CI*, 57), вот его вывод, когда, кушая суп, он в очередной раз сам становится супом. Он обходится и без различающего знака личности, т. е. без устойчивого имени: его везде знают, но в каждой деревне знают под другим именем. Нося таким образом безграничное множество разных имен, он остается — что касается определяющей функции названия — фактически безымянным.[5] Здесь для упрощения дела (и вслед за повествователем), но весьма произвольно, употребляется связанное с первым появлением персонажа в тексте имя *Гурдулу* (Gurdulù).

В отличие от него, Агилульфо несомненно располагает действующим именем, однако вся его личность полностью зависит от одного этого имени — «Agilulfo Emo Bertrandino dei Guildiverni e degli Altri di Corbentraz e Sura, cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez» (*CI*, 12). Правда, имя это оказывается чрезвычайно внушительным, являясь одновременно и фамилией, и генеалогией, и удостоверением благородства, из-за чего оно и не раз произносится в тексте полностью. Функция этого имени — обозначение чистого (потому что единственного) отличия «я» от «не-я». Ведь только оно делает из ничего что-то/кого-то, при том фактически отличая именем

---

[4] «Этот подданный здесь — есть, но не умеет существовать, а там мой паладин, который умеет существовать, — не есть. Вот вам хорошая парочка!» (*CI*, 32).

[5] «Это человек без имени и со всякими возможными именами» (*CI*, 56).

само отсутствие, так же как и белая (*scil.* бесцветная, всецветная?) броня Агилульфо отличает от окружающего ее мира саму пустоту, утверждая таким образом для внешнего взгляда присутствие, которому никакая физическая сущность внутри брони не соответсвует.

Пусть эти по необходимости краткие пересказы покажут, что *интертекстуальная связь* повести с рассказом может быть обоснована не только соотношением простых, но уже в каждом отдельном тексте соотношением сложных, а именно «обратно удвоенных» фигур-парадоксов «быть/небыть».

И там и тут существующему в чисто *идеальном* виде заглавному герою (Агилульфо/Киже), «живущему» либо в собственном самосознании (*CI*: «я» без тела), либо в общем сознании других (*ПК*: «он» без тела), уже внутри самого текста со-противопоставляется другой персонаж (Гурдулу/Синюхаев), существующий в свою очередь лишь в *материальном* виде, т. е. как «существо» без соответствующего его телесному бытию сознания собственной личности, которое у него либо вообще не развито (*CI*), либо в начале действия оспаривается, а потом уже полностью теряется (*ПК*). Итак, оба сокращенных вида существования дополняют друг друга, только вместе они составляют то человеческое целое, которого не хватает отдельным частям. Их парадоксальность, таким образом, состоит в самом факте их «частичного» существования вопреки недостатку чего-то существенного для существования.

В обоих текстах весьма сомнительное существование материально отсутствующих фигур (Агилульфо/Киже) полностью опирается на их *имена*, в то время как для не менее сомнительного существования только материально присутствующих персонажей (Гурдулу/Синюхаев) характерен как раз недостаток действующего имени: оно у них является либо произвольным (*CI*), либо вычеркнутым из списка (*ПК*).[6] В *ПК* и *CI* «гамлетовский вопрос» («быть или не быть?») об онтологическом статусе героев смешивается с экзистенциальной проблематикой идентичности — что очень тонко вписывает переводчик с французского Тынянов в само имя Киже: «Qui je?» («Кто [такой] я?»).[7] Речь идет об идентичности в ее

[6] О Гурдулу «можно сказать, что имена проходят его, но не успевают прикрепляться к нему» (*CI*, 33). Когда «умерший» Синюхаев покидает город, у него символично отнимают и его имя: «Сонный торшрейбер у шлагбаума рассеянно записал его фамилию» (*ПК*, 341).

[7] В этом же смысле для Агилульфо цель его похождений — поиск имени (*CI*, 89); и рассыпается он в отчаянии, когда считает навсегда потерянным свое имя (*CI*, 125).

семиотическом измерении: что «существеннее», «действительнее» — морфо-семантический знак (имя) или указанный им референт (лицо)?[8]

парадоксы «быть/не-быть»:	*ПК*	*CI*
«ничто», занимающее место «кого-то» («чистое имя»: знак без референта)	Киже	Агилульфо
«кто-то», считающийся «ничем» («чистое лицо»: референт без знака)	Синюхаев	Гурдулу

Само собой разумеется, что кроме этих совпадений в семантической конструкции парадоксов «быть/не-быть» в *ПК* и *CI* имеется и целый ряд *интертекстуальных различий*:

Рыцарь Агилульфо и слуга его Гурдулу — не изменяющаяся во взаимосвязи, т. е. статическая конфигуративная оппозиция, которая с точки зрения действия *CI* в основном подчиняется центральному любовному «роману» Рамбальдо с Брадаманте. Киже и Синюхаев, напротив, сами являются динамичными протагонистами обеих главных линий действия *ПК*, развертывание которых совершается в полной независимости друг от друга, хотя они исходят из одного общего события. Синюхаев ни разу не встречает Киже (а как же!), он даже не знает о нем, их истории в плане действия никогда не переплетаются, их судьбы в самой истории никем не связываются.[9] Но и множество нарративных эквивалентов[10], и композиционный прием «кускового» и попеременного, «монтажного» повествования о подъеме одного и о падении другого героя подчеркивают строго хиастическую соотнесенность и вместе с тем парадоксальность их «жизненного»

---

[8] Стоит при этом выяснить, что семиотически ни Киже, ни Агилульфо не представляют случаи знакового выражения (*signifiant*) без знакового содержания (*signifié*), а являются, так сказать, «полноценными» знаками, т. е. морфо-семантическими комплексами, которым однако не хватает внезнакового *референта*. Иначе говоря, оба имени *обозначают* (личности), но не *указывают* (на лица).

[9] *Генетически* это конечно связано с происхождением *ПК* из разных претекстов-анекдотов о Павле Первом. Интереснее генетического вопроса мне кажется, однако, анализ *структурного* «единства и тесноты» этого исходного материала в тыняновской конструкции.

[10] Ср. выбор подобных параллелей в нарративной конструкции героев: их «выставление» перед строем солдат; удаление из столицы и возвращение в нее; ходатайства Нелединского-Мелецкого за Киже и Аракчеева за Синюхаева; процитированные приказы Павла о помиловании одного и об отказе от «помилования» другого; латинские изречения о них («Mors occasionalis» [«Случайная смерть»], *ПК*, 347; «Sic transit gloria mundi», [«Так проходит светская слава»], *ПК*, 355); роль их отцов (врача и «француза») и т. д.

развития: чем больше «действительности» приобретает Киже (которого нет), тем менее «реальным» кажется — в первую очередь самому себе[11] — Синюхаев (который есть).

Исходное событие, т. е. *завязка* рассказанных в *ПК* двух линий действия (которым в тексте рассказа предшествует только *пролог*, своего рода сжатая экспозиция «ненормальности» всей павловской обстановки)[12], — конечно, двойная ошибка писаря и царское ее утверждение. Таким образом, и самое возникновение, и дальнейшее развитие обеих парадоксов «быть/не-быть» мотивируются у Тынянова вполне *реалистически*: представляют они в изображаемом мире *ПК* не настоящие отклонения от логики, а «сделанные» кем-то *псевдо*-парадоксы, результаты не авторской фантастики, а фантазии самих персонажей внутри истории (так что и все связанные с ними якобы парадоксальные явления находят вполне логические, а именно психологические объяснения) — что, впрочем, с самого начала известно и читателю. Киже и Синюхаев — не сами по себе существа ненормальные, ими скорее раскрывается существенная ненормальность положения, в котором произвольный акт абсолютного государя делает из очевидной ошибки (= онтологической неправды) общепризнанную правильность (= идеологическую правду); где «действительно» то, что по царскому приказу считается действительным.[13]

В отличие от тыняновских псевдо-парадоксов, настоящая парадоксальность героев Кальвино соответствует открытой *фантастичности* изо-

---

[11] Синюхаев «начал сомневаться, жив ли он» (*ПК*, 334); «Тогда он понял, что умер» (*ПК* 337); «Я не живой, — вдруг сказал поручик» (*ПК*, 347). Чисто синтаксически выражается его отношение к себе как к другому (*scil.* мертвому) в предложении: «Потом он [Синюхаев] посмотрел на вещи, принадлежавшие поручику Синюхаеву» (*ПК*, 340). Экзистенциальная неуверенность показывается и тем, что Синюхаев начинает сомневаться в существовании и своего отца: «Может быть, живет, а может, и нет» (*ПК*, 340; ср. *ПК*, 347).

[12] Очередной кошмар Павла («обычный послеобеденный сон»; *ПК* 327) обнаруживает его параноидальное психическое состояние: «Nous sommes perdus… — закричал он хрипло жене из-под стола» (там же). Вместе с тем пролог (= ожидание убийства) намекает на эпилог (= совершение убийства) и так обрамляет весь рассказ. Кончается пролог событием — «Кто-то кричал под окном „караул”» (*ПК* 328), которое вводит и мотив знакового присутствия (крик) при личном отсутствии кричащего (что немало беспокоит царя), и возможного его спасения опознанием того человека (= источника знака), кто мог бы «караулить» царя (= семантика знака) — что и составит роль Киже в павловском представлении.

[13] «Непонятно, что это было такое. […] Однако же приказ императора *должен* был быть исполнен. И все же он *не мог* быть исполнен, потому что нигде в полку не было подпоручика Киже» ⇒ «*Считать* подпоручика Киже в живых» / «Поручика Синюхаева, как умершего горячкою, *считать* по службе выбывшим» (*ПК*, 332—333; курсив мой — *К. Ф.*).

бражаемого в *CI* мира, в котором «действительно» то, что предлагает считать действительным автор — он же по художественным (фикциональным) условиям «абсолютный государь» вполне автономного, *не* подвластного требованию вне-текстовой правды или даже правдоподобности мира литературного произведения. На фоне этой фантастичности «научно» стилизованное объяснение парадоксальности Агилульфо и Гурдулу, которое предлагает читателю повествователь *CI*, указывая на их соответствие якобы некогда бывшей логике (онтологии) мира, оказывается явным пародированием самого приема реалистической мотивировки в литературе.[14]

Самую значительную интертекстуальную разницу можно, однако, увидеть в резкой противоположности *развязок ПК* и *CI*. Весьма ирреальному Киже, «смерть» которого совершается в таком же чисто декларативном акте как и его «рождение», самой роскошью торжественных похорон предоставляют почетное место в общественном сознании.[15] Царь особенно придает пустоте «наполненную» жизнь: «У меня умирают лучшие люди» (*ПК*, 355). Итак, как раз смерть Киже служит окончательным утверждением «фактичности» его жизни, потому что мертвый, естественно, больше не нуждается в физическом присутствии живущего, а для доказательства прошедшего человеческого существования теперь достаточно пережившего века в культурной памяти текстового присутствия его имени — т. е. единственного, что у Киже на самом деле было: «Имя его значится в „С.-Петербургском Некрополе", и некоторые историки вскользь упоминают о нем» (*ПК*, 356). На другом полюсе Тынянов очень выразительно рассказывает не только о постепенном овеществлении[16] и конечном ис-

---

[14] «Было еще запутанным состояние вещей в мире того времени, в которое играет наша история. Тогда весьма нередко встречались имена, мысли, формы и институты, которым не соответствовала никакая действительность. С другой стороны, время кишело всякими предметами, способностями, лицами, у которых не было ни названия, ни другого отличительного признака, отделяющего от остального мира. […] Тогда и получалось, что такая рассеянная воля, рассеянное самосознание сосредоточивались в одну точку […], и что такое сгущение сил, будь это случайно или инстинктивно, находило свое выражение в одном имени или дворянском роде (где в эти времена бывало довольно много ваканций)» (*CI* 37).

[15] «Похороны генерала Киже долго не забывались С.-Петербургом, и некоторые мемуаристы сохранили их подробности. […] Так был похоронен генерал Киже, вы*полнив* все, что можно было в *жизни*, и на*полнен*ный всем этим…» (*ПК*, 355—356; курсив мой — *К. Ф.*).

[16] Ср. превращение Си*нюха*ева в «искусанного пса» (*ПК*, 347), который различает (*нюхает*!) «людей по запаху» (*ПК*, 351); потом в «плоский камешек, „блинок", пускаемый мальчишкой» (там же). Совершается процесс его овеществления в состоянии «подвешенного» (*ПК*, 352); но замечается оно уже, когда после его «смерти» человек и вещи как бы меняются позициями субъекта/объекта познания: «Потом он посмотрел

чезновении реального лица поручика Синюхаева — он «исчез без остатка, рассыпался в прах, в мякину, словно никогда не существовал» (*ПК*, 356) —, но и о совершенном изглаживании из памяти его имени, преданного полному забвению: «В „Петербургском Некрополе" не встречается имени умершего поручика Синюхаева» (*ПК*, 356). Показывая таким образом, как мнимая, «подмененн[ая]» (*ПК*, 340) действительность наконец берет верх над настоящей, как ложь признается правдой, этот рассказ — так же как и ряд других произведений Тынянова[17] — кончается торжеством «превратного мира».

К противоположной развязке приводит читателя Кальвино: в *CI* торжествует как раз «правильный мир», когда саморассыпанием отчаянного Агилульфо и исчезновением Гурдулу из сферы внимания повествователя фантастически-парадоксальные фигуры выводятся из истории, а во владение ею («историей»!) вступают реалистические персонажи; особенно Рамбальдо, который сразу же надевает не только пустую теперь, но и «безымянную», т. е. по-настоящему бесхозную броню Агилульфо, наполняет ее своим телом и — хотя не с таким совершенством, но с успехом — бьется в ней, чтобы с ее помощью завоевать между прочим и любовь Брадаманте.

Внетекстовые (аллегорические) осмысления парадокса «быть/не-быть» в *ПК* и *CI*

Оба текстовых значения *ПК* и *CI*, оба литературных парадокса «быть/не-быть» читались и читаются критиками прежде всего как художественные иносказания чего-то более или менее скрытого вне-текстового «другого», т. е. как *аллегорические* — или «эмблематические», по словам самого Кальвино[18], — повествования, идеологический смысл которых якобы превосходит литературное значение текстов. Имеются «очередные интерпретации» *ПК* и *CI*, согласно которым русский рассказ излагается как *политическая* аллегория, тогда как итальянскую повесть воспринимают как

на вещи […], и эти вещи посмотрели на него. Он отвел от них взгляд» (*ПК*, 340). Ср. подобную извращенность естественного отношения у писаря, который «посмотрел на часы, как на живого человека», или пишет «пальцами, как бы отделенными от тела и ходившими по своей воле», так что наконец это он овеществляется, а именно — «остолбенел» (*ПК*, 329).

[17] Так, например, оказываются «действительнее действительности» прямо поддельные версии происшедшего (истории), которыми кончаются «Смерть Вазир-Мухтара» и «Малолетний Витушишников».

[18] В предисловии к сборнику трех его повестей (1960) Кальвино называет их «трилогией об эмблематических фигурах» и дальше разъясняет свое в этом смысле фигуральное понимание собственных произведений (см.: *Schmitz-Emans M*. Das literarische Werk im weltliterarischen Kontext: Italo Calvino, «Unsere Vorfahren». Hagen, 1995. S. 130).

литературную обработку определенной *философской* позиции в споре о (пост)модерн/изм/е.

Очередное аллегорическое прочтение парадокса «быть/не-быть» в *ПК* как критика самодержавной политической системы

Советская критика, но, впрочем, не только она, увидела в *ПК* аллегорическое изображение конститутивной парадоксальности политической системы в царской России[19], когда хватало одной воли, одного приказа оторванного от жизни самодержца Павла Первого (= историческая *персонификация* безумства тоталитарной системы в тексте)[20], чтобы превратить в действительность вполне ирреальное существо по имени Киже (= художественный *символ* человеческой пустоты и чудовищности тоталитарной системы) — и все это за счет простого, «маленького» человека Синюхаева (= *жертва* антигуманной системы).[21] Согласно такой интерпретации, тыняновский рассказ обнаруживает свойственное самодержавной системе как таковой «господство мнимого над действительным» и обнажает некоторые *парадоксальные механизмы* этого по сути своей противоестественного политико-общественного строя.

Именно стремление Павла к действующему в совершенстве государственному аппарату, в котором он видит единственное обеспечение своей власти[22], именно его требование от каждого подданного абсолютного функционирования и стопроцентной безошибочности является причиной той фатальной ошибки, которая сначала пускает в ход действие рассказа, а в конце концов решает и судьбу царя. Ведь писарь, только что переведенный на место сосланного из-за ошибки в Сибирь предшественника, не выдерживает чрезмерной психической тяжести, возникшей в результате бюрократической сверхрегламентации (ср. гротескные инструкции «о неупотреблении слов в донесениях»; *ПК*, 329), вследствие требования крайней пунктуальности («Опоздание было преступлением»; *ПК*, 328) и

---

[19] Ср. образцовый резюме этого многократно повторяемого толкования: «Тынянов создает обобщенную картину, раскрывающую природу бюрократически организованной машины русского самодержавия» (*Костелянец Б. О.* Проза Тынянова // Тынянов Ю. Н. Сочинения. Т. 1. С. xxxvi).

[20] «Павел, по Тынянову, — это наиболее острое и характерное проявление противоестественности традиционного русского самовластия» (*Белинков А. В.* Юрий Тынянов. 2-ое изд. М., 1965. С. 379).

[21] «Тынянов написал рассказ о том, что человек для самодержавия не имеет значения, а имеет значение правильное движение механизма, именуемого государством» (*Белинков А. В.* Юрий Тынянов. С. 384).

[22] «Кругом была измена и пустота. Он нашел секрет, как избыть их, — и ввел точность и совершенное подчинение» (*ПК*, 345).

предельной угрозы наказания в случае невыполнения задачи.[23] Он впадает в панику и неизбежно делает как раз ту ошибку, которая так строго запрещается.

Власть Павла основана на вездесущей боязни его окружения чем-нибудь навлечь на себя гнев императора. Но каждый очередной «великий гнев» (*ПК*, 332) царя — *furor* — является лишь обратной стороной его собственного «великого страха» (*ПК*, 336) — *horror* —, а именно страха перед подданными (которым всем без исключения не доверяет этот очевидный параноик), страха потерять контроль над ними и вместе с ним и власть, которая сама по себе представляет единственный смысл жизни этого властителя. Значит, Павел боится тех, кто боится его; со страху он страшен, и ведет эта парадоксальность к всеобщему террору (*furor* + *horror* = *terror*).[24]

При таких условиях мнимое, лишь «приказанное» Павлом существование Киже скоро ведет всех (либо со страху, либо по расчету) к убеждению в его действительном существовании. А начинается эта «жизнь», в которую приказано верить и поэтому верят, именно с экзекуции[25], при которой «кобыла» кажется солдатам «не вовсе пустою. Хотя на ней никого не было, а все же как будто кто-то и был» (*ПК*, 339).[26] Также и для двух сопровождающих сосланного «пустого места» в Сибирь караульных это «важное пространство, шедшее между ними» (*ПК*, 343), все более приобретает качество действительности.[27] Так же и для жены Киже, которая знает, что его на самом деле нет (во время венчания с пустотой, чуть не падая в обморок, она потом уже учится заполнить пустоту в супружеском ложе), но

---

[23] «Он знал, что если к шести часам приказ не поспеет, адъютант крикнет: „Взять", и его возьмут. Поэтому его рука не шла, он писал все медленнее и медленнее» (*ПК*, 328).

[24] «И когда великий гнев становился великим страхом, начинала работать канцелярия криминальных дел, и кого-то подвешивали за руки, и под кем-то проваливался пол, а внизу его ждали заплечные мастера» (*ПК*, 336).

[25] «Так началась жизнь подпоручика Киже. […] это была действительность. […] Отныне кобыла, плети и путешествие в Сибирь были его собственным, личным делом. Приказ должен был быть выполнен. […] И так сделалось» (*ПК*, 338—339).

[26] Здесь ощущается связь *ПК* с андерсеновой сказкой о «Новом платье короля». Да будто имеется и у Тынянова подобный носитель наивного (еще не развращенного), «детского взгляда», который разоблачает обман, называя нагату короля нагатой. Но, напротив сказки, именно этот молодой солдат «смотрел на экзекуцию с интересом. Он думал, что все происходящее дело обыкновенное и часто совершается на военной службе» (*ПК*, 339).

[27] «Когда они вышли за черту города, у них было сомнение. […] Но потом они подумали, что дело казенное и бумага при них. […] Понемногу они начали понимать, что сопровождают важного преступника. Они привыкли и значительно говорили между собою: „он" или „оно"» (*ПК*, 343—344).

тем не менее время от времени как будто слышит неожиданно вернувшегося домой мужа (*ПК*, 351). Чем выше поднимается этот фантом в уважении царя, тем увереннее все дворяне претендуют, а может, и истинно убеждены, что состоят в знакомстве с Киже, тем свободнее говорят о происхождении и деяниях этого офицера (*ПК*, 354—355). Ему приписывают, на основе буквально одного бесмысленного слова «Киже» (= минимальный текст), целую биографию (= текст), которая всем обществом считается жизнью (= не-текст) и поэтому действует *как* жизнь, да на самом деле такова она и есть: «Таковы были вполне определенные черты его жизни» (*ПК*, 350). Таким образом, царская власть оказывается по-настоящему способной приостанавливать сам «принцип реальности» и вместо него устанавливать в общественном сознании любую фантасмагорию как «действующую реальность»: действительность не *есть*, а *делается*. Впрочем, историческое переживание имени Киже показывает, что сконструированная псевдо-реальность с успехом заменяет реальность не только на время, но навсегда, так что с темпоральным расстоянием мнимое прошлое, если оно является единственно доступным в текстовой традиции, для современности перестает быть мнимым и становится исторической правдой. Прошлое (что только особенно последовательно проявляется в тоталитарной культуре) — не то, что было, но то, что передается (сохраняется, не исключается…) *как* былое.

Надо, однако, добавить, что жертвой внушения осуществленного «в лице» Киже принципа псевдо-реальности становится также — и даже особенно — сам государь: ведь он не умышленно употребляет мнимое в своих целях, а только, ничего не зная, подтверждает его как действительность, т. е. сам оказывается под властью мнимого — якобы «самодержавная» система уже целиком работает вне контроля какого-либо человеческого самодержца. На самом деле тыняновский Павел уже давно потерял всякую связь с реальностью и совсем отошел в самодельный мир собственного воображения, т. е. он настолько же является аутистом, как и параноиком — и это, наверное, больше всего характеризует тоталитарное государство.[28] Весь окружающий его внешний мир — Россия — представляется царю как громадная и враждебная пустота (так, что его «великий страх» — это именно *horror vacui*)[29], как безличное и безымянное море, в котором

---

[28] «И он приказал окопать свой петербургский замок рвами и форпостами и вздернуть на цепи подъемный мост. Но и цепи были неверны — их охраняли часовые. […] „Нужно бы спрятаться в табакерку", — подумал император» (*ПК*, 336, 353).

[29] «Вокруг образовалась большая пустота. […] Кругом была измена и пустота» (*ПК*, 344, 345).

ему предстоит утонуть.[30] Вполне понятно, что в таком положении он тоскует по какому-либо личному отношению, по заполняющему пустоту и самим своим присутствием уничтожающему ее человеку. В этом желании он хочет положиться именно на своего офицера Киже — т. е. на ничто иное, как на самую пустоту.[31]

И этим своим решением Павел опять-таки добивается прямо противоположного ожидаемому, поскольку оно в конце рассказа оказывается для него фатальным — что показывает связь его смерти, якобы («по официальным известиям»; *ПК*, 356) от апоплексии, на самом деле от рук убийц, со смертью Киже в одном и том же году. Царь предполагает в Киже своего верного друга, на которого можно положиться; а выбирает он тем самым несуществующего защитника, которого, конечно, нет, когда он ему нужен. В то же время царь уничтожает в лице Синюхаева того же верного друга — ведь размышление-мечта Павла о Киже («надобно приблизить человека простого и скромного, который был бы всецело обязан ему, а всех прочих сменить»; *ПК*, 354) является точной характеристикой Синюхаева как образцового представителя того слоя общества, на который по-настоящему опирается вся (всякая) тоталитарная система. Никто не соответствует требованию абсолютного подчинения, несомненной лояльности и совершенного, почти «машинального» функционирования в государственном механизме в такой же мере, как этот «прямолинейный и неумный» поручик (*ПК*, 333), для которого порядок и весь смысл мира полностью зависит от правил и приказов начальства[32] — что, однако, не оберегает его от уничтожения.

Ввиду той — в России и Советском Союзе особенно развитой — традиции «чтения между строк», традиции доходящего почти до страсти поиска скрытого в подтексте подрывного смысла, нет нужды подробно излагать возможность подвергать и это иносказательное чтение тыняновского рас-

---

[30] «Он не боялся никого из той пятидесятимиллионной черни, […] которую он никак не мог себе представить. Он не боялся их, взятых в отдельности. Вместе же это было море, и он тонул в нем» (*ПК*, 336).

[31] Кажется, что царь (хотя этого, конечно, не зная) выбирает в Киже прежде всего *самого себя* — ведь он такой же «подмененный» (*ПК*, 340), «безличный» (ср., как он в общении с людьми отворачивает лицо; *ПК*, 331), «безродный» («лишенный даже мертвого отца, даже мертвой матери»; *ПК*, 345), как этот его *alter ego* (= метафорическое сближение Киже/Павел) — т. е. единственного человека, которому вообще может доверять параноик.

[32] Синюхаев еще в приказ о собственной смерти верит — и просто потому, что он приказ: «Он ни разу не подумал, что в приказе ошибка. Напротив, ему показалось, что он по ошибке, по оплошности жив. По небрежности он чего-то не заметил и не сообщил никому» (*ПК*, 334).

сказа как критику *самодержавной* системы, т. е. как *выполнение* одной из идеологических задач советской литературы — вторичному смысловому сдвигу. Вполне несложно понимать *ПК* 1928 года и как *перешагивание* соц/реалистически допускаемого, а именно как аллегорию подобного же абсурдного положения в *сталинском* тоталитарном государстве и поведения его «хозяйна», положения, формирующегося как раз к концу 1920-х годов. Ведь все без исключения названные признаки политико-общественной деформации — и паранойя, и аутизм власти; ее ориентация на мнимую действительность; гипертрофированный ее бюрократизм; парадоксальная диалектика террора; бессмысленная ликвидация именно собственной социальной базы — касаются не только павловского прошлого конца XVIII века (по Тынянову), но и с поразительной точностью предвосхищают основные черты будущего развития советского общества в 1930-х годах.[33]

Очередное аллегорическое прочтение парадокса «быть/не-быть» в *CI* как критика идеалистической философской системы

Возможный предмет выдвинутой в виде литературных парадоксов «быть/не-быть» критики Кальвино — не политическая, а скорее философская система, которая определяет целую культурно-историческую эпоху как одна из ее центральных идеологических конструкций. Речь идет о «неблагополучном» (с точки зрения «постмодернизма») *отделении субъекта от объекта* познания и вытекающей из этого односторонней *установке на субъект*. Это «изобретение субъекта» начиналось с Возрождения, чтобы стать, пожалуй, самой отличительной семантической чертой «condition moderne» (культуры *модерна*), т. е. доминантой современного мышления с Просвещения XVIII века до нынешнего дня.[34] В *CI* утверждается, согласно такому чтению, не менее, чем промах всего этого идеалистического проекта от, скажем, Декарта через Канта до Гегеля.

Самая заметная фигурализация такого сокращенного человеческого объема в тексте *CI* — *Агилульфо*, карикатура на «радикально-картезианского» субъекта, который для утверждения собственного существования, когда оно ему становится сомнительным, обходится без всякой объектив-

---

[33] «„Подпоручик Киже" и „Восковая персона" были нам глубоко понятны» (*Эренбург И. Г.* Люди, годы, жизнь // Юрий Тынянов: Писатель и ученый / Под ред. Каверина В. А. М., 1966. С. 184).

[34] Понятия «модерн» и «современность» здесь употребляются как синонимы для обозначения *культурной формации* (приблизительно последних 200 лет), которая по своей семантике — по составу релевантных идеологем — резко отличается от того, что было *до* нее (= «досовременность»), и от того, что (по концепции «постмодернизма») уже заменило ее.

ной опоры в материальном бытии мира и вместо этого ограничивается чистым самосознанием своего идеального «я». Этот вполне автономный субъект существует в силу акта представления и тем самым в силу назначения разумеющего себя «я» как единственно доступной (доказуемой) человеческому разуму действительности — нет никого, кого бы с большим правом определяло бы знаменитое «cogito [ergo] sum», как именно Агилульфо.[35] С его помощью Кальвино наглядно демонстрирует, что такое субъект в современности: чего он, во-первых, добивается — как он устанавливает недвусмысленные, строго логические границы (начиная с решающей «дифференциа» между «я» и «не-я»), и как он самим разделением подчиняет объект познания *scil.* мир рациональному порядку собственного познания.[36] Демонстрируется и то, чего ему, во-вторых, недостает, т. е. что находится вне границ абсолютизированного им «царства разума» — а именно «другая сторона» существования за сознанием: и физическое бытие тела, и психическое бытие под- и бессознательного[37]; два вида человеческого существования, которые ощущаются Агилульфо чаще всего как угрозы, а иногда и как тайные его желания.[38] И что, в-третьих, весь принцип субъективности в конце концов (к концу повести) раскрывается как фантом, как идеологема модерна — «кто-то» немедленно рассыпается в «ничто», как только от него требуют более прочного доказательства существования.

По линии этого чтения, Гурдулу представляет как раз то самое «другое» существования, которое потерялось в связи с «изобретением» субъекта, или — в рамках довольно схематической типологии культурных эпох — ту самую объективность до современного субъекта. Однако эта эпоха здесь, в лице слуги, изображается установленной настолько же односторонне, как и последующая ей современность. Гурдулу не знает границу между собой и окружающими его предметами, и поэтому все совпадает с совсем безразличной для него, и, значит, неопределенной и беспо-

---

[35] Недаром Агилульфо показан к началу повести «в тот час, когда существование мира кажется меньше всего достоверным» (*CI*, 25) — ведь это ничто иное, как парафраза исходного положения Декарта в его «Discours de la méthode» (1637)! Самую прочную опору в таком экзистенциальном кризисе и французский философ, и франкский рыцарь находят в «точных занятиях» (*CI*, 25) чистой математикой.

[36] В этом смысле Рамбальдо требует от Агилульфо, чтоб он обучил Гурдулу дифференцировать, т. е. упорядочить (себе) мир — что на самом деле «не все один суп» (*CI*, 57).

[37] Показательно, что Агилульфо не знает и не желает сна (*CI* 16), что для него засыпать — то же что теряться навсегда (*CI*, 27).

[38] Агилульфо «чувствовал себя неловко от тел тех, у которых оно было, и вместе с тем им завидовал; но он ощущал и гордость за свое превосходство и презрение к ним» (*CI* 16).

рядочной объективностью. Он буквально понятия не имеет о мире (что в современности является предпосылкой его познания, т. е. логического управления миром), а сам он — как «пленник в путанице вещей» (*CI*, 105), ничего об этом не зная, находится под управлением предметного мира. Зато слуга без самосознания не страдает от тех экзистенциальных сомнений, которые мучат его сверхсознательного хозяйна. Иными словами, у «досовременного» Гурдулу имеется все то, чего не хватает «современному» Агилульфо; и *vice versa*.

Обеим односторонним фигурам, которые существуют несмотря на существенные дефициты (в чем и состоит вся суть их парадоксальности), недостает именно той целостности, которая обеспечивает человеческую жизнь прочным смыслом и целью[39] и которую так отчаянно ищет молодой Рамбальдо, герой главной линии действия *CI*, т. е. рыцарского похода («quest») человека к самому себе.[40] Перед этим своего рода наблюдателем досовременного и современного положения с позиции после современности — стоит гамлетовский вопрос об онтологическом статусе и вместе с тем о надежности представленных в Агилульфо и Гурдулу форм существования. При том его временно привлекают смысловые позиции и чистого субъекта (совершенство существования по одному вымыслу собственного «я»)[41], и чистого объекта (простота существования без всякого самосознания «я» в мире).[42] Но его не могут окончательно удовлетворить ни отвлеченность и отчуждение рыцаря, ни овеществление и безволие слуги, которых он познает в течение повести как две редукции человеческих возможностей.

Поэтому, отвергая эти два варианта, Рамбальдо решается на «третий путь» (т. е. отказывается от бинарной логики как таковой) и выбирает любовь к Брадаманте. Эта амазонка (= «мужество» и «женственность») явно противостоит чистым односторонностям Агилульфо и Гурдулу, по-

---

[39] По Кальвино, «потеря целостности» — основной признак современности (см.: *Schmitz-Emans M*. Das literarische Werk… S. 147); вместе с тем она и главная тема его творчества (ср. например, «полумерность» героя в повести «Il visconte dimezzato» [1952]).

[40] Рамбальдо «ищет доказательства того, что он есть», — пишет Кальвино, — цель его похода — «завоевание бытия [conquista dell'essere]» (*Schmitz-Emans M*. Das literarische Werk… S. 148).

[41] Для Рамбальдо «самое прочное, которое ему здесь пока встречалось, это именно тот рыцарь, которого нет» (*CI*, 25); «Я, честно говоря, боюсь оттого, что есть у нас несуществующий рыцарь… Но тем не менее я им восхищаюсь, он все делает в таком совершенстве; он мне внушает больше уверенности, чем если бы он действительно был» (*CI*, 70).

[42] «[А], может, мир на самом деле и есть не что иное как огромный, безобразный суп, в котором все рассыпается, вбирая в себя все и всякое» (*CI*, 57).

сколько она, далекая от любой «чистоты», ничего не исключает, а напротив, соединяет в себе всякие противоречия и как раз таким образом представляет того всесторонно развитого человека, к которому стремится герой *CI*.[43] Она живет в одно и то же время настолько же телесно-чувственно, как Гурдулу, и отличается такой же подчеркнутой самосознательностью, даже надменностью, как Агилульфо (*CI*, 64—65); в состав ее интересов входят и весьма материальные (ср. ее сексуальные отношения со всеми рыцарями), и самые идеальные (стремление к совершенству — любовь к Агилульфо). Кажется, что в лице Брадаманте опровергается сама необходимость разделения на «или/или» [differentia] (= идеологема модерна), которая заменяется возможностью объединения «и-того/и-другого» [indifferentia] (= идеологема постмодерна). Она олицетворяет утопию целостного человека, отмену современного распадения на субъекта и объекта и окончательное их сочетание. Вместе с тем парадоксальность самой Брадаманте состоит в том, что как раз эта целиком аллегоричная (утопичная) фигура, к тому же персонаж прежде всего условно-литературного происхождения (конфигуративный штамп итальянского рыцарского романа), может вызвать у Рамбальдо впечатление «самой жизни», изысканной сути человеческого существования, а у читателя (конечно, на фоне фигур-парадоксов «быть/не-быть») — впечатление весьма реалистического характера.

За этой не очень-то определенной утопией в женском лице[44] гоняется Рамбальдо, но он не может догнать ее, пока она — а за ней и он — еще следует за Агилульфо (который в свою очередь ищет потерянное имя…), и в его хоть и «безличном» лице — за проектом совершенного порядка и тотального управления мира путем познания объекта противоположным ему субъектом, т. е. сокращения мира до «мира в голове». Иначе говоря, пока они, идя по следам Агилульфо, еще понимают суть человеческого существования, «смысл жизни», как предмет лишь отвлеченного, теоретического поиска исключительно рефлектирующего субъекта. К концу *CI* Рамбальдо уже не хочет ни управлять миром через субъективное познание как Агилульфо, но и не является управляемым миром — «объективированным» — как Гурдулу, а он осознает себя как часть мира, по мере того,

---

[43] «Может быть, она только потому увлекалась строгостью и точностью, что это противостояло настоящей ее природе. Она же была самой большей шлюхой во всем франкском войске» (*CI*, 64).

[44] Рассказчик *CI* размышляет о том, что лежит в основе любви Рамбальдо к Брадаманте: «ведь это прежде всего любовь к самому себе, стремление к утверждению собственного бытия, которое может ему внушить только женщина. […] для него женщина — то существо, которое существует без всяких сомнений […] Она знает больше его, или меньше, во всяком случае — другое» (*CI*, 66).

как принимает участие в нем. Это изображается в повести как участие в борьбе — в борьбе, в которую Рамбальдо недаром вступает в оставленной ему броне Агилульфо (т. е. все еще «под знаком субъекта», но теперь уже «с объективным содержанием»), а броня, впрочем, скоро теряет сверхчеловеческую белизну; в борьбе, под которой здесь, в аллегорическом ключе, скорее всего разумеется человеческая, общественная деятельность. Как только изчезает его односторонняя ориентация на субъект, герой «истории» (в двойном смысле понятия) перестает лишь обдумывать мир как теоретическую проблематику и начинает заботиться о практическом решении заданных проблем в мире.[45]

Как бы то ни было, именно этому «новому» Рамбальдо, эмансипированному от влияния субъекта (хотя еще в броне, «маске» Агилульфо), впервые предается Брадаманте. Но как только амазонка узнает, что она связывалась не со своим идеалом, она еще (один) раз убегает от него, удаляется в…

Еще одно аллегорическое прочтение парадокса «быть/не-быть» в *ПК* как художественная реализация (литературно-)теоретического принципа функциональности

Перед раскрытием неожиданного вымысла, которым кончается любовный роман Рамбальдо и Брадаманте в *CI* и одновременно осуществляется аллегорично выраженная в их соединении культурная утопия — так что в итоге автор предлагает читателю не менее двух *happy endings* — хочется еще раз вернуться к рассказу Тынянова. Ведь именно на основе ее сравнения с пониманием повести Кальвино как опровержения модерна с точки зрения постмодернизма открывается еще одно альтернативное прочтение и для *ПК*. Оно, кажется, особенно тесно связано с концепцией литературы (культуры) Тынянова-функционалиста. Можно толковать этот рассказ как литературное иносказание его центральной теоремы — таким обра-

---

[45] «Доказательство существования — деятельность, — пишет Кальвино, — Рамбальдо олицетворяет власть практики, опыта, истории» (*Schmitz-Emans M*. Das literarische Werk… S. 148). — Нет нужды специально указать на то, что найденное Рамбальдо решение — чуть ли не прямая литературная парафраза критики Марксом теоретиков немецкого материализма, выдвинутой, например, в очень сжатом виде в «Тезисах о Фейербахе», где провозглашается передвижение проблематики субъекта/объекта из области теории в практику. В этом смысле оно соответствует и политической позиции раннего Кальвино. Вместе с тем такое сближение с одним из основоположников философского модерна, конечно, немало осложняет общепринятое применение ярлыка «постмодерниста» к этому автору и его тексту.

зом принимая всерьез самоопределение тыняновского творчества как «беллетристики на теории».[46]

Итак, без деталей: о современности и ее весьма спорной семантике — ведь проблематичной она является конечно не только с позицией постмодернизма, но уже и для *модернизма* — речь идет и в *ПК*.[47] Однако модернист Тынянов считает семантической доминантой конструкции современности не столько дифференциацию субъекта от объекта (как это делает постмодернист Кальвино), а скорее установку на *семиотически (языково) опосредованную функциональность* всех общественных и культурных систем, установку, которая решительно заменяет досовременное мышление по принципу существенности (*substantia*) или, что ему соответствует в общественном плане, по принципу личности (*persona*). Это значит, что ценность (*valeur*) — социальная значимость, культурное значение — любого факта действительности уже не определяется его субстанциальными (в том числе и личными) свойствами, а полностью зависит от его успешного функционирования, от его всегда относительной функциональной релевантности для определенной культурной или общественной взаимосвязи.

В *ПК* рассказывается именно о современном внедрении принципа функциональности: *лицо* поручика Синюхаева снижается в течение действия до безвольного, смешного «подвешенного» (*ПК*, 352); напротив поднимается имя Киже, т. е. чисто языковая *функция* лица возвышается до роли важного, даже решающего фактора в борьбе царя и его противников за власть. Для теоретика литературы Тынянова в художественном произведении «достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою»[48] — т. е. знаковый «эквивалент героя»[49] может выполнить семантическую функцию, привести в читательском восприятии к более или менее определенному представлению

---

[46] См.: Письмо Тынянова к Шкловскому от 31 марта 1929 г. // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 200. При том ясно, что у самого Тынянова нет еще выработанной теории культуры. Она, однако, по крайней мере потенциально содержится в его теории литературы и явно намечается в его размышлениях о функциональной соотносенности литературной системы с «соседними рядами» знаково определенной «системы систем», т. е. культуры в понимании позднего структурализма и культурной семиотики 1960-х—70-х годов.

[47] Под «модернизмом» здесь понимается эстетическая (художественная [литературная]) подсистема позднего, так сказать «развитого» и поэтому все более самокритического «модерна» как идеологической (культурной) формации. В его состав входят прежде всего символизм и постсимволизм (авангард) приблизительно 1890-х—1920-х годов.

[48] Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 9.

[49] Там же. С. 123. Прим. 3.

о герое[50], о его присутствии в тексте даже при фактическом отсутствии соответствующего такой семантике действующего персонажа. Так же точно одно имя несуществующего подпоручика и один крик хоть и существующего, но лично никогда не выступающего офицера вполне достаточны для построения личности (= семантики), которая в представлении царя и всего двора заменяет лицо (= референт). Пользуются этой личностью эффективнее всего те, кто знает, что имеет дело с идеологемой, которой — при полной независимости от референта — можно назначать любую нужную в данной ситуации семантику; кто, так сказать, «узнает знамения (современного) времени».[51] А между тем получают большую прибыль от Киже те самые в тексте не выступающие (т. е. со своей стороны «отсутствующие-присутствующие»!) противники Павла, которым наконец действительно удается убить царя «с помощью» этой семантики без референта, так как она выполняет для императора роль лично преданного «караула»[52], который (по простой причине, что его нет) необходимо оказывается «без функции» именно тогда, когда от него требует действия, — так что как раз мнимый Киже отлично функционирует в интересах интриги…

Осложняется это прочтение, однако, тем, что и сам тыняновский Павел связан с современностью, что именно он мыслит скорее по принципу функциональности вместо личности: ср. его отвращение ко всем формам управления государством через личные контакты, покровительства, карьеры, его ненависть к распространенному при его предшественнице и матери «потемкинскому духу» (*ПК*, 332, 335). Это он мечтает о функционирующем в совершенстве государстве, т. е. увлекается одним из центральных проектов модерна, который однако в его руках — так же, как у

---

50 «Часто даже самый знак, самое имя бывает наиболее конкретным в герое. Ср. ономатопоэтические фамилии у Гоголя» (Там же. С. 124. Прим. 4).

51 Это касается «находчивого» (*ПК*, 338), «хитрого» (*ПК*, 341) адъютанта, от которого царь требует невозможного, так что он становится «азартным» (*ПК*, 333), «изобретает» Киже и им удовлетворяет требование царя — кстати, по образцу того же Потемкина, которого так ненавидит Павел (*ПК*, 332, 335); и Нелединского-Мелецкого, он же «могущественный […] певец и статс-секретарь […] к тому же, великий хитрец» (*ПК*, 343), который своим ходатайством за Киже выиграет в азартной игре за влияние на царя (*ПК*, 346).

52 Этому предположению способствует ассоциативная цепь от услышанного Павлом слова «караул» (*ПК*, 328) через его — еще неопределенную — семантику (угроза, помощь?) до якобы установленного лица-крикуна, «субъекта» этого слова, которого адъютант отождествляет с настолько же неопределенным словом «Киже» («Страх становился легче, он получал фамилию»; *ПК*, 338). Из-за этого несколько лет спустя кажется царю, что тот же офицер является и решением настоящей его проблемы: «Как кстати был бы теперь человек, который в нужное время крикнул бы „караул” под окном» (*ПК*, 354).

всех мечтающих об этом героев Тынянова (ср. фигуру Петра Первого в «Восковой персоне») — превращается в кошмар. Итак, вся парадоксальная суть павловского поведения состоит в том, что именно Павел, чуть ли не представитель *функциональности*, скучает в рассказе по *личному* другу, тем самым падая назад в досовременное «мышление в лицах»; и что он для этого (что кажется своего рода «уловкой модерна») выбирает как нарочно самое «не-лицо» Киже — вероятно и потому, что тот лучше всех соответствует направленной исключительно на функционирование концепции личности у Павла[53], так что в Киже Павел надеется найти *человека*, который функционирует с совершенством *автомата* (еще одно из мечтаний модерна…). Хочется царю таким образом «и-то/и-другое» досовременного персонализма *и* современного функционализма — за что он в *ПК наказывается*, в то время как его интерфигура Рамбальдо в аналогичном положении (кого из двух выбрать?) за то же самое решение (выбрать третье, т. е. «и-то/и-другое» олицетворенной в Брадаманте утопии) *награждается* в *CI*.

Отношение самого Тынянова к так представляемому модерну кажется чрезвычайно амбивалентным: ведь он, с одной стороны, со свойственным ему лаконизмом, просто констатирует необратимое поведение функционализма в *культуре* современности (мета*литературный* вариант которого он же сам набрасывал в рамках ранней системной теории литературы русского формализма). Но, с другой стороны, Тынянов здесь, на примере царя Павла, предсказывает неизбежный поворот этого тесно связанного с самым модерном сокращения личности (де-персонализации) в, так сказать, «диктатуру функциональности» за счет человеческого потенциала.

Подводя итоги со-противопоставления аллегорических чтений *ПК* и *CI*, можно заметить, что и там и тут раскрывается идеологический переход, а именно смена досовременной семантики у модерниста Тынянова и преодоление современной семантики у постмодерниста Кальвино. Вместе с тем переосмысляется значимость характерных для модерна (по мнению обоих авторов!) парадоксов «быть/не-быть», т. е. «присутствующих отсутствий»: в то время как в *CI* отвлеченный от объекта *субъект* считается обреченным на рассеяние фетишем идеалистической философии, в *ПК* утверждается знаковая *функция* как важнейший фактор культурного сознания, и через него — также с весьма реальным влиянием на общественную действительность — демонстрируется, так сказать, «власть слова», которая в конечном счете устраняет даже царскую власть.

---

53 «Это был полковник, который не клянчил имений, не лез в люди за дяденькиной спиной, не хвастун, не щелкун. Он нес службу без ропота и шума» (*ПК*, 354).

Писарь и рассказчица как аллегорические фигуры: автореференциальная установка на литературу в *ПК* и *CI*

Произвел на свет это слово — правда, никак не желая этого — никто иной, как *писарь*, который тем самым занимает ключевое место в значе-

нии текста (несмотря на очень краткое его выступление в рассказе). Здесь намечается еще один возможный, а именно поэтологический подтекст *ПК*: автореференциальая ссылка Тынянова-литератора — который в течение 1930-х годов (тоже не совсем добровольно) все более заменяет Тынянова-теоретика — на положение литературной системы в культурной «системе систем» того же времени; ведь определение культурного статуса (функциональной специфики, поэтического функционирования) литературы, поиск ответа на вопрос «что такое литература?»[54] — безусловно центральная тематика *всего* тыняновского творчества.

Итак, допустим, что и писарь тоже аллегорическая фигура, метономически связанная всем своим делом с письменностью и, в более узком понимании, со словесностью, т. е. литературой, что превращает писаря в писателя и его ошибку в литературное произведение.[55] Пусть в социальном строе *ПК* «быть может, всех ничтожней он» — все-таки этот безымянный писарь-писатель решает о «быть или не-быть» тех знаковых единиц (слов), которые оказываются самыми значимыми в культурной действительности модерна. Таким образом, мы имеем дело с (конечно травестированным) топосом «художника-демиурга», творца «живого» слова-человека, созданного буквально из «ничего», из двух самих по себе семантически пустых (потому что лишь функциональных) морфем «-ки» + «же». (В той же роли «созидателя из *ничего*» он, кстати, также выступает, когда он посылает Синюхаева в противоположный путь и без малейшего напряжения «у-*ничто*-жает» слово-человека.)

По случайной ошибке — его прерывают в самое мгновение переписания слова «подпоручик*[*и же*…]» (*ПК*, 328) — он минимально «деформирует»[56] внешнюю форму данного предложения (введением лишней буквы «К» + сдвигом словесных границ) с однако максимальными последствиями для его значения, поскольку оно сейчас читается «подпоручик Киже…». Иными словами, писарь-писатель самой текстовой конструкцией, своим «странным сближением» языковых элементов, семантизирует вне этой конструкции семантически нулевой материал. Этим — по сути дела: художественным — приемом он вводит в предложение новое слово, пока не существующее ни в данном тексте (как семантическая единица), ни во-

---

[54] См.: *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт [1924] // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255.

[55] Ср. о роли «ошибки» новаторского произведения в литературной эволюции: «Собственно говоря, каждое уродство, каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип (таково, в частности, использование языковых небрежностей и «ошибок» как средства семантического сдвига у футуристов)» (Там же. С. 263).

[56] См.: Там же. С. 261.

обще в языковой системе (как лексическая единица), ни конечно и во внеязыковой действительности (как прагматическая единица). Самое в этом смысле искусственное, по-настоящему «заумное» слово «Киже» носит не только уникальное (т. е. встречаемое исключительно в данной конструкции), но и весьма неопределенное, ничего кроме самого себя не обозначающее и из-за этого многозначительное значение — что очень тесно сближает его с характерным для модернизма (литературного авангарда, литературоведческого формализма) представлением о самоценном «слове как таковом», об автономности поэтического значения в литературном произведении.

Именно это *открытое* значение модернистского слова-произведения потом *закрывает* царь, когда он самой рукой к нему дописывает якобы нехватающий для полноценной фамилии твердый знак «-ъ», т. е. полностью бессмысленную, потому что лишь орфографически условленную, но функционально не нужную графему. Этой же поправкой сама власть превращает непонятный ряд букв в порядочное имя, в слово-человека «Кижеъ».[57] Этим изменением Павел словно «отказывает» слову-произведению от неопределенной, художественно автономной семантики и «приказывает» ему хоть и придуманного, но зато определенного референта, т. е. приписывает ему тот «эффект реалистичности», без которого слову и литературе нельзя быть по мнению не только царского режима в России.

Выходит так, что в этой «истории» (в рассказываемой и в пережитой Тыняновым) слово писаря-модерниста попадет не в те руки, так что он становится фактически подручным со-автором власти при создании «превратного мира», в котором бессмысленные слова в форме буквально самоцельных приказов действуют как своего рода «живые» инструменты весьма реального террора.[58]

Но тем не кончается история, по крайней мере тыняновская. Ведь ирония ее развязки как раз и состоит в том, что «словотворец», будь он и недобровольным коллаборационистом власти, создает именно то независимое от действительности «заумное» слово, которое — пусть самым косвенным путем — кладет конец безумной действительности. Кажется, что «исторический пессимист» Тынянов все-таки верит в подрывную (хоть и очень тонкую) деятельность литературного слова.

---

[57] «Так началась жизнь подпоручика Киже. Когда писарь переписывал приказ, подпоручик Киже был ошибкой, опиской, не более. […] Придирчивый глаз Павла Петровича ее извлек и твердым знаком дал ей сомнительную жизнь — описка стала подпоручиком без лица, но с фамилией. […] это была действительность» (*ПК*, 338).

[58] «Они [слова приказов — *К. Ф.*] имели не смысл, не значение, а собственную жизнь и власть. Дело было не в том, исполнен приказ или не исполнен. Приказ как-то изменял полки, улицы и людей, если даже его не исполняли» (*ПК*, 333).

Столь же высоко оценивает возможности литературы и Кальвино. Напоминаю, что амазонка Брадаманте — аллегорическая фигурализация утопии отмены характерного для модерна отпадения субъекта от объекта — один раз предается молодому Рамбальдо, принимая его из-за брони за любимого Агилульфо. Она бегает от него, как только она узнает, чье лицо действительно (скорее: что действительно есть лицо) за забралом.

Эффектная развязка их любовного романа и одновременно та «правда, к которой стремится вся история» (*CI*, 87), — неожиданное отождествление рассказанной фигуры Брадаманте с рассказчицей *Теодорой* на последних страницах повести[59]: т. е. с той монахиней, которая (начиная с середины текста) все подробнее представляет себя читателю как созидателя выдуманной ею самой в уединении монастыря истории. При том рассказчица показывает, как в творческом процессе, словно самим письмом, «делается» чисто литературная «действительность» *CI*[60] — а именно почти «из ничего»[61], на основе одного резко ограниченного опыта отключенной от «настоящей», светской жизни Теодоры. Так что материалом для воображения, создающего события и персонажей пестрого рыцарского романа, является, в первую очередь, однообразный монастырский быт, обогащенный в крайнем случае тем, что рассказчица знает по рассказам других, настолько же неопытных монахинь или читает в книгах о чужой действительности за монастырскими стенами. Утверждается таким образом в *CI*, с одной стороны, то, что все фантастическое повествование об Агилульфо и остальных фигурах (в том числе и Брадаманте) принадлежит одному лишь художественному воображению фиктивного автора — Теодоры — и что она тем не менее — в лице той же Брадаманте — принимает участие в выдуманной ей же самой истории, которая происходит одновременно с ее рассказыванием от лица находящейся, однако, далеко от места действия Теодорой (что обнаруживается в момент прибытия Рамбальдо под окно Теодоры-Брадаманте, когда, наконец, места действия и рассказывания сливаются). Получается в итоге нарративный парадокс по образцу известной литографии М. К. Эшера «Рисующие руки» (1948), где нарисованы

---

[59] В отличие от семиотической *парадоксальности* Агилульфо (= знак без референта) и Гурдулу (= референт без знака), Брадаманте/Теодора представляет случай *амбивалентности* одного референта с двумя знаками-значениями.

[60] Так, напр., Теодора своим письмом рисует волны моря — и оно есть; она в него вписывает пересекающиеся линии движения корабля Агилульфо и кита в море — и они встречаются (*CI*, 106—107); и т. д.

[61] «Ведь искусство писать истории состоит в том, чтобы извлечь из того ничего, что ты знаешь о жизни, все остальное; и потом, как только бумага дописана, продолжить жизнь и заметить, что все, что ты знаешь — на самом деле и есть ничего» (*CI*, 63).

две пишущие друг друга человеческие руки. Этот прием весьма убедительно поддерживает аллегоричный смысл *CI*: ведь суть его — соединение, отождествление нарративного субъекта (рассказчицы Теодоры) с одним из нарративных объектов (фигурой Брадаманте), так что в нем осуществляется на уровне самого повествования как раз то преодоление отделенности современного субъекта от объекта, о котором рассказывает в повести Кальвино.

Помимо такой метафикциональной игры мне кажется однако более важным для аллегорического прочтения то обстоятельство, что Рамбальдо находит любимую Брадаманте — аллегорию утопии целостной, субъективной *и* объективной, сознательной *и* чувственной, духовной *и* телесной *жизни* — наконец именно в лице запертой в монашеской келье Теодоры, т. е. в устраненной от действительности и тем самым независимой от нее области *искусства* как настоящего «не-места» (*u-topia*); того искусства, которое, впрочем, и через имя его олицетворения в тексте — Теодора — утверждается как «дар божий», тем связываясь с находящейся за имманентностью жизни трансцендентностью. Итак, в *CI* искусственная «действительность» художественного воображения — не только (незнакомая) *другая* сторона внехудожественной, так сказать, «действительной» действительности, но и (изысканная) *лучшая* сторона ее, где все возникшие во время модерна проблемы решены и жизнь за распадением субъекта и объекта уже наступила. Ведь именно так можно понимать историю Рамбальдо, который ищет Брадаманте и находит Теодору: именно у последней, в оторванном от жизни «царстве красивого», исполняется наконец желание героя решить проблематику модерна, которое пробудила в нем еще в жизни Брадаманте. В искусстве, которое как раз определяется своим положением «быть/не-быть» (= фикциональность), на самом деле никакого выбора (между субъектом и объектом, между тем и другим, между чем угодно) и не требуется; оно же само по себе — логически (по логике внехудожественной действительности) невозможный, парадоксальный «третий путь». «Царство красивого» как осуществление иначе не доступного жизненного идеала — это, конечно, пахнет эстетикой (особенно немецкого) идеализма, таково более или менее представление об искусстве и литературе Канта или Шиллера; так что отказ постмодерниста Кальвино от идеологии модерна, в конечном счете, вернул бы *его* к эстетической концепции того же им критикуемого модерна — и *нас* к новому парадоксу.

На чем *я,* однако, и кончаю.

УКАЗАТЕЛЬ
ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОЗВЕДЕНИЙ

Указаны имена авторов текстов художественной, критической и научной литературы и названия произведений художественной и критической литературоы. Курсивом выделены числа, относящиеся к сноскам.

Августин ⇒ Augustinus
Аверинцев С. С. *199*; *204*; *208*
Азадовский К. М. *114*
Александров В. Е. ⇒ Alexandrov V. E.
Альми И. Л. 194
Анненкова Е. И. *161*
Аппель А. ⇒ Appel A. Jr.
Аретино Пьетро ⇒ Aretino Pietro
  «Рассуждения» ⇒ «Ragionamenti»
Аристотель ⇒ Aristoteles
  «Софистические опровержения» ⇒ «Sophistici elenchi»
Арнаут Д. ⇒ Arnaut D.
Арно В. ⇒ Arnault V.
  «Уединение» ⇒ «La solitude»
Архилох ⇒ Archilochus
Асеев Н. Н. *159*
Ахутин А. *278*
Ачетто Торквато ⇒ Accetto Torquato

Бабель И. Э. *295*
Байрон Дж. Н. Г. ⇒ Byron G. N. G.
Балаховский И. *266*
Баратынский (Боратынский) Е. А. 47; 154; 193—218
  «Весна, весна! Как воздух чист!» 201
  «Запустение» 208
  «К чему невольнику мечтания свободы?» 201
  «На смерть Гете» 211—212
  «Недоносок» 193—218
  «Пироскаф» 206
  «Скульптор» 212
  «Сумерки» 193; 195; 202; 205

Барт К. ⇒ Barth K.
Батюшков К. Н. 106; 175; 206—207
  «Надпись для гробницы дочери Малышевой» 205
Бахтин М. М. 25; *31*; 39; *160*; 178; 196; 208; 214—216; 221—222; *223*; *224*; 230; *232*; 235; *245*; 246; *279*; 281
Бейтсон Г. ⇒ Bateson G.
  «На пути к теории шизофрении» ⇒ «Toward a Theory of Schizophrenia»
Беккет С. ⇒ Beckett S.
Белинков А. В. *327*
Белинский В. Г. 146; *147*; *156*; 183; 277
Белый А. 290; 302
  «Котик Летаев» 290
  «Петербург» 290
Бем А. Л. 194
Бердяев Н. А. 260
Бергсон А. ⇒ Bergson H.
Берковский Н. Я. *166*; *172*
Битов А. *273*
  «Пушкинский дом» *273*
Бицилли П. *223*
Блок А. А. 313
  «Балаганчик» 313
Богомолов Н. А. *309*
Бодлер Ш. ⇒ Baudelaire Ch.
Борн И. М. 175
  «Ода к истине» 175
Борхес Х. Л. ⇒ Borges J. L.
Бочаров С. Г. 193—218; *235*
Брандес Й. К. ⇒ Brandes J. Ch.
Бродский И. 208
Брюсов В. 154
  «Священная жертва» *155*
Брянчанинов И. 208; *210*
Буало Н. ⇒ Boileau-Déspreaux N.
Булгаков С. 208

Бультманн Р. ⇒ Bultmann R.
Бэвин Й. ⇒ Beavin J.

Вагнер Р. 305
Варро ⇒ Varro Marcus Terentius
Вацлавик П. ⇒ Watzlawick P.
Ветловская В. Е. *222*; *246*
Винокур Г. О. 202; 204
Виролайнен М. Н. 105—116
Виттгенштейн Л.⇒ Wittgenstein L.
Волков С. *208*
Волошинов В. Н. 230
Водичка Ф. ⇒ Vodička F.
Вяземский П. 156

Гаманн Й. Г. ⇒ Hamann J. G.
Галич А. А. 134; *204*
Гегель Г. В. Ф. ⇒ Hegel G. W. F.
Гейне Г. ⇒ Heine H.
«Новая весна» ⇒ «Neuer Frühling»
Гельдерлин Ф. ⇒ Hölderlin F.
Геннеп А. ван ⇒ Gennep A. van
Гербарт Й. Ф. ⇒ Herbart J. F.
Гердер Й. Г. ⇒ Herder J. G.
Гермес Трисмегист ⇒ Hermes Trismegistus
Герцен А. И. 173; 212
Гете Й. В. фон ⇒ Goethe J. W. von
«Беседы немецких эмигрантов» ⇒ «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten»
Гинзбург Л. Я. *159*
Гоголь Н. В. 106; 109; 111; 114; 132; 147—148; 154; 160—171; 177; 182—183; 235—236; 241; *336*
«Выбранные места из переписки с друзьями» *235*
«Мертвые души» 160—171; 235
«Размышления о божественной литургии» 114
«Ревизор» 177; 183
«Шинель» 182; 241
Гольденберг А. Х. *161*; *163*
Гомер ⇒ Homeros
Гончаров И. А. 173; *163—164*; 182; 226
«Обломов» 226
«Обыкновенная история» 182
Горький М. *161*; 173
Гофман М. Л. 193
Грановский Т. Н. 109
Грасиан Б. ⇒ Gracián B.
Грибоедов А. С. 176
«Горе от ума» 176
Григорьев А. 149; 150
Гроссман Л. П. *199*
Гумбольдт В. фон ⇒ Humboldt W. von
Гюго В. ⇒ Hugo V.
«Эрнани, или Кастилиянская честь» ⇒ «Hernani ou L'honneur castillan»
Гюнтер Х. ⇒ Günther H.

Давыдов Д. *206*
Даль В. 60
Данте А. ⇒ Dante A.
«Божественная комедия» ⇒ «Divina commedia»
Декарт Р. ⇒ Descartes R.
Демкова Н. С. 71; *75*; *87*
Державин Г. Р. 106; 115; 211; 213—214
Джаксон Д. Д. ⇒ Jackson D. D.
Дидро Д. ⇒ Diderot D.
«Жак-фаталист» ⇒ «Jacques le fataliste et son maître»
Димент Г. 309
Дмитровская М. А. 293
Добровски В. Н. ⇒ Dobrovský V. N.
Добролюбов Н. А. 148; 157
Долгополов Л. К. *290*
Долгорукова И. М. 175
«Камин в Москве» 175
Долинин А. С. *150*
Донн Джон ⇒ Donne John
Достоевский Ф. М. 61; 106—110; 113; 114; 137; 139; 150; *161*; 173; 176—178; 182; 189—191; 194—200; 203; 207—208; 212; 215—218; 219—233; 234—247; 259; 263—264; 268; 273; 281—282
«Бедные люди» 219—220; 235; 241
«Бесы» 108—109; *161*; 220; 228; 236; *245*

«Братья Карамазовы» 106; 113; 139; *161*; 189; 198—199; 203; 207; 220; 225; 228; 233; 237; 241; *246*
«Господин Прохарчин» 176
«Двойник» 229
«Дневник писателя» 200
«Записки из подполья» 137; 226—227; 229
«Идиот» 177—178; 189; 194—200; 211; 214; 216; 225; *245*
«Кроткая» *230*; 236
«Подросток» 212; 219; 228—233
«Преступление и наказание» 106; 114; *161*; 189; 207; 220; 225; 237; 239; 275
«Приговор (Дневник писателя)» 199
«Село Степанчиково» 107; 109
«Униженные и оскорбленные» 281
Дружинин А. В. 148—149; 152
Дэненс Ф. ⇒ Daenens F.

Евреинов Н. Н. 302—307; 311—317
«Азазел и Дионис» 306; 308
Ерофеев Вен. 57; 63
«Москва-Петушки» 57; 63
Ерофеев В. *261*

Жан Поль ⇒ Jean Paul
Женетт Ж. ⇒ Genette G.
Жильбер Н. ⇒ Gilbert N.
«Жития и терпения преподобного Авраамия Смоленского» 209
Жолковский А. 234—247
Жуковский В. А. 106; 115; 154

Замятин Е. 291; *296*
«Пещера» 291
«Х» *296*
Заславский О. 117—131
Зенон ⇒ Zenon
Зеньковский В. *268*; *269*
Зиновьева-Аннибал Л. Д. 309
«Красный паучок» 309
«Трагический зверинец» 309
Иванов В. 153—154; 198—199; 213; 216; 306; 309—312; 316
«Две стихии в современном символизме» 311
«Заветы символизма» 153; 310
«Прозрачность» 310
«Религиозное дело Вл. Соловьева» 310
«Совершенство» 311—312
«Спорады» 311
«Эстетическая норма театра» 309
Иванов Г. *309*
Иванчикова Е. А. *230*
Иларион 105
«Слово о законе и благодати» 105
Иоанн из Великого Устюга 69—70; 73—74; 76
Ияков 67—88
«Повесть о бесноватой жене Соломонии» 67—88

Казанова Дж. Дж.⇒ Casanova G. G.
«Записки» ⇒ «Histoire de ma vie»
Кальвино И. ⇒ Calvino I.
«Несуществующий рыцарь» ⇒ «Il cavaliere inesistente»
Камю А. ⇒ Camus A.
Карамзин Н. М. 175
«К добродетели» 175
«Меланхолия» 175
Карлгоф В. И. 143
«Станционный смотритель» 143
Карпенко А. И. *161*
Касаткина Т. А. *198*; 217
Кафка Ф. ⇒ Kafka F.
Квинтилиан ⇒ Quintilianus
Киктев М. С. 114
Киреевский И. В. 210; 214;
Клейст Э.-Х. ⇒ Kleist E.-Ch.
Колотаев В. А. *293*
Кондаков И. В. 146; *147*; 156
Костелянец В. О. *327*
Кошелев В. *206*
Кржижановский С. 17; 20; 40; 41
«Грай» 41
«Страна нетов» 41
Кривулин В. *302*
Кузанский Н. ⇒ Nicolaus Cusanus

Кузмин М. 260; *309*
Куртиус Э. Р. ⇒ Curtius E. R.
Кьеркегор С. ⇒ Kierkegaard S.
«Страх и трепет» ⇒ «Frygt og Bæven»

Лакан Ж. ⇒ Lacan J.
Ламартин А. де ⇒ Lamartine A. de
Лахманн Р. ⇒ Lachmann R.
Лебедева Л. А. *161*
Левинтон Г. *314*
Лейбниц Г. В. ⇒ Leibniz G. W.
«Монадология» ⇒ «Monadologia»
Лермонтов М. Ю. 177; 178—179; 182—183; 190; 259; 273
«Герой нашего времени» 182—183
«Демон» 183
«Дорида» 179
«Мцыри» 183
«Нет, я не Байрон» 183
Лесков Н. 57—60; 63
«Загон» 57; 62
«Левша» 57; 63
Лихтенберг Г. Х. ⇒ Lichtenberg G. Ch.
Ломброзо Ч. ⇒ Lombroso C.
«Гениальность и сумасшествие» ⇒ «Genio e follia»
Ломоносов М. В. 28; 35
«Краткое руководство к красноречию» 35
Лосев А. Ф. 202
Лотман Ю. М. *131*; 158; *159*; 171; 318
Лукиан ⇒ Lukianos
Лютер М. ⇒ Luther M.
Ляпунов В. 202; 211—212

Мазур Н. Н. 194; 197; *203*; 210; *214*
Майков Л. *206*
Малыгина Н. *298*
Малышева С. 315
Мандельштам О. Э. 43—47; 52—53; 110—114; 206
«Бог Нахтигаль» 110—112
«К немецкой речи» 110; *111*; 114
«Куда как страшно нам с тобой…» *112*
«Нет, не луна, а светлый циферблат…» *206*
«Полночный огонек» 113
«Стихи о русской поэзии» *111*
«Христиан Клейст» 110; 112
«Silentium!» 43—47; 52—53
Манн Т. ⇒ Mann Th.
Мариво П. ⇒ Marivaux P. de
«Игра любви и случая» ⇒ «Le jeu de l'amour et du hasard»
Марино Г. ⇒ Marino G.
«Марикен из Нимвегена» ⇒ «Mariken Van Nieumeghen»
Маркович В. М. *156*; 158—173
Маркс К. ⇒ Marx K.
«Тезисах о Фейербахе» ⇒ «Thesen über Feuerbach»
Мастер Экхарт ⇒ Meister Eckhart
Маяковский В. В. 290
«Облако в штанах» 290
Мельшин Л. (Якубович П. Ф.) *150*; *151*
Менандр ⇒ Menandros
Менандр Лаодикейский ⇒ Menandros Laodicensis
Мережковский Д. С. *152*; 274
Мешковский Г. ⇒ Meschkowski H.
Микрэлиус И. ⇒ Micraelius J.
Мильтон Дж. ⇒ Milton J.
Минцловая А. 309
Монтень М. ⇒ Montaigne M. de
Мориак Ф. ⇒ Mauriac F.
Морозов П. О. 151
Мочульский К. 219; 229
Муравьева О. С. 146
Муратов А. Б. 146—157

Набоков В. В. 113; 240
«Ада» 300—302; 313—314
«Дар» 303; 306; 308; 312—313; 316
«Другие берега» 313; 315
«Приглашение на казнь» *113*; 299; 302—304
«Соглядатай» 308; 310; 312
«Bend Sinister» 303; 313
«Real Life of Sebastian Knight» *312*
Накамура Кэтюскэ *195*

Некрасов Н. А. 153
Нерлер П. М. *110*
Нестор
«Житие Феодосия Печерского» 105
Нигматуллина Ю. Г. 103
Ницше Ф. ⇒ Nietzsche F.
«Антихрист» ⇒ «Antichrist»
«Веселая наука» ⇒ «Die fröhliche Wissenschaft (La gaya scienza)»
«Опыт самокритики» ⇒ «Versuch einer Selbstkritik»
«По ту сторону добра и зла» ⇒ «Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft»
«Происхождение трагедии» ⇒ «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik»
«Так говорил Заратустра» ⇒ «Also sprach Zarathustra»
О'Брайн Ф. ⇒ O'Brien F.
Одоевский В. Ф. 31
«Парадоксы» 31
Оруджева З. М. 39
Островский А. Н. 178—179

Паллявичино С. ⇒ Pallavicino S.
Паскаль Б. ⇒ Pascal B.
«Мысли» ⇒ «Pensées»
Пастернак Б. Л. 191
Пенроз Р. ⇒ Penrose R.
Переверзев В. Ф. *165*
Перовский-Погорельский А. *144*
«Пагубные последствия необузданного воображения» *144*
Петрарка ⇒ Petrarca
«На жизнь Мадонны Лауры» ⇒ «Rime in vita di Laura»
Петрашевский М. В. *195*; *214*
Петрунина Н. Н. *126*; *136*
Пигин А. 69—71; 74; 76; 80; 84
Писарев Д. И. 148; 150; 157
Платон ⇒ Platon
«Пир» ⇒ «Symposion»
«Федр» ⇒ «Phaidros»
«Тимей» ⇒ «Timaios»
Платонов А. 61; 284—298
«Котлован» 293; *298*
«Маркун» 293
«Чевенгур» 61; 284; 292—293; 295—296
Пнин И. П. 175
«Уединение» 175
По Э. А. ⇒ Poe E. A.
«Повесть о бесноватой жене Соломонии» 67—88
«Повесть о видении Антония Галичанина» 72
«Повесть о Савве Грудцыне» 86
Погодин М. Р. *206*
Потебня А. *223*
Пропп В. Я. 106
Прокопович Ф. 35; 89—104
«Владимир» 89—104
Прудон П. ⇒ Proudhon P.
Пруст М. ⇒ Proust M.
Пумпянский Л. В. 194
Пушкин А. С. 12; 47; *49*; 61; 106; *112*; 115; 117—131; 132—145; 146—157; 179; 181; 189—190; 197—198; 194; 204; 206; 208; 210; 215, 259; 273; 275; 279
«Барышня-крестьянка» 61; 138; 145
«Безумных лет угасшее веселье» 134
«Бесы» 194
«Борис Годунов» 181
«Всеволожскому» 179
«Выстрел» 117—131; 136—137; 144
«Гробовщик» 12; 135; *136*; 137*;* 140
«Деревня» 179
«Евгений Онегин» 133; 135; *137*; 144; 176; 179; 182; 189
«История села Горюхина» 135; *139*
«Кавказский пленник» 133
«Капитанская дочка» *133*; 139; 181; 189
«Когда для смертного умолкнет шумный день» *49*
«Маленькие трагедии» 181
«Медный всадник» 181; 284
«Метель» 136; 145
«Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе» 134

«Моцарт и Сальери» 138; 178; 186—188
«На холмах Грузии» 134
«Орлову» 179
«Пиковая дама» 136—137; 140—141; 145; 189
«Повести Белкина» 140; 142—143; 181—182; 189
«Полтава» 181
«Пора, мой друг, пора!» 134
«Пророк» 154
«Роман в письмах» *143*
«Сакзка о царе Салтане» 210
«Скупой рыцарь» 301; 313
«Станционный смотритель» 136; 144; 189
«Труд» 135; *136*
«Уединение» 179
«Художник» 134
«Царскосельская статуя» 141
«Цыгане» 178

Розанов В. В. 155—157; 176; 260; *279*
«Уединенное» 176
Ромодановская Е. К. *86*; *87*
Ронен О. *111*
Руссо Ж.-Ж. ⇒ Rousseau J.-J.
Рыбаков Б. А. 209
Рязановский Ф. А. *91*

Сарбиевиус (Сарбиевский) М. ⇒ Sarbievius (Sarbiewski) M.
Сахаров В. И. *161*
Свифт Дж. ⇒ Swift J.
Сегал Д. *52*
Семен Г. Я. *36*
Сендерович С. *134*; 299—317
Синявский А. 132—133
Симеон Полоцкий 35
Скафтымов А. П. 217
Сконечная О. 299; *300*
Скотт В. ⇒ Scott W.
Скрипиль М. О. 70; 72
Смирнов И. П. 233; 251
Сократ ⇒ Sokrates
Соловьев В. С. 85; 149; 151—152; *205*; 207; 276
Сологуб Ф. 259
Солон ⇒ Solon
Стафеская М. *266*
Стерн Л. ⇒ Sterne L.
«Тристрам Шенди» ⇒ «Tristram Shandy»
Столяров М. 181
Страхов Н. Н. 150

Тассо Т. ⇒ Tasso T.
Тертуллиан ⇒ Tertullianus
Тезауро Э. ⇒ Tesauro E.
Тихомиров Л. 198; 204
Тоичкина А. 217
Толстая-Сегал Е. 291—292; *293*; *297*
Толстой Л. Н. 63; 107; 109—110; 113—114; 167; 185—186 189; 191; 194; 233; 248—257; 258—260; 262—264; 273; 276—277; 281
«Анна Каренина» 182; 277
«Война и мир» 107; 182; 185; 234; 248; 252; 276
«Воскресение» 160–173; 166—173
«Детство» 252; 254
«Для чего люди одурманиваются» 253
«Зачем я живу?» *170*
«Исповедь» *161*
«О смысле жизни» *171*
«Религия и нравственность» *170*
«Смерть Ивана Ильича» 185
«Три смерти» 186; 252
«Холстомер» 252
«Что такое искусство?» 259
Томас Мор ⇒ Thomas More (Morus)
Томашевский Б. В. *136*; 197
Топоров В. Н. 195; 206; 209; *211*
Топорова А. В. *209*
Трубецкой С. Н. *210*
Тургенев А. 175
Тургенев И. С. 63; 150—152; 155—156; 182; 186; 226; 233; 234; 259
«Дворянское гнездо» 226
«Отцы и дети» 182; 226; 234
«Рудин» 226

Тынянов Ю. Н. 108; 318—342
«Восковая персона» 337
«Малолетний Витушишников» *326*
«Подпоручик Киже» 318—342
«Смерть Вазир-Мухтара» *326*
Тэн И. ⇒ Taine H.
Тэрнер В. ⇒ Turner W.
Тюпа В. 174—192
Тютчев Ф. И. 43; 46—47; 49; 52—53; *152*; 153—154; 177; 184—185
«И мы, в борьбе, природой целой» 186
«Как океан объемлет шар земной» 49
«Сон на море» 49
«Силентиум!» 43; 46—48; 52

Успенский Б. А. *292*
Успенский П. Д. 302

Федякин С. *286*
Федоров Н. 292
Федотов Г. И. 209
Ферстер Г. фон ⇒ Förster H. von
Фет А. *152*; 185; 198
«Я рад, когда с земного лона» 185
Филемон ⇒ Philemon Syracusanus
Фишер Р. ⇒ Fischer R.
Флобер Г. ⇒ Flaubert G.
Флоренский П. 260; 267; *279*
Фома Аквинский ⇒ Thomas Aquinas
Фонвизин Д. И. 60; 61
«Недоросль» 60
Фонтанье П. ⇒ Fontanier P.
Франк С. ⇒ Frank S.
Фрейд З. ⇒ Freud S.
«Фроловская псалтырь» 209

Хлебников В. 113—114; 295
Хмельницкий Н.
«Суженого конем не объедешь, или Нет худа без добра» *140*
Холодковский Н. А. 198; 211

Цветаева М. И. *313*
«Цветы времени» ⇒ «Flores Temporum»
Цицерон ⇒ Cicero
Цявловская Т. Г. 206
Чернышевский Н. Г. 147—148; 152—157; 306
«Очерки гоголевского периода русской литературы» 147
Черняев Н. И. *136*
Чехов А. П. 173; 190—192; 259; 273; 279; 284
«Дама с собачкой» 173; 190—191
«О любви» 191
«Студент» 191
«Человек в футляре» 284
«Черный монах» 182
Чумаков Ю. Н. 188; *207*

Шатобриан Ф. Р. де ⇒ Chateaubriand F. R. de
«Атала» ⇒ «Atala»
Шварц Е. 299—317
Шекспир В. ⇒ Shakespeare W.
Шернберг Д. ⇒ Schernberg D.
«Игры жены Ютты» ⇒ «Ein schön Spiel von der Frau Jutten»
Шестов Л. 169; 258—283
«Апофеоз безпочвенности» 260; *267*
«Добро и зло в учении графа Толстого и Фридриха Нитше» 258—259
«Достоевский и Нитше» 260
«Шекспир и его критик Брандес» 258; 280
Шефтель М. ⇒ Szeftel M.
Шиллер Ф. ⇒ Schiller F.
Шкловский В. 17; 22; 229; *302*; *335*
«Zoo, или Письма не о любви» *302*
Шлегель Ф. ⇒ Schlegel F.
Шмид В. ⇒ Schmid W.
Шмюкер А. ⇒ Schmücker A.
Шопенгауер А. ⇒ Schopenhauer A.
Штирнер М. ⇒ Stirner M.
Шукшин В. 61; 62
«Срезал» 61; 62

Эккерман И. П. ⇒ Eckermann J. P.
Элиот Т. С. ⇒ Eliot T. S.
Эразм Роттердамский ⇒ Erasmus Roterodamus

Эренбург И. Г. *331*
Эсхил ⇒ Aischylos
«Орестея» ⇒ «Oresteia»
«Прометей прикованный» ⇒ «Prometheus desmotes»
Эшер М. ⇒ Escher M.

Юнгманн Н. ⇒ Jungmann N.

Якобсон Р. *131*
Якубович П. Ф. 150—151; 155
Ясперс К. ⇒ Jaspers K.

Ad Herennium 27; *29*
Addison I. 35
«Fine Taste of Writing» 35
Accetto T.
«Dissimulatione onesta» 25
Aischylos 281
«Oresteia» 281
«Prometheus desmotes» 281
Alexandrov V. E. *302*; *303*
Andersen H. Ch. *328*
«Keiserens nye klæder» *328*
Appel A. Jr. *313;* 314
Aretino P. 137
«Ragionamenti» 137
Aristoteles 9; 23—28; 33—34; 54; 58—60; 135; *273*
«De arte poetica» *23*; 25
«De arte rhetorica» 25; 28
«De memoria et reminiscentia» 27
«Sophistici elenchi» 60
Archilochus 21
Arnault V. 179
«La solitude» 179
Arnaut D. 21
Augustinus 15; 98

Baak J. J. van 284—298
Babcock B. A. *20*
Barth K. 15
Bateson G. 42; 46; 52
«Toward a Theory of Schizophrenia» 42
Baudelaire Ch. 311
Baumgarten A. G. 22; *23*
«Meditationes» 22
Beavin J. H. 54; 61
Beckett S. 16
Bédard A. *264*
Behler E. *232*
Bergson H. 261; 268; 272
Blanco M. *33*
Bode Ch. *16*
Boileau-Déspreaux N. 134
Borges J. L. 16; 20; 40; 41
«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» 41
Brandes J. Ch. 258; 261—264; 280
Brecht G. *10*; *144*
Bruyn L. de *76*
Bühlmann W. *12*
Bultmann R. 15
Byron G. N. G. 180

Calvino I. 318—342
«Il cavaliere inesistente» 318—342
Camus A. 282
Casanova G. G. 145
«Histoire de ma vie» 145
Chateaubriand F. R. de 67
«Atala» 67
Cicero 9; 24; 27; 29; *31*; 34
«Brutus» 29
«De oratore» 27; 29
Colie R. L. *21*
Culler J. *35*
Curtius E. R. *20,* 21

Daenens F. 24
Davydov S. *120*
Dehenault J. 197
«L'Avorton» 197
Deleuze G. *250*; *252*
Derrida J. *35*
Descartes R. 331—332
Diderot D. 15; 299
«Jacques le fataliste et son maître» 15
«Paradoxe sur le comédien» 299
Dobrovský V. N. 67
Doering S. *77*
Donne John 35

Eckermann J. P. *212*
Eliot T. S. 313
Eng J. van der *117*
Erasmus Roterodamus 16
Escher M. 14; 287; 341
Eshelman R. 248—257
Esposito E. *18*

Fieguth R. 89—104
Finster R. *250*
Fischer R. 44
Flaubert G. *219*
«Flores Temporum» 77
Fontanier P. 36
  «Manuel classique pour l'étude des Tropes» 36
Földényi L. F. *283*
Foucault M. *261*
Frank S. 13; 15
  «Paradoxa ducenta octoginta» 15
Frankl V. E. *261*
Freise M. 42—53
Freud S. *35*; 43; 45—48; *83*
Fuchs E. *23*

Gans E. 256; *284*; *285*; *290*; *295*
Gennep A. van 114—115
Genette G. 15
  «Disours du récit» 15
Gerigk H.-J. *137*; 219; 220; 228; 233
Geyer P. *15*
Gilbert N. 197; 200
Goethe J. W. von 59; 113; 203; 195; 211—216 ; 235; 281; 308—310; 316
  «Faust» 198; 211; 215; 308—310; 316
  «Fragment über die Natur» 212
  «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten» 59
Grimmelshausen, H. J. Ch. 196
  «Der Abenteuerliche Simplicissimus» 196
Gracián B. 16; 25; 27; 32
  «Agudeza y arte de ingenio» 16; 25; 32
Grübel R. 258—283
Günther H. *298*

Hagenbüchle R. *11*
Hamann J. G. 15
Hansen-Löve A. A. *82*; *85*; *86*; 219—220; *221*; *230*; *231*; 233; *291*
Hegel G. W. F. 59; 260; 266; *267*; *269*; 277; 282; 331
Heine H. 110; 111—112; 264
  «Im Anfang war die Nachtigall» 111
  «Neuer Frühling» 110
Henninfeld J. 98
Herbart J. F. 225
Herder J. G. 134; 225
Hermes Trismegistus 41
Heuvel G. van den *250*
Hodel R. 54—66
Hölderlin F. 282
Hofstadter D. R. *14*
Homeros 34; 214
Hughes P. *10*; *144*
Hugo V. 130
  «Hernani ou L'honneur castillan» 130
Humboldt W. von 225

Iulius Rufinianus *10*

Jackson D. D. 54; 61
Jaspers K. 280; 282
Jean Paul 36; 138
  «Vorschule der Ästhetik» 36
Jensen P. A. 219—233
Joyce J. 208
  «Ulysses» 208
Jungmann N. 67

Käsler D. *14*
Kafka F. 16
Kant I. 260; 269; 273; 331, 342
Kenner H. *20*
Kierkegaard S. 9; 15; *264*; *266*
  «Frygt og Bæven. Dialektisk Lyrik af Johannes de Silentio» 15
Kleist E.-Ch. 110—113
Kletzke D. *141*
Koschmal W. 67—88

Lacan J. *35*

Lachmann R. 17—41; *79*; 219; *220*; 226
Lamartine A. de 274
Lausberg H. *29*
Leibniz G. W. 249—254; 257
«Monadologia» 253
Liapunov V. ⇒ Ляпунов В.
Lichtenberg G. Ch. 31
Link J. *266*
Lombroso C. 44
«Genio e follia» 44
Lovejoy A. *250*
Lukianos 31
Lucilius 31
Luhmann N. 11
Luther M. 15; 263—264; 272
«Theologica Paradoxa» 15

Malloch A. E. *35*
Mann Th. 132
Manzo A. *23*; *28*
«Mariken Van Nieumeghen» 77—78
Marino G. 21
Marivaux P. de 138
«Le jeu de l'amour et du hasard» 138
Marvell A. 21; 35
Marx K. 260; *335*
«Thesen über Feuerbach» *335*
Matuschek S. *26*
Meister Eckhart 16
Menandros Laodicensis 58
Menandros 139
Menze C. *251*
Meschkowski H. 58
Micraelius J. 12
Miller R. F. *220*; *221*; *225*
Milton J. 235
Montaigne M. de 16
Moretti G. 29; 30; 3*1*
Morris M. A. *69*
Müller M. *83*

Nicolaus Cusanus 16
Nigmatullina Ju. G. ⇒ Нигматуллина Ю. Г.
Nietzsche F. 234; 259—260; 263—264; 270; 272; 276; 280; 304—308; 312—317
«Also sprach Zarathustra» 273
«Antichrist. Versuch einer Kritik des Christentums» 307
«Versuch einer Selbstkritik 312
«Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» 312
«Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft» 307
« Die fröhliche Wissenschaft (La gaya scienza)» ()» *279*; 305; 312
Nivat G. *302*
Novalis 13; 178

O'Brien F. 20; 40
«The Third Policeman» 40
Osinski J. *83*

Pallavicino S. 34
«Trattato dello stile e del dialogo» 34
Pascal B. 15
«Pensées» 15
Penrose R. 287
Perlina N. *221*
Peters U. 77
Petrarca 136
«Rime in vita di Laura» 136
Philemon Syracusanus 139
Platon 23; 26; 56; 61; 65—66, 99; 204; 213; 235
«Ion» 56
«Phaidros» 204
«Symposion» 204
«Timaios» 207
Poe E. A. 304
«The Purloined Letter» 304
Preti G. 19; *20*
Probst R. 9; 12; 16
Proudhon P. 251
Proust M. 13

Quintilianus M. F. 9; *24*; 27; *29*
«Institutio oratoria» 27

Rolf T. *266*
Romo F. *29*; *30*; *33*; *36*
Rosenshield G. *222*; *226*

Rousseau J.-J. 252
Russel B. 54; 55
«Principia Mathematica» 54
Ruthven K. K. *35*
Sarbievius (Sarbiewski) M. K. 25; 35
«De acuto et arguto» 25
Scherer K. *12*
Schernberg D. 77—78
«Ein schön Spiel von der Frau Jutten» 77—78
Schiller F. *271*; 342
Schlegel F. 13; 232; 251
«Über die Unverständlichkeit» 13
Schmid W. 9—16; 117; 120; 122; 124, 126; *129*; 130; 132—145; 191; *222*; *228*
Schmitz-Emans M. *326*; *333*; *335*
Schmücker A. 70
Schopenhauer A. 13; 257
Schröer H. *10*
Schwanitz D. *14*
Scott W. *19*; 137
Seifrid Th. *298*
Seiler U. 42—53
Seneca *25*; *30*
Shakespeare W. 16; 35; 137; *194*; 258—259; 261; 263—264; 275; 280
«Hamlet» *194*
Shrayer M. D. *299*
Sokrates 13; *259*
Solon 23
Sterne L. 14
«Tristram Shandy» 14
Stirner 251
Suhamy H. *12*
Swift J. 35
«The Art of Punning, or the Flower of Languages, in Seventy-Nine Rules» 35
Szeftel M. 309

Tasso T. 16
Taine H. 232; 235
Tertullianus 278
Tesauro E. 25; 26; 31; 32; 33; 34
«Cannocchiale Aristotelico» 25; 34
Thomas Aquinas 98
Thomas More (Morus) 16
Turner W. 114—115

Valevičius A. *261*
Van Goubergen M. *281*
Varro Marcus Terentius 31
Veldhues Ch. 318—342
Vodička F. 67

Wagner R. 305
Watzlawick P. 54; 61
Windelbandt W. *261*
Wittgenstein L. 230
Wuchterl K. *10*

Zenon 14; 40