

Владислав Просцевичус

**МЕТАЭТИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ**

Киев

2014

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос)

Рекомендовано к печати Ученым советом
Мариупольского государственного университета
(Протокол № 2 от 26.11.2014)

Рецензенты:

Киченко А. С. – доктор филологических наук, профессор кафедры
русского языка, зарубежной литературы и методики обучения Черкасского
национального университета им. Богдана Хмельницкого

Марченко Т.М. – доктор филологических наук, профессор кафедры
зарубежной литературы Донбасского государственного педагогического
университета

Фёдоров В. В. — доктор филологических наук, профессор, заведующий
кафедрой русской литературы Донецкого национального университета

ПРОСЦЕВИЧУС В.Э. Метаэтическая доминанта русской литературы
в историческом освещении. – Киев: БВЛ, 2014. - 292 с.

Монография посвящена описанию источника саморазвития
неутилитарного высказывания в историко-литературном контексте русской
литературы XI-XX веков.

Актуальность работы обусловлена доминированием гуманитарных
методологий, ориентированных на вторичность эстетических феноменов по
отношению к этико-познавательным контекстам. Все методологии такого типа
тяготеют к рассмотрению художественного высказывания как результирующего
эффекта разрешения этико-познавательных конфликтов. В монографии
обосновывается методологический приоритет поэтического высказывания по
отношению к проектам, ориентированным на преобразование соответствующих
этических и познавательных ценностных парадигм.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос)

ISBN 978-966-97355-4-6

©Просцевичус В. с. Э. , 2014.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
РАЗДЕЛ 1. ОБРАЩЕНИЕ МЕТАФОРЫ	
1.1. Этика воображения.....	11
1.2.Состояние языка.....	26
1. 3.Естественная тавтология и метафора.....	47
1. 4. Обращение метафоры.....	56
РАЗДЕЛ 2. ТЕЛО ВООБРАЖЕНИЯ	
2.1. Метафора и рифма.....	83
2.2. Тело воображения.....	98
2. 3. Прямое значение.....	108
РАЗДЕЛ 3. МЕТАЭТИКА ЖЕРТВЫ	
3. 1.Эстетика отсутствия.....	129
3.2. Любовь как конфликт.....	147
3. 3. Мнимости повествования.....	170
3. 4. Метаэтика жертвы.....	195
РАЗДЕЛ 4. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕАКЦИЯ В ПРОЗЕ	
4.1. Самоизображение как метаэстетическая потребность.....	213
4.2. Свидетельство и суд: стратегии завершения	236
4.3. Жизнь как жанр.....	267
4.5. Событие слова.....	276
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	287
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	289

ABSTRACT

This study is devoted to the description of the source of self-generation of the non-utilitarian utterance in the historical and literary contexts of Russian literature in XIth-XXth centuries.

Topicality of the study is determined by the dominance of humanitarian methodologies that are focused on the derivativeness of aesthetic phenomena in relation to ethical and cognitive contexts. All these methodologies consider artistic expression as an effect of the resolution of ethical and cognitive conflicts. This study substantiates a methodological priority of the poetic utterance in relation to the projects focused on transformation of ethical and cognitive paradigms.

The author suggests that this source consists in the event of the reversion of the metaphor, made possible due to the arbitrariness of the fundamental connection between the sound and the meaning. Stability of language as a means of interpersonal communication is based on the illusion of the irreversibility of a metaphorical correlation within the word. This correlation captures the value-disequilibrium of its components. This value imbalance can be explained by the correlation "whole-part" that is hidden in the metaphor. The imperative validity of this correlation determines cognitive and ethical priorities: knowledge progresses by identifying something as part of a "new" whole; man is moral insofar as he/she realizes him/herself as being a "part" of the social whole, or community. The language in its oral form represents the milieu for the stabilization of cognitive and ethical priorities. Literature as a language in its written (unintonated) implementation is a medium that calls for super efforts within the language which facilitate its self-conquering and, therefore, its development. The event of metaphor's reversion becomes possible precisely within the confines of the artistic utterance. This event problematizes the imaginary irreversibility in the "part-whole" system and actualizes in consciousness the "whole – whole" correlation as an ideal ratio of values since this ratio releases the speaking subject from the role-determination.

The study defines the role-determination as psychologically intelligible limitation by a wide range of external circumstances – from sex and nationality to most intimate emotional manifestations. The experience of the "whole-whole" system takes place in an effort to achieve the pre-role determination inasmuch as the role-determination presents an effect of the subject's finding him/herself in the relation to the opposition "part – whole" configured one way or another. The resource of the attainment of the pre-role determination is a voluntary acceptance of a secondary role, which takes form of the artistic utterance, in terms of both its creation and perception. The primary and the secondary role enter into the value system "whole-whole." The author posits the event of a voluntary acceptance of a secondary role as the meta-role event, since it is considered not in the context of externally motivated teleological act but rather as an event of ontological self-identity of a human being.

ВВЕДЕНИЕ

Неизбежный, в известной степени, крен в сторону десекуляризации человековедения, вызванный естественной реакцией на многолетнюю гиперидеологизацию (и гиперморализацию, в то же время), востребует, с нашей точки зрения, введения в методологию, в частности, литературоведения компенсаторных регулятивов, позволяющих субъекту гуманитарной науки методологически грамотно реализовать естественное человеческое право на свободу совести, коль скоро его научная деятельность подразумевает такую реализацию как неустрашимый компонент.

История русской литературы, точнее, методология истории русской литературы – пожалуй, наиболее «благодарная» почва для всевозможных конкретизаций этого общего обострения, фундаментального неустройства, неопределенности филологической мысли. Исконная установка русской художественной словесности на обслуживание потребностей куда как более широких, нежели оживление культурного и некультурного досуга, открывает перед современным исследователем столь же широкие и, по крайней мере – с первого движения, вполне обоснованные перспективы перенесения исторических корней русской литературы (за очевидной нынешней негодностью «партийности», «классовости» и даже «народности»): «По-видимому, и у русской литературы имеется некоторый «далекий контекст» понимания, не сводимый ни к мифопоэтической прародине, ни к псевдогенетическим обобщениям «малого времени». Может быть, выделение и последующее научное описание этого контекста – одна из приоритетных задач теоретической поэтики» [30, с. 5].

Процитированная работа – одна из достаточно многих, где религиозная, и еще – православная доминанта жизни общества открыто и отчетливо полагается в основание нового осмысления историко-литературного процесса. Соотнося предлагаемый путь с опробованными уже, по его мнению, «историко-литературным» и «мифопоэтическим», И. Есаулов пишет: «Не является ли, однако, выделение «третьего пути» в изучении русской культуры иным наименованием «национального

своеобразия» как предмета изучения? Нет, поскольку типы культур определяются не по узконациональному признаку, по признаку более глубинному [так в тексте – В. П.] и более духовному: конфессиональному» [там же].

С. Андреевич приводит такие оценки западной критики: «В 80-х годах прошлого века, когда Запад открыл нашу литературу, он с удивлением спросил себя (особенно по поводу Толстого), кем она создается – дикарями или святыми? Западная критика отметила прежде всего любовь к природе, часто суровую простоту рассказа, углубления в вопросы религии и нравственности» [2, с. 18]. Русский ученый цитирует Д. Саважо: «Каждый их писатель, берясь за перо, одержим стремлением создать свою религию, свою нравственность... Главные силы их героев уходят на искания, которые заканчиваются печальным признанием, что сами искатели ненужные или лишние люди» [там же].

Прямым и жестким оппонентом православной тенденциозности в науке о литературе выступил виднейший русский филолог Сергей Бочаров. В статье, озаглавленной не без вызова «О религиозной филологии», он пишет: «... можно сказать, что религиозное литературоведение – это веяние наших дней. Безусловно, явление современное. Оно себя мыслит в противостоянии постмодернистской игре с литературой – и действительно в таком противостоянии оно состоит... Парадоксально-общее в том и другом крыле современного постлитературоведения (их общее в самоопределении того и другого явления «пост») – это именно отрясение праха бывшего литературоведения со своих железных сапог на пути своего прохождения *сквозь* литературу к своим вне нее находящимся целям...» [34, с. 494].

Отметим ключевой – в аспекте обсуждаемой проблематики – фрагмент высказывания ученого: «... *сквозь* литературу, к вне нее находящимся целям». Насущней задачей литературоведения С. Бочаров видит со- и охранение собственной, так сказать, территории. И этот пафос не может не найти поддержки. Другое дело, что полагание границ этой территории как бы известными и не вызывающими постольку к определению кажется нам неверным. Возбуждение неформального интереса к проблеме собственной территории эстетики, прежде всего,

словесной – несомненный позитив, привнесенный в современную гуманитарную именно «религиозной филологией», как бы не относиться к ее апологетам в отдельности.

Так, Н. К. Гей, в высшей степени уравновешенный филолог классического толка, автор монографии о художественности литературы, инициирует введение в научный оборот представления о «метахудожественности». Стимул к этой инициативе он видит в том обстоятельстве, что: «Одинаково ущербны теоретические предпосылки искусства, при которых превалирующим началом берется начало эстетическое без любого иного, включая этическое начало («чистое искусство» или многие разновидности модернизма), а так же любые попытки обосновать приоритеты морально-нравственной аксиологии в искусстве, которое при таком подходе становится вторичным иллюстративным, а то и просто служебно-прагматическим образованием» [34, с. 287]. Н. К. Гей намечает весьма продуктивную связь между действительностью творчества («поэтической реальностью» – в терминологии В. В. Федорова) и нравственной составляющей человеческого существования. Явленность такого синтеза он видит в поэзии Пушкина: «Кроме Пушкина, пожалуй, никто не воспринимал творчески нераздельность вдохновения (то есть как бы непредвзятого видения вещей) и обязательного присутствия нравственной действительности как составляющего ценностного начала всякого творчества. И потому Пушкин мог смело сказать: «цель творчества не мораль, но идеал», т. е. нечто большее, чем утилитарное долженствование, задаваемое искусству извне» (там же).

Именно на нынешнем этапе развития гуманитарного познания, когда совершенно очевидны центростремительные тенденции, грозящие расплавом дисциплин, столько сил потративших на самоопределение, в тигле «культурологи», в высшей степени актуально звучит настояние М. М. Бахтина: «... нельзя построить науку об отдельном искусстве независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры. Подобная претензия по существу вообще невыполнима: без систематического понятия эстетического, как в его отличии от познавательного и этического,

так и в его связи с ними в единстве культуры, нельзя даже выделить предмет, подлежащий изучению поэтики – художественное произведение в слове, – из массы словесных произведений другого рода, и это систематическое понятие, конечно, вносится каждый раз исследователем, но совершенно не критически...

Понятие эстетического нельзя извлечь интуитивным или эмпирическим путем из художественного произведения: оно будет наивно, субъективно и неустойчиво, для уверенного и точного самоопределения ему необходимо взаимоопределение с другими областями в единстве человеческой культуры» [12, с. 267-268].

Между тем, все современное многообразие подступов к литературе, слишком часто с замиранием духа заимствуемых на Западе, не выдерживают жесткой бахтинской отповеди: «... абстрактный момент вневременной значимости истины может быть противопоставлен абстрактному же моменту временности предмета исторического познания – но все это противопоставление не выходит за границы теоретического мира и только в нем имеет смысл и значимость. ... обычное противопоставление вечной истины и нашей дурной временности имеет не теоретический смысл; это положение включает в себя некоторый ценностный привкус и поучает эмоционально-волевой характер: вот вечная истина (И это хорошо) – вот наша преходящая дурная временная жизнь (и это плохо) ...Еще более грубым теоретизмом является попытка включить мир теоретического познания в единое бытие, как бытие психическое. Психическое бытие – абстрактный продукт теоретического мышления, и менее всего допустимо мыслить акт-поступок живого мышления как психический процесс.... Здесь мы совершаем уже чисто теоретически весомую нелепость: большой теоретический мир (мир, как предмет совокупности наук, всего теоретического познания) мы делаем моментом маленького теоретического мира (психического бытия, как предмета психологического познания)» [9, с. 15].

Радикальный отпор теоретизму во всех его проявлениях дает В. В. Федоров. Концепция «поэтического мира», в общем виде оформленная в первой большой работе этого вернейшего из

последователей бахтинизма в русской филологии, в недавних его работах стремительно развивается в метатеорию мироздания. Нам представляется, что ключевой для В. Федорова концепт воображения (в онтологической трактовке) представляет собой краеугольный камень будущей филологии и гуманитаристики.

Лежащий в основании концепции В.В. Федорова тезис о воображении = превращении имеет прямым следствием то обстоятельство, от которого мы и намереваемся отталкиваться в настоящем исследовании. Именно: в т а к раскрываемой перспективе становится если не очевидной, то доступной «здравому смыслу» проблема производности моральной дихотомии (добро/зло) по отношению к принципиально одинокому человекоучреждающему акту.

Концепция В. Федорова принципиально метанаучна: событие, которое поразило воображение ученого, и описанию которого он посвящает свои книги, предшествует как событию этической оценки, так и событию научного «открытия». Постольку федоровская теория воображения и не поддается критике с позиций науки как таковой: она не «выводится» из науки. Соответственно, среда этического сомнения *оказывается* вокруг субъекта воображения, коль скоро он застает себя вообразившимся. Такая среда оказывается, так сказать, востребованной постольку, поскольку вообразившийся субъект оказывается и субъектом жанрово-ролевого существования, то есть, существования *этически прописанного*.

Нельзя здесь не напомнить важное замечание Бахтина: «Молчаливой предпосылкой ритуализма жизни является вове не смирение, а гордость. Нужно смириться до персональной участности и ответственности. Пытаясь понищать всю жизнь как скрытое представительство, а каждый свой акт, как ритуальный – мы становимся самозванцами» [9, с. 48].

Таким образом и оформляется та метатеоретическая коллизия, описанию и разрешению которой посвящена наша работа. Суть ее состоит в следующем.

„У М. М. Б. ценности наличного бытия вовлекаются в этическое пространство не в качестве соотносимых с Я, как это происходит в

концепциях ... , акцентирующих индивидуальный аспект (в частности, Г. Зиммеля и М. Шелера, предполагавших, по формулировке последнего, «прирожденное чувство ценности собственного бытия» [Шелер М. Ре сентимент в структуре моралей. СПб., 1999, С. 28.], а в качестве ценностей, относимых только к другому, т. е. – если перелицевать шелеровскую формулировку – в качестве, с одной стороны, «прирожденной ценности бытия другого», но, с другой стороны и одновременно, в качестве «прирожденного чувства не-ценности собственного налично-данного бытия» [17, с. 372]. (Комментарий Аверинцева С. С.).

Другой путь – недолжность жанрового существования как укрывающего от меня мою вину и мой шанс самоотречения – недолжность предпочтения своего существования другому вторична по отношению к предпочтению существования – бытию. (Потребности тела производны по отношению к потребности в теле и упраздняются интуицией инотелесности.)

РАЗДЕЛ 1. ОБРАЩЕНИЕ МЕТАФОРЫ

1.1. Этика воображения

Неприоритетность этического начала в религиозном контексте – это если не общее место, то, во всяком случае, не допускающая двояких толкований посылка, по крайней мере, в христианском миропонимании. Симметричным образом – если можно так выразиться – священнослужение дистанцируется и от искусства. Любая последовательно промысленная этическая, эстетическая и, наконец, религиозная интуиция обязательно вводит в горизонт интеллектуального одоления образ *межи, границы, предела*, и, как следствие – образ иного мира, иной реальности, как бы не конкретизировался этот образ в дальнейшем в каждой из областей человеческого самоопределения. Эта ситуация имеет критический статус. Пребывание на границе – состояние весьма непротяженной длительности. При всей инстинктивно чуемой подлинности=человечности этого пребывания, выпадение в мир конечного существования неизбежно, но неизбежно и превращение существования в свете *опыта граничного бытия*. Субъект такого опыта необходимо обращен к переосознанию, обнаружению *вновь* самого себя именно как *субъекта*: разумного агента в отнесении к целям и причинам своей деятельности, которые он необходимо же помещает вовнутрь *вновь осуществленного*, так сказать, мира. Приспособление граничного опыта к условиям опыта *приграничного*, расширение мира за счет иномирных пределов, еще иначе – расширение существования за счет бытия приводит к оформлению идеологических сект во всех пригодных для этого формах: цель движения полагается его рациональной причиной, следовательно, сводом нормативов и пр. В качестве руководствующегося свободно определяемыми целями человек становится объектом гуманитарной заботы. Концепт субъектно оцеленной деятельности неустранимо определяет любую постановку любой гуманитарной проблемы, меняется лишь содержание понятий “субъект” и “цель”. Активность субъекта инициируется, в такой перспективе, вне него расположенным “источником”. Усилия историков

и теоретиков литературы сконцентрированы, в основном, на поиске и доказательном обосновании такого рода источников. Вне зависимости от того, где и когда укоренен источник активности, присутствует ли он в “светлом поле” сознания или скрыт в бессознательном, он всегда попадает в кругозор исследователя как иницирующий некую активность субъекта, переводит его, субъекта, в состояние целеполагающей и целедостигающей активности. В качестве страдательного субъект попадает во внимание постольку, поскольку интерпретируется как объект (цель). Всё вышеизложенное представляет собой необязательное, на первый взгляд, расширение элементарной философской дефиниции субъекта, но эта банальность, точнее, перемещение её в избранную в настоящей работе методологическую перспективу, остается открытой для нетривиального переосмысления. Цель любого рода активности полагается – необходимо – как данная *внутри мира*. Кантовская “целесообразность без цели” получает первое прояснение, если помыслить её, целесообразности, основание *вне мира*. Соответственно, источник активности эстетического (в традиционном смысле слова) субъекта следует мыслить там же. Проще говоря – вне произведения, поскольку этическая заинтересованность в его герое (литературном, в частности) учреждает цель и, соответственно, упраздняет эстетическую целесообразность. Неизбывная противоречивость (антиномичность) этой коллизии вывела категорию “автор” в первостепенные фигуранты теоретических разработок. И если “устранение” автора биографического (а, тем более, идеологически ангажированного, пусть даже только в качестве “зеркала”) проходит с переменным, но успехом, то содержательное наполнение бахтинской абстракции “автор-творец” имеет, по преимуществу, апофатический характер, и это имеет очень серьезные основания.

Так, автора-творца невозможно “обнаружить” ни на каком уровне произведения, поскольку атрибутирование ему опытно постижимого намерения тут же низводит его в круг персонажей и лишает, соответственно, статуса творца. В то же время, одной из закрепляемых за автором прерогатив является полнота знания (избыток знания). Необходимым, по-видимому, дополнением является не столь часто

декларируемая прерогатива абсолютной правоты автора – его этическая внеположность человеческому миру. Уже эти постулаты принципиально проблематизируют корректность рассуждений о тех или иных – подлежащих эмпирическому описанию – формах активности автора-творца. Разрешению проблемы способствует введение промежуточной, так сказать, инстанции – повествователя. Именно ему, субъекту повествования, доступны эмпирически учитываемые пределы познания и нравственности. Претензии на обладание полнотой знания и владение последними правдами – суть пресуществленные в *повествователе* формы над-знающего бытия автора. Таким образом, “посредством автора”, в жизни учреждается ценность познания и мыслимость всеведения, равно как и прямо противоположное. Поступки и мысли персонажей существуют не в качестве инициированных в контексте той или иной этически либо познавательной сориентированной ответственной инстанции, но в качестве своеобразных рефлексов доэмпирической активности, по отношению к которой и этическая, и познавательная доминанты мироустройства оказываются вторичными, порожденными и, соответственно, порождающими поступки и мысли персонажей. Эти поступки и мысли представляют собой в таком ракурсе не более – но и не менее – чем интерпретации доэмпирических “фактов”, проступающих на экранах человеческой восприимчивости во всех её мыслимых формах, прежде всего, конечно, в форме 1) нравственной оценки и самооценки и 2) в форме соотнесения меры познанного с мыслимой полнотой в принципе доступного для познания. Акты осуждения и познания выстраиваются в бесконечный ряд. Стало быть, инстанции повествователя не достаточно для того, чтобы произвести “завершение персонажа” (М.М. Бахтин). И вновь возникает вопрос о специфической активности автора-творца. М.М. Бахтин даёт ответ на этот вопрос, и мы не можем не учитывать это обстоятельство, во-первых, потому, что бахтинское понимание вопроса представляется нам наиболее внятным и, во-вторых, потому, что в этом конкретном случае мы претендуем лишь на развитие бахтинской идеи в её собственном направлении. Онтологический атрибут авторской (эстетической) активности – это, как уже говорилось, этическая незаинтересованность в

персонаже. Точнее, преодоление этической заинтересованности в персонаже, поскольку спонтанная рефлексия всегда удерживает своего субъекта именно и только в том или ином аспекте такой заинтересованности. Это преодоление может служить синонимом терминологического сочетания “завершение персонажа”, восставляемого таким актом до “целого героя”. Акт завершения не дается эмпирическому сознанию в каком бы то ни было помеченном, маркированном виде, дающимся фиксации и теоретической трансляции. Целому героя невозможно приписать внешность, эмоцию, мнение и т.п. Равным образом, невозможно “собрать” целое героя из его производных: героя как познавательно оценивающего субъекта и персонажа как субъекта, этически действующего. И обратно: в отличие от целого героя, герой и персонаж не могут не быть предметом соответствующей заинтересованности, либо этической, либо познавательной. В противном случае они мы, читатели, просто не «видели» и не «слышали» бы их. Принципиальная недостаточность повествовательной инстанции и всей суммы ее характеристик для определения до- и внеэмпирической активности созидания и сохранения мироустройства объясняется очевидной невыводимостью из её, инстанции, потенциала параметров реакции завершения. Фундаментально верное бахтинское указание на тотальность авторской реакции завершения как *реакции на реакцию* нуждается, с нашей точки зрения, в важном уточнении. Прежде всего, пометим латентно присутствующий у Бахтина тезис, согласно которому акт завершения не может быть локализован во времени и пространстве. Любая эмпирическая определенность тут же лишила бы его “претензии” на тотальность. А такая локализация оказывается неизбежной в том случае, когда реакция автора не тождественна по своему содержанию реакции персонажа. Если начать с этического, то нетрудно заметить, что “реакция на реакцию” вполне может превратиться в “реакцию на предмет” в том случае, *когда она не тождественна по этическому наполнению реакции персонажа*. Например, если содержанием реакции персонажа является гнев, озлобление, то реакцией на реакцию не может стать сочувствие, одобрение – и наоборот: такая реакция не обретет формально-

эстетического статуса, поскольку “втянет” так реагирующего автора в круг его персонажей, “героизирует” его, этически утяжелит и обяжет к жизненно-практической активности. Иными словами, разнокачественность эмоционально-волевых установок автора и персонажа приводит к опредмечиванию реакции последнего, что, в свою очередь, разрушает главное условие формально-эстетической реакции. Сугубо теоретическая задача заключается в том, чтобы в этических и познавательных терминах дать определение эстетической (формальной) активности внеопытного происхождения. Наше предварительное определение таково: формально-эстетическая реакция не имеет специального содержания, отличного от содержания этической реакции персонажа. Экспрессия восстраивается до этического целого (поскольку, вспомним замечание Бахтина, о таковом вообще можно говорить) тотальной экспрессией автора – реакцией на реакцию. Содержание авторской, завершающей, реакции определяется тем же этическим термином.

Таким образом, в этических терминах формальную реакцию можно описать как ненависть к ненависти, страх перед страхом, отвращение к отвращению и т.д. Понятно, что субъектом такой реакции (акции – собственно говоря) не может быть конкретная личность (персонаж). Только из позиции вненаходимости мыслимо (и только – мыслимо) исхождение формального завершения этического целого. Изнутри жизни такая активность представляется абсолютно избыточной, не необходимой. Этот – этический – избыток имеет соответствие и на познавательном уровне существования.

Всезнание, всеведение автора (в литературе, по преимуществу, Нового времени) – общее место в науке о литературе. Представляется, тем не менее, что намеченная Бахтиным перспектива исследования остается до сих пор не до конца осмысленной и, соответственно, реализованной в самых плодотворных направлениях. В частности, сочетание “всеведение автора” является, по нашему мнению, противоречием в определении. Всеведение – эмпирическая интерпретация извне исходящей авторской активности, которая в данном отношении может быть описана как “организованная” неведением. В

“кругозоре” автора (поскольку, опять-таки, о таковом можно вообще говорить) ни знание, ни всезнание не просто не обладают весомой ценностью – в таком кругозоре их просто нет как ориентиров поведения. Для нас несомненно, что в данном случае имеется в виду инстанция повествования, а не автора-творца. Абсолютная этическая и познавательная избыточность *авторского* бытия пресуществляется в такие атрибуты *повествования*, как всезнание и всеоправданность. Идеальным субъектом, в который инкорпорированы эти атрибуты, является *повествователь*. Онтологическая незаинтересованность (этическая и познавательная) автора получает после такой инкорпорации соответствующие онтические (если использовать известный хайдеггеровский термин) интерпретации. Эти интерпретации – суть не прозрения рефлектирующего сознания, но интерпретации, создающие, учреждающие и непосредственное содержание жизни (персонажа), и его оценку (героя). Эстетическая незаинтересованность не явлена в мире как подлежащая узрению и постижению. Учреждаемые ею конфликты суть результаты пресуществления атрибутивных характеристик авторского бытия. Внеэмпирическая по истоку “реакция на реакцию”, “входя”, впадая в наличную действительность, пресуществляется в ней, учреждая эмпирически конфликтное существование.

Так, авторское *неведение* даёт в эмпирии весьма актуальное для субъектов существования представление об истине, полном знании, всеведении. Это представление учреждает внутри жизни коллизию *интереса*. Этическая же незаинтересованность (*невинность*) авторской активности даёт в изображаемом мире представление о достижимости полной правоты “отдельного” человека или – оправданности с какой-либо точки зрения любого поступка. Это представление учреждает внутри жизни коллизию *совести*. Этическая незаинтересованность, подобно познавательной, продуцирует в мире два модуса, превращенным образом её реализующие: вседозволенность и всепрощение. Абсолютное знание и полное незнание; вседозволенность и всепрощение – это те полюса, между которыми учреждается, или, точнее, в отнесенности к которым черпает свои ресурсы ответственности повествователь. Персонажи произведения в самом широком смысле слова – абстрактные

“проекции” повествователя. Стало быть, всё многообразие конфликтов, с которым мы, читатели, сталкиваемся в произведениях литературы (и дуэль Гринёва со Швабриным, и мучительный самоанализ Раскольникова) предстают – в таком ракурсе – модификациями внутреннего авторского конфликта. Конфликт между персонажами вызывается к проявлению соперничеством разных «правд», а «внутренний конфликт» персонажа – соотносением собственной правды с вызывающей к осуществлению правдой абсолютной. Эти конфликты различаются между собой лишь по степени, так сказать, значимости соотносимых, соперничающих правд (как этических, так и познавательных), вовлекаемых в сопоставление. Первичный авторский акт, учреждающий все многообразие потенциально и актуально конфликтных существований, не может быть корректно помыслен (представлен) в этических либо познавательных координатах: в таком случае автор оказался бы в ряду персонажей, то есть, попросту утратил бы свой статус.

Самоопределение автора следует, стало быть, мыслить в качественно иной перспективе.

Писательство и, соответственно, чтение удовлетворяют загадочной человеческой потребности в «непрямом говорении» (М. Бахтин). Всякое произведение – эксперимент воображения, упражнение в не прямом, *ином* существовании. Первичный интерес и непосредственный результат такого эксперимента принадлежит единственно автору, а собственно произведение «достается» читателю как памятующая форма, наполнение которой требует от него родственного усилия, и, как кажется, в последнюю очередь умственного. Неуготованность нашей (читательской) реакции к эстетическому сотрудничеству, в первую очередь, обусловлена тем обстоятельством, что автор фактически приглашает нас к риску инобытия, в организованной собственным испытанием форме: к такому риску подготовиться трудно.

Собственно умственным оказывается вынужденный – в значительной степени – отпор, отказ от этого приглашения. Наше сознание потому и читательское (не – авторское), что противится, не

доверяет, боится этого инобытия, «навязываемого» ему автором.

И все этические «переживания», оценки и выводы, неминуемо сопровождающие чтение, суть модификации этого страха. Этот страх как страх по преимуществу – страх утраты тела. Соответственно, этическое «качество» поступка измеряется содержащейся в нем готовностью к самоотречению. Поведение сплошь мотивированное памятованием о былом, в-телесном существовании – это поведение соткано из реакций страха. Так или иначе примеряясь к этим реакциям, пробуя их на уместность, достоверность, мы, читатели, непосредственно втягиваемся в инспирированную автором боязнь утраты тела (=надежду на его «возвращение»). Мы не можем, однако, внять собственному страху в его первопричинности, поскольку переживаем его, если можно так выразиться, по частям: всякая реакция сочувствия в какой-либо точке произведения (нашего временного иного тела) поддерживается реакцией осуждения, неприязни – в другой. Изживание этого двуликого страха направляется по легчайшему из путей участия в литературе: пути понимания, толкования, отыскания припрятанного смысла. На такие изыскания провоцирует самый факт очевидно непрямого (скрывающего нечто важное) говорения. Таким образом, этическое самоопределение порождает потребность в самоопределении «научном», познавательном.

Первичный авторский акт, определяемый неисследимой в своем истоке потребностью в *телесном* существовании, учреждает многообразие потребностей, распределяющихся по ведомствам 1)этического и 2) познавательного. Качественное отличие этих потребностей от первично-авторской состоит в том, что это – потребности в *инотелесном* существовании. Персонаж как жизненно-определенный субъект оказывается в мире, сплошь пронизанном потребностями, производимыми напряжением, возникающим между этими полюсами. В каждом конкретном случае и само оформление потребности, и степень ее интенсивности входят в сознание персонажа как результат акта сравнения (познавательный аспект) и суда (этический аспект).

Средой непосредственного соотнесения сущего
(действительного, присутствующего) и иного (мнимого,

отсутствующего) является естественный язык. Соответственно, высказывание непосредственно же удовлетворяет человеческую потребность в инотелесном существовании. Логически (как минимум) приоритетной формой высказывания является литературное произведение: будучи сверхценным (метакоммуникативным) языковым образованием, оно обратным светом освещает потребности, изнутри жизни «объясняемые» необходимостью возможно более комфортного дления биологического существования.

Русская литература радикальным образом отлична от многих других национальных литератур степенью своей неподатливости к этической и познавательной инструментализации. Она учреждает среду, вне которой намеченные выше вопросы (и пути их решения) не теряют, конечно, смысла, но предстают опасно-парадоксальными, если вообще – существующими. И дело никоим образом не в том, что русская словесность выводит своего читателя в некую беспочвенную пустоту, некую ценностную невесомость. Приведем кстати острое суждение М. Бахтина, точно ориентирующее в рассматриваемой проблематике. Рассуждая о жанровой форме самоотчета-исповеди, Бахтин писал: «Нельзя жить и осознавать себя ни в *гарантии*, ни в *пустоте* (ценностной гарантии и пустоте), но только в *вере*. Жизнь (и сознание) изнутри себя самой есть не что иное, как осуществление веры; чистое самосознание жизни есть осознание веры (то есть нужды и надежды, несамоудовлетворенности и возможного)» [9, с. 126-127].

Вера в этом контексте, очевидно, не сознательно выбранное или родственно наследованное исповедание, но «лишь» феноменологическая форма самообнаружения человеческой жизни («чистое самосознание жизни»). Измерения этой формы в повседневной жизни «заняты» поиском, обеспечением и оформлением гарантий в пустоте, если свести в абсурдную формулу пределы оттолковения мысли Бахтина.

Язык как таковой обеспечивает *выносимость* этой самонеудовлетворенности, даруя воображению тело.

Поэтическое высказывание упраздняет дурное, обыденное дление воображения, упраздняет умножение миров, ставит своих участников перед «прекрасной данностью мира» здесь и сейчас. Такой поэтический

идеал представил русской литературе Пушкин; несоответствие такому идеалу всегда ощущалось русскими писателями как болезненный убыток. Эту, безусловно, доминирующую черту можно объяснить как специфической компенсаторной функцией изящной словесности в отсутствие культурной среды гражданского совещания, так и наоборот, заключить к отсутствию такой среды от наличия более мощного органа национального саморазвития – рассуждения в этом направлении завели бы нас слишком далеко от пределов собственного интереса. Наш же собственный интерес заключается в последовательно и, насколько возможно, объемлющем анализе русских литературных фактов как прежде всего, актов человеческого «самостоянья», открывающих тотальную незавершенность мира ни в какой его «части» в отсутствие субъекта высказывания.

Относительно недавно состоялся нелцеприятный обмен мнениями между литературоведами, масштаб ученых репутаций которых позволяет заключить к несомненной общезначимости столкнувшей их проблемы – как минимум. А как максимум – к появлению в катехизисе современного литературоведения едва ли не лагереобразующего вопроса-испытания. В. С. Непомнящий, один из участников этой дискуссии, сформулировал его с вызывающей ясностью: «Како веруеши?».

Очевидно, что намеченный во Введении курс настоящего исследования не позволил бы нам обминуть эту развилку, даже если бы сбеги экстралитературных обстоятельств не сделал бы соответствующее самоопределение просто необходимым. Мы имеем в виду, конечно, не методологизацию личного кредо, что остается в прежних пределах ответственности, но методологическое разведение властных притязаний эстетики и религии, когда речь идет об общем для них императивном задании – доказательстве того, что сущий мир не мог и не может быть иным. Человек эстетики и человек религии слышит два равномошных призыва, коль скоро иссякает убедительность его этической опытности, и он оказывается, образно говоря, на границе мира, где предстает перед выбором иного свойства, нежели выбор между добром и злом.

Полемика В. С. Непомнящего и С. Г. Бочарова – такого содержания (и формы) прение, что вдумчивый анализ-собеседование вполне может претендовать если не на исчерпание темы «религии и литература», то, во всяком случае, на обретение прозрачности в обсуждаемых вопросах постольку, поскольку они подлежат компетенции литературоведа.

Ближайшим предметом обсуждения ученых стало знаменитое стихотворение Александра Блока «Девушка пела в церковном хоре...».

Конфликт – в тесном смысле слова – возник с подачи В. С. Непомнящего, «упрекнувшего» Блока в некоторой нетвердости в вере. С. Г. Бочаров не столько встал на защиту поэта, сколько подверг кардинальному сомнению право даже не ученого-литературоведа на такого рода поправки, но и просто читателя на такого рода полемику с автором. Прение ученых, после вдумчивого прочтения их обширных реплик, вдруг прямо отсылает к предмету их спора, точнее, к поводу: собеседники «не слышат» друг друга столь же безнадежно, как девушка и ребенок «в» стихотворении Блока. Оба ученых – сейчас мы подтвердим это выдержками из их статей – апеллируют к произведению Блока как к высказыванию, имеющему прямой, и довольно понятный, смысл, с непонятной, правда, целью «замаскированный под» описание сцены в церкви. С точки зрения В. С. Непомнящего, это высказывание оступившегося в вере человека. С точки зрения С. Г. Бочарова – высказывание человека, до чьих религиозных убеждений нам, по определению, не может быть никакого дела. В свою очередь, высказывание В. С. Непомнящего, надо полагать, исходит от безупречно верующего, а высказывание С. Бочарова – от человека, чувствующего значимость таких чувств, но их стесняющегося, что ли. В данном случае мы не имеем в виду большую привлекательность – человеческую – позиции С. Бочарова. Нам кажется более обещающей попытка угадать в авторах этих высказываний – персонажей произведения, *о* (!) которым они говорят. Вчувствование, вживание, воображение, наконец, в персонажей воспринимаемого поэтического высказывания – неперемное и неизбежное условие понимания этого высказывания. Этот акт, как бы его не именовать, не требует от читателя специальных усилий: он

совершает это вживание легко и не без удовольствия. Другое дело, что возвращение «в себя» таких – общо говоря – культурных усилий как раз требует. Во – первых, требуется иметь в виду, что это возвращение вообще происходит, и, во-вторых, что его можно осуществить правильно или неправильно. Разбираемые Бахтиным неточности авторского поведения слишком известны любому грамотному гуманитарии, чтобы приводить здесь обширные выдержки. Мы ограничимся цитированием резкой, эмоциональной оценки ученого поведения, «руководимого» родственными по истоку неточностями: «Это отношение изъе́млет героя из единого и единственного объе́млющего его и автора-человека открытого события бытия, где он как человек был бы рядом с автором – как товарищ по событию жизни, или против – как враг, или, наконец, в нем самом – как он сам, изъе́млет его из круговой поруки, круговой вины и единой ответственности и рождает его как нового человека в новом плане бытия, в котором он сам для себя и своими силами не может родиться, ту новую плоть, которая для него самого не существенна и не существует» [9, с. 17].

Мы утверждаем, что противостояние В. Непомнящего и С. Бочарова представляет собой не более, чем *этап* движения к читательскому завершению стихотворения. Попытаемся доказать это утверждение.

В разбираемом нами случае спор, что очевидно, возникает и длится в пространстве и времени, общем для автора (биографического), его героев и собственно «зачинщиков» спора. Перед нами – сущностно *этическое* прение; каждый из участников так или иначе проецирует события и фабулу стихотворения, и перипетии его восприятия на более или менее убедительно прописываемый этический фон: [С. Бочаров]: «Свое обращение к «изумительному стихотворению» Блока «Девушка пела в церковном хоре...» В. Непомнящий предваряет словами: «Атеист и верующий прочтут стихотворение по-разному». Что несомненно, имея в виду лирическо-литургический сюжет стихотворения, но посмотрим, как «по-разному» можно читать его.

В стихотворении обнаружено слабое место – понятно, какое. «И только высоко, у Царских Врат, / Причастный Тайнам, плакал ребенок/ О

том, что никто не придет назад». < ... > лирический сюжет воспроизводит последование литургического действия; и плач ребенка в момент Причастия – это девушке ответ. Ребенок знает, чего уже не знает девушка, – что никто не придет назад. Тяжкий срыв в итоге стихотворения, впрочем, как-то смягченный всем его пережитым уже нами строем, неснимаемым отчего-то и безнадежным итогом и, несмотря на итог, остающимся с нами. Тем не менее в итоге стихотворения – срыв и вызов, и ортодоксальная критика стихотворения вполне понятна... Критик даже так формулирует: поэт «наносит читающему удар ниже пояса, чтобы он не смел своевольничать в понимании смысла» [91,484-485].

В. Непомнящий: «С. Бочаров видит у меня «идейное» недовольство Блоком. Но если я чем и «недоволен», то не религиозной драмой поэта, что было бы пошло, а тем, что изумительное до комка в горле стихотворение могло быть таким до конца, но не стало: декларация из двух слов разрушила музыкальную сплошность поэтического контекста. По существу, Блок (в котором идейное начало было очень сильно) нарушил здесь то высший закон, что содержится в истине «Цель поэзии – поэзия»; это с ним бывало: «Блок... уступал стихии осознанно, «концептуально», – так С. Бочаров пишет в книге. Уступил и здесь, уступил и «стихии», и «концепции» [34, с. 549].

Интересно, что в качестве аргумента один из участников дискуссии приводит такой факт из биографии Блока: «Блок в этом письме (Е. П. Иванову) ему посылал стихотворение «Девушка пела в церковном хоре...» и здесь же писал: «Скажу приблизительно: я дальше, чем когда-либо от религии». Вейдле это письмо приводил, и ему надо было что-то решать со стихотворением Блока в связи с письмом и с поставленной темой о поэзии и религии. И Вейдле решал: «Прочитав эти стихи, мы только одно можем сказать: поэзия его ближе к религии, чем его воля и рассудок <...> Блок в конце, вспоминает Вейдле, многое у себя разлюбив, это стихотворение «до конца не разлюбил» и в послеоктябрьские уже годы им часто заканчивал выступления на вечерах, «так что слушатели знали: прочтет его, значит, больше стихов читать не будет» [34, с.485-486].

Комментируя конфликт коллег, Рената Гальцева слегка пеняет С. Бочарову за неуступчивость: «Дивное стихотворение – почему не признать, что оно – по сути – кощунственно?» [34, с. 520].

И вновь, рискуя быть записанным в начетчики, напомним едва ли не гневную отповедь Бахтина современному ему литературоведению: «Мы отрицаем ... тот совершенно беспринципный, чисто фактический подход ..., который является единственно господствующим в настоящее время, основанный на смешении автора-творца, момента произведения, и автора-человека, момента этического, социального события жизни, и на непонимании творческого принципа отношения автора к герою...» [9, с. 12].

Спор Бочарова и Непомнящего, с нашей точки зрения – разительный пример методологической беспринципности именно такого свойства. Рассуждение С. Бочарова как более последовательного филолога более же и обнаруживает существо этой беспринципности. Он пишет, в частности, о том, что плач ребенка – это «ответ девушке», что ребенок «знает» нечто, чего «не знает» девушка и т. п. В общем, он – ученый – научным актом учреждает общую среду: некое общее знание, к которому можно быть более (ребенок) или менее (девушка) причастным. Собственно говоря, именно о мере причастности этому знанию он сам спорит с В. Непомнящим, причем оба исследователя привлекают в «свидетели» авторитетных причастников этого же общего, но, так сказать, неравномерно распределенного знания.

Незавершенность движения, точно начатого, легче всего почувствовать, если предположить, что, избирая «стратегию вживания» один из диспутантов оказался ближе к плачущему ребенку, а другой – к ликующей девушке. И в этой близости стал упорствовать, вернулся в себя же, «обогащенного» лишь чисто внешним опытом, аргументом от поэзии в пользу своей, оставшейся твердой, внутрижизненной позиции.

Такое соотнесение, коль скоро нам его позволят, сразу – сразу! – устраняет самоё почву спора. «В» стихотворении этого спора нет. И затевать его «там» – просто непрофессионально. («Нельзя спорить с бытием»). Точное прочтение востребует от читателя мужества в самом простом смысле слова. Прежде всего, он, читатель, должен – должен! –

отказаться от себя как он есть (во время чтения) в «форме» того или иного персонажа. Перестать спорить. Это – первый шаг. За ним следует и второй: надо перестать спорить с собой и «согласиться», что *таким, каким* уходит, никто не вернется. Иными словами: то, что обретение тихой гавани *абсолютно* не противоречит невозвращению. Или еще: что причастность тайнам не подразумевает ликующей песни, а вполне совместимо со слезами, потому что слезы, в свою очередь, вовсе не подразумевают отчаяния. Это – фактически так.

Оба наши исследователя боятся того же, чего всякий из нас боится больше всего на свете – одиночества перед лицом Ничто. Они буквально «цепляются» друг за друга, потому что даже смертельная схватка – все же схватка с теплым человеком, а без него – отчаянная «любовь» к себе, требующая дурного дления.

Какова природа того движения, которого мы «требуем» от ученых спорщиков? Какого оно, это движение, качества: это движение понимания, познания? Или, может быть, это движение «совести»? То есть, уступки, подставления щеки в обыденном смысле слова? По нашему мнению, достаточно ясна бесперспективность как одного, так и другого «варианта».

В перспективе же, задаваемой фатально игнорируемыми трудами М. М. Бахтина, открывается «маршрут» исследовательского (во вторую, конечно, очередь, в первую – человеческого, читательского) движения, проложенный к вневходимости (и не-алиби) как виртуальному «пункту», где сознанию становится внятной неокончателность его конечности. Граница, разделившая В. Непомнящего и С. Бочарова, продуктивно преодолима только приятием ее вовнутрь, в конечную человечность – как залога неотменимой причастности к «будущей радости» при условии готовности к отказу от «дурных потуг духа стать душой собственными силами» (М.Бахтин).

В ходе полемики в круг обсуждения вошли, конечно, и другие русские стихи, как будто, подтверждающие ту или иную точку зрения. Со своей стороны, в поддержку небезосновательности нашей точки зрения, рассмотрим шедевр переводной лирики М. Ю. Лермонтова:

Они любили друг друга так долго и нежно,

*С тоскою глубокой и страстью безумно-мятежной!
 Но, как враги избегали признанья и встречи,
 И были пусты и хладны их краткие речи.
 Они расстались в безмолвном и гордом страданье
 И милый образ во сне лишь порою видали.
 И смерть пришла, наступило за гробом свиданье...
 Но в мире новом друг друга они не узнали¹.*

В этом поэтическом высказывании переход границы между мирами (прежним и «новым») стал едва ли не непосредственно изображаемым событием. Вполне возможно и читательское разочарование (сродни разочарованию В. С. Непомнящего) по поводу неторжества любви «за гробом». Важнейшее, однако, обстоятельство, перед которым оказывается склонный к анализу читатель, состоит в том, что единство этого высказывания *о любви в мире* удерживается *вне мира* длящимся субъектом. Только такая «позиция» позволяет ему продолжать знать и «видеть» персонажей своего высказывания в такой связности, таком контексте (в «*мире новом*»), когда сами они друг друга не знают и не видят. Надо полагать, непосредственная близость границы мира внушает подвигаемому к этой границе вдохновением субъекту пресловутый страх чистого листа.

1.2. Состояние языка

Муки первой фразы – общее место общих мест в писательских самоанализах. Ученый как будто избавлен от тягот немоты, и чем "бессловеснее" его предмет, тем безразличней они – и ученый, и предмет – к языковому оформлению своих отношений. Естествоиспытатель знает, *что* ему нужно сказать, и это "что", как правило, устойчиво по отношению к искажениям любого "как". Царский статус математики во

¹ Произведения М. Ю. Лермонтова цитируются по изданию: Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 5 т. т. – М.; Л.: Academia, 1935-1937. – Т. 2. – 1936 – 401 с.

многом — если не в целом — обеспечен культом немоты. Ритуальная практика, этот культ обслуживающая — "язык" формул. Недолгое усилие внимания позволяет, однако, совместить с этой метафорой внутреннюю жизнь едва ли не всех ученых испытаний, вплоть до испытания немоты звучащей, поэзии:

О, если б без слова сказаться...

И лишь филология выбивается из этого ряда, как только озабочится естественной и первичной проблемой: самоограничением. Испытание, затеваемое на этом пути — особого свойства. Филолог, задумавшийся над первой фразой, с математической неизбежностью дистанцируется и от ученого, и от писателя, коль скоро осуществляет единственно адекватное филологическое движение — делает "муку первой фразы" первым предметом размышления. Конкретизация неслучайности этого филологического первоакта счастливо совпадает с введением в суть предпринятого исследования.

Обозначенное схождение антиподов, математика и писателя, в служении культу немоты требует прорисовки в общем для них пространстве, что несложно. В последней абстракции ученое слово можно определить как стремящееся стать общим; слово поэзии тяготеет к противоположному полюсу — предельно возможной индивидуализации. Общеизвестны знаменитые антиномии В.Гумбольдта, отразившие, в частности, и это обстоятельство, как фундаментальное противоположение в языке вообще. Практика ученого высказывания существенно облегчена возможностью хотя бы внешним образом покинуть пределы естественного языка и воспользоваться более или менее удачно сконструированной знаковой системой. Для писателя же прорыв к немоте (как ценностно важному отказу от слова) не опосредован никакими внешними подспорьями. "Муки слова" имеют ближайшую причину в чреватом потерей меры постоянном вытеснении из слова ("художественного") общепонятного. Собственно говоря, субъект любого высказывания (от доноса до "Божественной комедии") формируется как таковой этой заботой. Степень ее участия в деятельности поэтически пишущего изменяется только в количественном отношении. Используя с детства усвоенный язык, он

задается недостижимой, но реально действенной задачей стать его *единственным носителем*. Овладеть последними основаниями языка – "вот счастье, вот права!"

Осмысленным способом пробраться к этим основаниям мнится посильная отмена правил, норм и проч., образующих грамматический костяк языкового тела. Такие усилия чаще всего как бы рассредоточены, растворены в составе художественного высказывания и малодоступны наблюдению. Но иногда – выплескиваются на поверхность и даже получают определенное теоретическое обоснование. Знаки препинания, скажем, для таких целей наиболее "благодатный" материал, поскольку их устранение в той же мере освежает текст, в какой позволяет автору обратить в достоинство школьную леность. На проверку же оказывается, что орфографический, например, частокор, сдерживает стихию языка, проникающую и подчиняющую авторский произвол тем более, чем более он – произвол. В порядке недолгого отступления стоит обратить внимание на любопытную асимметрию в новейшей литературе и науке о ней. Безудержное раскрепощение авторского своеволия на стороне непосредственного сочинения ("новый роман" во Франции) своеобразно уравнивается бартовской концепцией "смерти автора", экстраполированной теоретиком и на литературу более раннюю. Мнимое приближение к основаниям языка вовлекает инициатора движения в сферы, где язык обнаруживает потенции жесткого подчинения себе пишущего.

Дело тут, очевидно, вот в чем. Сознательно поставленная цель овладения языком – в смысле его присвоения единичным носителем – неявно пресуществляет язык в натуральную знаковую систему, то есть, сущностно искусственное образование, провоцируя тем самым соответствующее отношение. Напряженно вытесняемое естество слова проявляется при этом естественным же, подавляюще необходимым образом. Что и обнаруживается теоретическим размышлением.

Мы начали с достаточно прозрачной иллюстрации сопротивления языку, организуемого минимальными усилиями. Гораздо более интересный случай представляет собой так называемое словотворчество.

Стратегия словотворчества влечет высказывающегося за пределы языка, откуда можно произнести – буквально – новое=первое слово.

Феноменологическая общность установок поэта и ученого проявляется просто: оба действуют в пространстве, где элементарная (в исконном смысле) связь между звуком и значением в фундаментальной единице языка, слове, так или иначе – *разрешена* (и – позволена, и – как-то познана, разгадана). Причем никаких специальных усилий для перемещения в это пространство не предпринимает ни тот, ни другой. Оно задано им самим языком, в котором они высказываются. Разнонаправленность их языковых практик – Хлебников "создает" слова, Гумбольдт их объясняет – в этом аспекте несущественна. Главное здесь то, что они в своей деятельности сплошь и сполна "запрограммированы" языковым материалом, стало быть, максимально эксплуатируют свою языковую ограниченность. Именно в доступной близости к пределам языка эта ограниченность явлена отчетливо и непреложно. Пробел между звуком и значением, коль скоро он оказывается "объектом" словотворческих либо аналитических операций едва ли не автоматически заполняется соответствующим более активной инстанции материалом – со стороны значения ли, со стороны ли звука.

Здесь мы входим в круг проблем, заданных принципом произвольности языкового знака, введенного в активный научный оборот Фердинандом де Соссюром. Краткий очерк вопроса начнем с обращения к первоисточнику: "Принцип произвольности знака никем не оспаривается; но часто гораздо легче открыть истину, нежели указать подобающее ей место. Этот принцип подчиняет себе всю лингвистику; следствия его неисчислимы. Правда, не все они обнаруживаются с первого взгляда с одинаковой очевидностью; их можно открыть только после многих усилий, именно благодаря открытию этих последствий, выясняется первостепенная важность принципа" [46, с. 101].

Мы едва ли допустим преувеличение, если скажем, что принципиальный тезис гениального лингвиста отошел в глубокую тень языковедческих изысканий. Весьма любопытен общий характер возражений Соссюру в этом пункте, коль скоро возражения вообще имеют место. Так, Леви-Стросс пишет в "Структурной

антропологии”: “Соссюровский принцип... неоспорим, если оставаться на уровне только лингвистического описания. В науке о языках он сыграл значительную роль, позволив фонетике освободиться от натуралистических метафизических толкований. Однако он представляет собой лишь одну сторону лингвистической мысли; если же попытаться представить положение вещей с несколько более общей точки зрения, то радиус оказывается ограниченным, а точность завуалируется... произвольность языкового знака носит лишь временный характер. После того, как знак создается, его назначение уточняется, с одной стороны, в зависимости от особенностей строения мозга, а с другой – в соответствии с его отношением ко всему множеству знаков, т.е, ко всему миру языка в целом, стремящемуся, естественно, к системе” [22, с. 35-36, 38].

Легко заметить схожесть рассуждения Леви-Стросса с наблюдениями Гумбольдта. Справедливости ради отметим, что к соссюровскому принципу это имеет стороннее отношение – швейцарский ученый, частично ослабивший собственный тезис признанием “относительной произвольности” знака языка, надо думать, полностью согласился бы с подобными доводами. Вполне взвешенно и логично возражал Гумбольдту А.Потебня: “... вполне законно видеть сходство между известным членораздельным звуком и видимым или осязаемым предметом, но должен заметить, что не слышали ни об одном из подобных сравнений, которое имело бы сколько-нибудь научный характер, они, как кажется, могут быть необходимы и убедительны только для самого сравнивающего... звук осмысливается не сразу, только по мере того, как он сживается с известным значением слова, человек открывает в нем необходимость его единения с такой, а не другой мыслью... Кажется, что символизм звука застает готовым не только звук, но и слово с его внутренней формой, и для самого образования слова был не нужен” [41, с. 120-121].

Итак, единая, в сущности, проблема подразделяется на две – в том числе, и самим Соссюром – первичная, так сказать, произвольность оттесняется в неведомые пределы, а следующее затем осмысление звука попадает – как доступное наблюдению – в проблемный круг филологии.

"Неисчислимы последствия" факта произвольности словесного знака пресуществляются во вполне исчислимую последовательность символизации и десимволизаций звука (см. соответствующие дискуссии в стиховедении).

Ценность такого рода концепций исчерпывающим, с нашей точки зрения, образом определена еще в начале века российским феноменологом Густавом Шпетом: "Теории о связи слова как знака с тем, что оно значит, основанные на психологических объяснениях-ассоциациях, связи причины и действия, средства и цели, преднамеренного соглашения и т.п. – только гипотезы, рабочая ценность которых при современном кризисе доходит до нуля. Связь слова со смыслом есть *специфическая* (курсив автора – В.П.). Она является "родом", а не подводится под род. Если бы даже оказалось возможным подвести ее под род, или если бы какие-нибудь принципиальные предпосылки допускали такое подведение и требовали его, все-таки *методологически* (курсив автора – В.П.) правильное, безупречнее и целесообразнее до построения каких бы то ни было теорий рассматривать названную связь как специфическую"[55, с. 380].

Мы еще вернемся к собственным филологическим штудиям Шпета, а сейчас пометим несколько пунктов в истории научной жизни понятия произвольности словесного знака.

Т.В.Гамкрелидзе предпринимает попытку примирения диаметрально противоположных ответов на вопрос о природе связи означающего и означаемого. В числе оппонентов Соссюра выделяются Э. Бенвенист и Р.Якобсон: "Соображения Э.Бенвениста о тесной, естественно обусловленной связи для говорящего и слушающего между означающим и означаемым предполагают перенесение обсуждаемой проблемы исключительно в план прагматики, оценивающей знаковую систему с точки зрения носителя данной системы с учетом конкретных психологических ассоциаций. Поэтому возражения Э.Бенвениста против условности связи между означающим и означаемым, относящиеся полностью к сфере прагматики, не затрагивают, в принципе, характера отношений между означаемым и означающим, рассматриваемых в семантике и синтагматике" [22, с. 35].

Определяя отношения между означаемым и означающим как "вертикальные", в отличие от "горизонтальных" отношений между, с одной стороны, означающими, а с другой – означаемыми, Т. В. Гамкрелидзе указывает, что: "...отношения на уровне означаемых специфически отображаются на отношениях между соответствующими означающими.

Именно в этом направлении следует интерпретировать языковые данные, приводимые Р. Якобсоном и другими исследователями для иллюстрации тезиса о мотивированности языкового знака, о зависимости характера означающего от соответствующего означаемого (в противовес соссюровскому тезису о произвольности языкового знака). Фонетическое сходство ... терминов родства ... отражает их семантическую близость, характерную для соответствующих означаемых... Итак, выявляемая в языковых знаках зависимость плана выражения от плана содержания относится исключительно к сфере "горизонтальных" отношений между означаемыми и соответствующими означающими и не затрагивает сферы "вертикальных" отношений между означаемым и означающим, характеризующихся условностью и отсутствием мотивации" [22, с. 39].

Т.В.Гамкрелидзе именует свой подход "принципом дополнительности" (по аналогии с принципом Н.Бора). Однако, даже в пределах этой аналогии очевидна некорректность такого решения вопроса. Дело в том, что принцип дополнительности подразумевает равнодостоинство дополнительных аспектов, тогда как в статье Гамкрелидзе явственный приоритет на стороне означаемого: "Принцип мотивированности отношений между означающими накладывает определенные ограничения на фонетические изменения знаков" [22, с. 37]. (Ср. в противовес этому положению тезис Соссюра о "неограниченном характере действия фонетических изменений, являющийся следствием принципа произвольности знака).

Иными словами, звуковой символизм в концепции Т.В.Гамкрелидзе заменяется, так сказать, смысловым символизмом. И здесь, на наш взгляд, вновь неявно присутствует субъект "первослова", хотя речь о генезисе языка в данном исследовании, конечно, не идет. Это не отменяет, однако, того обстоятельства, что в анализе развитого уже

языка действительно присутствует неотрефлексированный концепт первослова. Последовательно мыслимый принцип произвольности языкового знака (каковой – принцип – впрочем, лишает это образование статуса "знак" вообще) не допускает неравновесности в пользу ли означающего, в пользу означаемого ли, поскольку в любом из этих двух случаев неявно постулируется прозрачное для себя сознание, *до языка* продуцирующее первое слово, учреждающее язык. Но говорить о любом символизме можно, имея уже готовое слово. Ребенок, существо, осваивающее язык, и потому более слушающее, нежели говорящее, склонен к обнаружению звукового символизма. Ребенок, впервые слышащий какое-либо слово – субъект, пожалуй, одной из более или менее описуемых эмпирических языковых *ситуаций*, допускающей параллели с внеэмпирической "ситуацией" произнесения "первого" слова. Заметим, что дети же охотно занимаются бессознательным словотворчеством на основе звукового символизма.

Здесь – момент фундаментально важный. Именно в таком направлении – от звукового символизма к словотворчеству – необходимо вести рассуждение: только *уже* попав в пределы, границы языка, ребёнок, "по себе" чувствующий небезосновательность связи звука и значения, созидает свой воляпюк. Но фактом такого чувствования отнюдь не отменяется не поддающийся аналитическому расщеплению факт произвола в сочетании звука и значения. Дальнейшее наше движение следует вывести на уровень какого-то безусловного же *факта*, объясняющего устойчивость этого сочетания. Мы можем – пока – удовлетвориться тезисом о – пока! – непознанности законосообразной связи звука и значения. И, быть может, вообще неисследимости по многим причинам ее становления.

Искомый же безусловный факт, здесь и сейчас доступный констатации, состоит в том, что связь между звуком и значением удерживается *памятью*. Ребенок – возвращаемся к эмпирической модели – *запоминает*, что такой-то звук (звуки) соответствует такому-то предмету или чувству. Так, и только так, он попадает в пределы языка, и только потом включается ассоциативный механизм, порождающий звуковые символы. Факт чистого запоминания слова абсолютным

образом лишает человека возможности *произнести* новое слово, поскольку такой первоакт осуществим единственно во внеязыковой сфере. Решительно неслучайно движущим фактором эволюции языка в теории Потебни оказывается *забвение* внутренней формы слова.

Не имея места (логического) специально входить в обсуждение этого многозначительного обстоятельства, отметим все же следующее. Язык в отраженном виде "возвращает" исследователю, работающему – неизбежно – в пределах языка, объект, "собранный" из его, исследователя, собственных глубинных интенций, едва ли заслуживших бы его одобрение, будучи эксплицированными – в силу своей вненаучной парадоксальности. Языковедческие исследования Потебни подспудно организованы стремлением *забыть язык* – ведь это *единственный* путь к немолчаливому, до-языковому состоянию мира. В теоретической дали ненастойчиво, но безотлучно присутствует субъект первослова. Я не стану загромождать изложение соответствующими цитатами, ограничусь одной, примечательной осязаемым пафосом необсуждаемости занимающего нас сейчас вопроса: "Говорят обыкновенно, что первое слово есть уже "предложение". Это справедливо в том смысле, что *первое слово имело уже смысл*, что оно не могло существовать в живой речи в том виде, составляющем уже результат научного анализа, в каком встречается в словаре, но совершенно ошибочно думать, что предложение сразу явилось таким, каково в нашем языке" [41, с. 133]. Субъект первослова, имеющего уже "смысл" – теоретический конструкт, возникающий из выявленного в пределах языка субъекта, впервые слышащего слово; результат незаконного перехода абсолютной границы между доязыковым и языковым состояниями мира. Мерой чуткости к этой границе, к необходимости ее обживания и определяется, с нашей точки зрения, мера, так сказать, филологической адекватности исследования.

Наиболее эффектная и эффективная попытка реанимации принципа Уитни и Соссюра в западной философии была предпринята Ж. Деррида. Характерно, что первое замеченное выступление французского ученого имело концептуальным стержнем полемику с Леви-Строссом: "Напряжение между игрой и историей перекликается с напряжением

между игрой и присутствием. Игра – это раскол присутствия. Присутствие некоего элемента – это всегда значащая и замещающая отсылка, вписанная в систему различий и в движение определенной цепочки. Всякая игра – это игра отсутствия и присутствия, однако если мы стремимся помыслить ее в некоем радикальном смысле, то мыслить ее следует до альтернативы присутствия и отсутствия; само бытие нужно помыслить как присутствие или отсутствие, исходя из возможности игры, а не наоборот. Итак, хотя Леви-Стросс показал игру повтора и повтор как игру лучше, чем кто бы то ни было другой, у него можно, тем не менее, заметить особую этику присутствия, ностальгию по началу, по архаичной и естественной невинности, по чистоте отсутствия и присутствия для самого себя в слове; этику, ностальгию и даже угрызения совести, которые подчас представляются им как мотив самого этнологического проекта, тогда как он сам обращается к архаичным, то есть для него образцовым обществам” [26, с. 264-265].

Выбивая, таким образом, почву из-под ног любого логоцентристского демарша, Деррида формулирует и позитивную часть своей эскапады. Интерпретируя мысль Соссюра о том, что в языке есть только различия, он пишет: "Эта игра различий в результате предполагает такие синтезы и ссылки, которые во всякий момент или в любом смысле препятствуют тому, чтобы какой-либо простой элемент наличествовал в себе или сам по себе. Будь он в составе устного или письменного дискурса, никакой элемент не мог бы выполнять функцию знака, не соотносясь с неким другим элементом, который также является не просто наличествующим. Это переплетение приводит к тому, что каждый "элемент" – будь то фонема или графема – конституируется на основе имеющегося в нем следа иных элементов цепи или системы. Это переплетение, эта ткань и есть текст, и он создается лишь в процессе трансформации другого текста. Ничто и нигде – среди элементов или в системе – не бывает просто наличествующим или отсутствующим. Везде есть только различия и следы следов" [45, с. 62-63].

Мы позволим себе не останавливаться на полемике с Деррида Серля, из статьи которого извлечена цитата, поскольку гораздо более мощный полемический импульс находим у самого Соссюра: "Однако

утверждать, что в языке все отрицательно, можно лишь в отношении означаемого и означающего, взятых в отдельности; как только мы начинаем рассматривать знак в целом, мы оказываемся перед чем-то в своем роде положительным. Языковая система есть ряд различий в понятиях, но такое сопоставление некоего количества акустических знаков с равным числом отрезков, выделяемых в качестве мыслимого, порождает систему значимостей; и эта-то система значимостей создает действительную связь между звуковыми и психическими элементами внутри каждого знака. Хотя означаемое и означающее, взятые в отдельности – величины чисто дифференциальные и отрицательные, их сочетание есть факт положительный. Это даже единственный вид фактов, которые имеются в языке, потому что основным свойством языкового устройства является как раз сохранение параллелизма между этими двумя рядами различий” [46, с. 153].

Можно сказать, что, разоблачив знаковый натурализм, Деррида сделал весьма значимый шаг в направлении филологизации знания о мире. Но, полагаем, неточность его движения, сводящая "дискурс" к игре означающих и означаемых, состоит в неотличении слова от знака. Приведенное же выше рассуждение де Соссюра базируется на понимании слова, по крайней мере, как специфического знака: "Итак, удивительное и поразительное свойство языка состоит в том, что мы не видим в нем непосредственно данных и различимых с самого начала (конкретных) сущностей, между тем, как в их существовании усомниться невозможно, точно так же, как нельзя усомниться и в том, что язык образован их функционированием. Это и есть, несомненно, та черта, которая отличает язык от всех прочих семиологических систем” [46, с. 139].

Проблема бытия языка, интерпретируемая Соссюром как проблема "положительных значимостей", входит в контекст "вечных". Как вечна проблема происхождения языка, отчетливее всего формулируемая в вопросе о мыслимости субъекта первого слова. С одной стороны, нерешаемость этой проблемы очевидна – мы не можем выйти из языка, мы всегда уже в нем. С другой стороны, огромные массивы насущных проблем лингвистики и литературоведения не

решаемы же в принципе, если мы смиримся с таким положением дел. И в лингвистике, и в литературоведении невозможно ступить и шагу, не ответив – пусть неосознанно, что чаще бывает – на вопрос о генезисе языка, природе слова. Тут дело в том, относим ли мы решение в смутное "далеко" и, как следствие, мешаем в рассуждении несовместимые посылки (иногда извиняя такую тактику "принципом дополнительности"), либо же артикулируем проблему со всей возможной отчетливостью – и "берем ее с собой", методично учитывая накладываемые фактом ее существования ограничения на пространство нашей компетенции. С нашей точки зрения, второй путь единственно приемлем.

Для начала попытаемся описать-таки субъекта первослова (и, соответственно, само "первослово"), опираясь на посюсторонние, языковые факты, что называется, вычислить его – почти в буквальном смысле слова. Ради – хотя бы – спекулятивной наглядности, каждую характеристику образуемого субъекта мы будем соотносить с вытекающей характеристикой мнимого первослова.

Во-первых, следует помыслить такого субъекта одиноким – единственным и безымянным. Стало быть, поскольку "до того" услышанное слово исключено, сочетание звука и значения в первослове должно представлять первым же и уникальным.

Во-вторых, единственно нам, как людям, доступный акт воображения некоторого субъекта требует, как будто, помыслить его временно и пространственно ограниченным. Но введенная уже уникальность, единичность нашего субъекта не позволяет этого. Напротив, пространственно-временная ограниченность необходимо подразумевает собрата по роду, виду и под. Следовательно, субъект наш, теряя, как и следовало ожидать, самоё субъективность, покидает пределы времени и пространства. А "первое слово" уплотняется до полной неразличенности звука и значения: для вневременного субъекта нет необходимости иметь время для того, чтобы "увидеть" предмет, а затем (нет никаких "затем") "подобрать" звук. Собственно говоря, само различие звука и значения, как категориальный осадок в человеческом сознании, уже включает условие протекшего между видением и

именованием времени, а значит, любое эмпирическое слово может быть *только* вторым.

Нейтрализация временного экрана исключает и работу памяти, единственно безусловного объяснения связи звука и значения в человеческом слове.

Мы подошли к теоретической развилке. С одной стороны, явственно намечена перспектива малостесненного блуждания по эмпиреям, что весьма соблазнительно (и в евангельском, и в светском смыслах слова). С другой: переукоренение – с учетом "достигнутого" – на почве эмпирии, видимо, невозможно, ибо испытанное бессилие грозит неизбежным и окончательным иссушением этой почвы гиперсемиотическими удобрениями.

Итак, слово (первослово), взятое в эмпирическом, человечески оформленном модусе, неизбежно утрачивает статус первичности. Во внеэмпирическом же, дочеловеческом модусе, оно не может быть ни звучащим, ни написанным, ни произнесенным. На подобной развилке в свое время Маркс обнаружил свой Родос, и результатом его прыжка стало открытие существенной "товарности" рабочей силы. Чтобы удержать аналогию и, одновременно, пометить отличие нашей ситуации, скажем, что для Маркса в тот момент не стоял вопрос о происхождении первого рабочего: он, так сказать, предназначал его вместе с его единственным товаром. Современный Марксу английский пролетарий открыл ему глаза на природу рабского труда в Древнем Египте: "Анатомия человека есть ключ к анатомии обезьяны". Но есть ли анатомия "Бытия и времени" ключ к анатомии "Слова о полку Игореве"? Нет. Нет в силу того обстоятельства, что слово первично по отношению к человеку; он не может выйти из языка и сделать его своим предметом; он всегда *уже* в языке. Следовательно, наш дальнейший ход не может, как у Маркса, быть диалектическим синтезом. Диалектика предполагает субъекта науки, формирующего ее предмет, а далее – источник его самодвижения, если вторить еще одной мысли Маркса.

Субъект филологии сталкивается с другой задачей: стать объектом своего предмета и, по возможности, добиться от него любви. Слово для филолога – в той мере, в какой он филолог – творящий

субъект по отношению к его существованию. Стало быть, ближайшая наша цель – "спрямить" теоретическую развилку введением соответствующего отношения к слову. Должно сформировать надежно работающий ориентир местоопределения. (Используя расхожий штамп любовной метафорике – ослепнуть в любви). Штамп нам, в самом деле, весьма пригодится. Слепота влюбленного, как почти всякому известно, состоит в замечательной способности увидеть, например, курносый нос достойным зависти Нефертити. Иерархия носов переустраивается, поскольку в центре оказывается именно этот, и остальным остается рассредоточиться по периферии. Он, именно этот, становится мерой, задающей критерий несовершенства. Мерой абсолютной и, что, опять же, всякому известно, абсолютно необъяснимой.

Говоря отвлеченнее, конкретный "человеческий материал" в полном своем эмпирическом составе полным же – совпадающим – образом охватывается идеальным, необходимо любящим отношением.

В нашем, филологическом, случае конкретно оформленной эмпирией будет конкретное слово (не до такой степени, конечно, конкретное, чтобы это слово назвать). Выше мы определились с единственно мыслимой психологической субстанцией слова. Это – память, связующая звука и значения. Дополним сейчас эту констатацию так: это – *абсолютно-необходимая связь*. Что – очевидно – вступает с первым тезисом в противоречие. Ведь если связь звука и значения держится *только* памятью, то наше "только" тут же снимается: память "работает" во времени и пространстве, а значит, не важно, как давно, было все-таки время между "увидеть" и "назвать"?! И, стало быть, звук и значение связаны памятью уже потом, а сначала было чувство, ассоциация и т.д.

Вот тут-то и требуется совершить бессмысленное и невероятное усилие преднамеренной влюбленности: сохранить (в полном соответствии с обыденной нашей иллюстрацией) совпадение конкретной определенности памяти с абсолютной необходимостью идеала.

Таков искомый способ искусственной влюбленности: мы будем держать вопиющее единство – с одной стороны, абсолютно необходимой связи звука и значения и, с другой, связи "по памяти".

Конкретная связь "нипочему". Ближайшим метафизическим следствием такой операции оказывается тот факт, что мы удерживаем влюбленно теоретизирующим вниманием *память*, но вытесняем время и пространство. Эта, "оставшаяся", память есть память *созданная*. Уже "потом" создающая время и пространство. Интуиция "созданной памяти" указывает на до-памятное состояние невселенной. Бог (в философском смысле), конечно, ничего не забывает. Но "удается" это Ему, потому что Он ничего и не помнит, не запоминает. Абсолютно-необходимая память (напомним, в этом определении намеренным усилием сведены несводимые вещи) превращает слово из предмета в творческий субъект. Только сквозь слово человек соотносится с допамятным. К допамятному нет дороги, кроме памяти, которая же плотно нас и "запирает" в себе. Обрекает на безвыходность из нее и, в то же время, остается единственным путем туда, куда она нас никогда не пустит. В большей или меньшей мере, так или иначе – каждый из нас обречен борьбе с памятью (правда, не каждый удостоивается хромоты).

Освобождение от памяти, из памяти, выход из нее, выпадение равносильно (насколько здесь уместно помышление такой возможности) одушевленному созерцанию *мира без себя*. Толстой рассказывал, как в детстве упражнялся в такого рода попытках, стремительно оглядывался, пытаясь застать окружающее "врасплох". Наверное, хотя и забавно, склонность к такой "охоте" за миром есть верный знак писательского призвания. Боренье с памятью принимает наиболее внятные, осмысленные формы в борьбе с языком или, пользуясь выражением Бахтина, имманентном его преодолении: в языке ведь мы тоже "заперты". Расписать, так сказать, эту двуликую запертость можно так: мы обречены говорить о своем (в расхожем, точном смысле слова) мире не своими словами, словами *запомненными*. Точное – мое о моем – слово мне недоступно, стремление к нему сопряжено с преодолением памяти. Но, забыв слово, мы перестанем видеть мир, "о" и "в" котором оно сказано. Мир без меня – нем. Мир со мной – говорит на чужом языке. Кажется, в этом пункте сходятся бахтинские интуиции "внеаходимости", "другого", "не-алиби" в бытии. Именно бахтинский текст, движимый усилием мысли, стремящейся "ограничивать

немыслимое изнутри мыслимого" (Витгенштейн), открывает возможность реального поворота темы: "С появлением сознания в мире (в бытии), а может быть, и с появлением биологической жизни (может быть, не только звери, но и деревья, и трава свидетельствуют и судят) мир (бытие) радикально меняется. Камень остается каменным, солнце – солнечным, но событие бытия в его целом (незавершенное) становится совершенно другим, потому что на сцену земного бытия выходит новое и главное действующее лицо – свидетель и судия. И солнце, оставаясь физически тем же самым, стало другим, потому что стало осознаться свидетелем и судией. Оно перестало просто быть, стало быть в себе и для себя (эти категории появились здесь впервые) и для другого (свидетеля и судии), потому что оно отразилось в сознании другого: этим оно в корне изменилось, обогатилось, преобразилось... (Дело идет не об "инобытии").

Этого нельзя понимать так, что бытие (природа) стало осознавать себя в человеке, стало самоотражаться. В этом случае бытие осталось бы с самим собою, стало бы только дублировать себя самого, (осталось бы *одиноким*, каким и был мир до появления сознания – свидетеля и судии). Нет, появилось нечто абсолютно новое, появилось *надбытие*. В этом надбытии нет уже ни грана бытия, но все бытие существует в нем и для него (выделено автором – В.П.)" [10, с. 521].

Можно сожалеть, что рассуждения Бахтина по этому поводу представлены столь сжато, в конспективной, что называется, форме. Однако, это же обстоятельство, по-видимому, "пропускает" в изложение важнейшую деталь, обнаруживает живую точку мысли философа. Бахтинское высказывание нацелено на границу двух состояний мира, точнее, пожалуй, границу немира и мира. Метафизическая актуальность позиции "внеаходимости" расписана здесь в натуральный, последовательный ряд: "не было – возникло". Философ описывает становление мира-для-себя, и в этом описании, естественно, должно каким-то образом присутствовать домировое состояние. И вот, в непосредственной близости к границе, Бахтин говорит: "Камень остался каменным, солнце – солнечным..." Позволим себе поправку: камень не остался, а *стал* каменным, солнце не осталось, а *стало* солнечным.

Описывая снятие границы, Бахтин не по небрежности, но необходимо впадает в тавтологию. С одной стороны, ему надо схватить нынешнее состояние мира, с другой – как-то указать на свойства предшествующего. Формальный запрет на тавтологию он преодолевает, понимая, чувствуя, что описание предшествующего состояния сопротивляется языку нормативному, организованному "изнутри мыслимого". Но момент становления, появления оказывается невозможно связать с тавтологией. Такому насилию язык сопротивляется прямо-таки отчаянно.

Интуиция венаходимости в приведенном рассуждении Бахтина развернута в натуральную картину смены состояний. Сама инициатива такой развертки переводит в иное состояние и язык описания. Причем тавтология оказывается соответствием натуральному, горизонтальному, так сказать, ряду. Рассмотрим эту ситуацию внимательнее. Сказав: "каменный камень", я в максимально допустимой языком степени освобождаю и камень из сцепления внешних похожестей (не твердый, не бурый, не круглый, а: каменный, как... камень), и себя, как занявшего обособленную позицию говорения посредством употребления очевидно избыточного эпитета. В таком высказывании я усиливаюсь к обретению единственного, первого слова со всей возможной полнотой. Первое слово в абсолютном пределе – а только так его и можно "мыслить" – состоит не из звуков, *отобранных* из наличного диапазона материальных частот, и не из значения, соответствующего *одному* из предметов мира. Представление о звуке и значении, как таковых, вторично по отношению к этому "слову".

Так сказанное, оно отлагается в случайном, поскольку – материально-ограниченном сознании, индуцируя в нем дальнейшие звуковые, с одной стороны, и предметные, с другой, спецификации. Мы уже теоретизировали по этому поводу, придя в итоге к определению эмпирического слова как абсолютно-необходимой связи по памяти, т.е. – к противоречию, условившись держать его искусственным усилием влюбленности.

Теоретический язык Бахтина в последнем напряжении замирает в тавтологии. И если намеренная влюбленность представляется

малопродуктивным методологическим инструментом, то тавтологический "тупик" Бахтина как будто открывает широкую дорогу для сознательного углубления в язык. В самом деле, что может быть проще, чем продуцировать тавтологии?

Вот здесь полагаем уместным ввести различие между "естественной" и искусственной тавтологиями, едва ли менее существенное, чем любви и любви по собственному желанию.

В связи с мнимой легкостью тавтологического высказывания введем еще одну реминисценцию из Соссюра: сравнивая перемену, смену языковых состояний с изменением позиции в шахматной игре, великий швейцарец писал: "...а) каждый шахматный ход приводит в движение только одну фигуру; так и в языке изменениям подвергаются только отдельные элементы; б) несмотря на это, каждый ход сказывается на всей системе... в) ход отдельной фигурой есть факт, абсолютно отличный от предшествовавшего ему и следующего за ним состояния равновесия. Произведенное изменение не относится ни к одному из этих двух состояний; для нас же важны одни лишь состояния...

Лишь в одном пункте наше сравнение неудачно: у шахматиста *имеется намерение* сделать определенный ход и воздействовать на систему отношений на доске, язык же ничего не замышляет – его "фигуры" передвигаются или, вернее, изменяются стихийно, случайно... Чтобы партия в шахматы во всем уподобилась функционированию языка, необходимо представить себе бессознательно действующего или ничего не смыслящего игрока" [46, с. 121-122].

Очевидно, что изменение шахматной позиции Соссюр отождествляет с изменением системы "положительных значимостей", иначе говоря – с возникновением новой значимости. И он отчетливо видит, что приписать этот акт сознательно действующему субъекту невозможно. Даже нарочито бессмысленное говорение тавтологиями не может претендовать на полную бессмысленность, поскольку сознательным усилием генерируется из данного состояния языка. Если воспользоваться метафорой Соссюра, можно еще уточнить ее, и существенно: ход, меняющий состояние языка, "должен" быть сделан по другим правилам, по правилам другой игры, пользующейся для своего

осуществления теми же фигурами. Понятно, что правила одной игры никак не могут содержать в себе правил другой. Правила представляют собой некасаемый инструментарий игры, *никогда* не входящий в рефлексию игрока, выбирающего оптимальный ход: они формируют игровое мышление изнутри. Это и есть "элементы", изгнанные Деррида из размышления о природе языка вместе с незаконно правившими там бал семиотическими оппозициями.

На фоне шахматной терминологии нельзя не вспомнить – и это, конечно, значительно серьезнее, чем терминологическая ассоциация – размышления о природе языка Л.Витгенштейна, тем более, что проблема "элементов" весьма актуальна в проблемном кругу аналитической философии языка. Но сначала приведем фрагмент платоновского диалога "Теэтет", в котором Витгенштейн увидел прямую параллель собственным выводам: "Сократ. ...Мне сдается, я тоже слышал от каких-то людей, что именно те первоначала, из которых состоим мы и все прочее, не поддаются объяснению. Каждое из них само по себе можно только назвать, но добавить к этому что-нибудь – что оно есть, или что его нет – невозможно. Ибо в таком случае ему приписывалось бы бытие или небытие, а здесь нельзя привносить ничего, коль скоро высказываются только о нем одном и к нему не подходит ни "само", ни "то", ни "каждое", ни "одно", ни "это", ни многое другое в том же роде... А вот состоящие из этих первоначал вещи и сами представляют собою некоторое переплетение, и имена их, также, переплетаясь, образуют объяснение, сущность которого, как известно, в сплетении имен. Таким образом, эти начала необъяснимы и непознаваемы, они лишь ощутимы" [19, с. 300].

Витгенштейн видит в этих "началах" аналогию своим "предметам" и расселовским "универсалиям". Не входя в тонкости школ, отметим со своей стороны, что видим в этом понятии соответствие "положительным значимостям" Соссюра. Но, что очень важно, в концепции языка Витгенштейна гораздо ощутимее, чем у кого-либо, сделан акцент на том обстоятельстве, что говорящий (сравнивающий) субъект и означаемые им объекты *равно* производны от этих "начал". Рассуждая о языковых играх, или, точнее говоря, о смене правил в играх

языка, он пишет: "... хочется сказать: элементу невозможно приписать бытие, ибо *не существуй* он, его нельзя было бы даже именовать, а значит, и сказать о нем что бы то ни было. Рассмотрим же аналогичный случай. Об одном предмете, а именно об эталоне метра в Париже, нельзя сказать ни того, что его длина 1 метр, ни того, что его длина не 1 метр. Но этим мы, разумеется, не приписали ему какого-то диковинного свойства, а только признали его специфическую роль в игре измерения в метрах.

То, что кажется *необходимо* существующим, принадлежит языку. В нашей игре это парадигма, нечто, с помощью чего осуществляются сравнение. И установление этого можно считать важной констатацией, относящейся к нашей языковой игре – нашим способом представления" [19, с. 103-104].

Теперь мы можем внятно определить бесплодность искусственных тавтологий как не подвигающих нас к основаниям языка: они продуцируются в лоне преданных начал, элементов, образцов, не выявляемых в языке, но зиждущих его. Искусственная тавтология – это "правильное" отклонение от правил, ни в коей мере не колеблющее оснований сравнения, лежащих в основе высказывания – любого. Однако – если отбросить игровые модели – состояния языка все же сменяют друг друга, система "положительных значимостей" изменяется. И – внутри высказывания!? Стало быть, возможно более глубокое проникновение в природу "элементов". Вопрос стоит по-кантовски: как это возможно?

Продолжая наше рассуждение в филологической перспективе, мы, полагаем продуктивным понятие "естественной тавтологии", сопряженным ключевым понятиям Платона, Соссюра, Витгенштейна – но и позволяющим предложить неординарное решение проблемы естественного же развития языка.

Тавтология – сейчас мы говорим о конкретном языковом явлении – устремлена к выделению предмета в качестве единственного, отличного от других благодаря не какому-то вторичному свойству, а самой своей единичностью, сутью, единичной, повторимся, сутью. Тавтология – предельный допускаемый языком способ обозначения предмета как единичного, непохожего. Именно в качестве единичного

существует любой предмет, помысленный в перспективе от позиции венаходимости. И именно в силу внеэмпирической актуальности такой позиции, ее недостижимости сознательными языковыми усилиями искусственные тавтологии, строимые "изнутри" языка, обречены на неуспех.

В самом деле *единичное* недоступно восприятию, не является объектом, не проступает явственно на экране человеческого языка. Тем не менее – а, точнее, тем более – оно *есть* в гораздо большей степени, чем означенное. Однако присутствие единичного в мире, естественно, проникает материю языка. Не таким образом, что, переозначиваясь, сохраняет некий материальный субстрат, неустраняемую основу, нет. Оно сплошь, насквозь подвержено преобразованию в слове, поскольку вне него – его столь же существенно нет. Любая иллюстрация здесь рискованна, ведь инерция доверия осязаемой, зримой очевидности серьезно ослабляет очевидность умозримую.

Попытаемся на время все же заземлить ход рассуждения.

Несомненно, что в жизни первобытного человека огромную роль играл каменный топор. Несомненно, далее, что в языке было какое-то обозначение этого предмета. Теперь, если мы усилием воображения припишем древнему способность назвать каменный топор именно "каменным", становится очевидной неправомерность такого допущения. В силу того обстоятельства, что топоры были *только* каменными. Высказывание "каменный топор" – буде неандерталец, напрягшись, создал бы его – оказалось бы действительной естественной тавтологией – но продуцирование таких тавтологий изнутри языка немислимо. Нечто, что мы сейчас называем "каменным топором", возникло только с появлением, кажется, бронзового. И хотя временная первичность каменного топора представляется бесспорной, сейчас это обозначение воспринимается как метафора.

Таким образом, "двигаясь" к обозначению единичного предмета с обеих сторон (во времени), мы, как и следовало ожидать, должны квалифицировать его – обозначение – как метафору. Заметим, правда, с достаточной степенью уверенности, что если "наша" метафора имеет основанием "топор", то в первобытном языке таким основанием служит,

скорее всего, "камень". Заострим: искусственная для нас *тавтология* "каменный камень" для древнего, возможнее всего, была *метафорой*. И так далее: любая метафора, взятая в определенном состоянии языка, оказывается тавтологией, будучи "помещенной" в другое состояние. Современный человек говорит на языке, *невозможном* для первобытного человека – и обратно. Как дикарь "заперт" в языке невозможностью обозначения единичного, так и мы сейчас живем в присутствии и при участии в нашем мире чего-то не менее важного, чем каменный топор для нашего предка. (Сконструируем хоть и такой пример: "каменное солнце" вполне можно помыслить как невозможное выражение для члена племени, представляющего солнце именно как раскаленный камень).

Каждое последующее состояние языка присутствует в данном в качестве движителя, в "форме" ограничивающих, сдерживающих, нерекомых тавтологий. Речевое поведение сплошь метафорично (вспомним справедливое указание Потебни: в языке нет слов с непереносным значением). Но, коль скоро ни одно состояние языка не может быть признано "единственно верным", любой речевой поступок может быть представлен как тавтологический.

Эти два плана: 1) метафорический и 2) тавтологический можно интерпретировать как соответствующие 1) связи по памяти и 2) абсолютно-необходимой связи. Взятая как связь по памяти, слово необходимо включено в то или иное состояние языка. Взятая с точки зрения абсолютно-необходимой связи, "слово" оказывается во внеэмпирических кавычках.

1.3. Естественная тавтология и метафора.

Точку, из которой слово может быть помыслено (в своей эмпирической конкретности) как соответствующее *всем* возможным состояниям языка, мы назовем точкой *естественной тавтологии*.

Термин "естественная тавтология" имеет для нашего рассуждения принципиальное значение. Поэтому мы полагаем необходимым тщательное соотнесение его с двумя понятиями,

включающими его, так сказать, по частям. Это "естественные интерпретации" П.Фейерабенда и "плодотворные тавтологии" М. Мамардшвили. Дело в том, что оба этих концепта возникли в непосредственной близости к занимающей нас проблеме. Приводимые объемистые цитаты необходимы для обоснования нашего собственного теоретического усилия и, соответственно, необходимости такого синтетического термина как "естественная тавтология". Напомним точку зрения Пола Фейерабенда, теоретика методологического анархизма: "Для начала выясним природу общего феномена: чувственный образ плюс высказывание. Существует не два отдельных акта: один – появление феномена, другой – выражение его с помощью подходящего высказывания, а лишь один: произнесение в определенной ситуации наблюдения высказывания "луна сопровождает меня" или "камень падает по прямой линии". Конечно, в абстракции мы можем разделить этот процесс на части и даже пытаться создать ситуацию, в которой высказывание и феномен психологически отделены друг от друга и еще должны быть связаны. (По-видимому, этого трудно, а может быть, и вообще невозможно достигнуть). Однако при обычных обстоятельствах такое рассуждение не встречается: описание хорошо знакомой ситуации для говорящего является событием, в котором высказывание и феномен неразрывно слиты... Теперь можно провести различия между чувственным впечатлением и той 'работой ума, которая следит за чувством' (Бэкон) и которая столь прочно связана с работой органов чувств, что разделить их весьма трудно. Рассматривая источник и влияние умственных операций, в дальнейшем я буду называть их *естественными интерпретациями*" [51, с. 205-206].

С первого взгляда, как будто, эти выкладки представляют собой детализацию "элементов", "положительных значимостей" и т.п. В самом деле, естественные интерпретации Фейерабенда, видимо, неустранимы из речи и мышления – с одной стороны, а с другой – являются костяком, каркасом того и другого: "Устраните все естественные интерпретации – и вы устраните способность мыслить и воспринимать... Отсюда следует, что намерение начать с нуля после полного устранения всех естественных интерпретаций, является саморазрушением.

Кроме этого, невозможно *частично* распутать клубок естественных интерпретаций. На первый взгляд, задача представляется довольно простой. Нужно взять одно за другим высказывания наблюдения и проанализировать их содержание. Однако понятия, скрытые в высказываниях наблюдения, не обнаруживают себя в более абстрактных частях языка..." [51, с. 210].

Фейерабенд вполне, как видим, учитывает запертость человека в языке – попытки преодолеть эту запертость с помощью языковых же средств он называет даже "порочным кругом". (Не имея места для вхождения в подробности, скажем лишь, что соотнесенность этой ситуации с кругом герменевтов несомненна). Понятно, что острее вопроса и главный интерес исследователя должен привлечь мыслимый способ прорвать этот круг. И Фейерабенд делает такую попытку: "Существует лишь один способ вырваться из этого круга – использовать некоторый *внешний масштаб сравнения*, включающий новые способы связи понятий и восприятий" [51, с. 210].

Таким образом, австрийский методолог, в сущности, пасует, не видит в языке возможной точки методологической опоры. Хотя он, видимо, окончательно прав, не видя опоры прагматической. Рецепт Фейерабенда, который он "рекомендует" инициаторам реформирования мировоззрений, слишком прост: "Как ребенок, который начинает пользоваться словами, еще не понимая их и добавляя к своей игровой деятельности все новые и новые непонятные для него лингвистические фрагменты, открывает смыслообразующий принцип только *после* длительного периода такой активности, которая оказывается необходимой предпосылкой финального торжества смысла, точно так же создатель нового мировоззрения... должен обладать способностью высказывать бессмыслицу до тех пор, пока количество бессмыслицы, высказанной им и его друзьями, не станет достаточно большим для того, чтобы придать смысл всем своим частям... Создание нового языка (служащего для понимания мира или сознания) представляет собой процесс точно такого же рода, *за одним исключением*; первоначальные "ядра" не даны, а должны быть изобретены" (там же). Иными словами, Фейерабенд предлагает заинтересованным лицам изобретать новые

"естественные интерпретации", что автоматически, однако, лишает их статуса "естественности". В сущности, такое изобретение сводимо к изобретению нового языка или, острее и точнее – к произнесению первого слова. Очень показательно, что поведение такого изобретателя сравнивается с пониманием языка ребенком. Несомненная наличность последнего в мире как бы гарантирует возможность симметричного подобия – творца слов. Фейерабенду не удалось избежать этой не вписывающейся в мир абстракции – ситуации произнесения первого слова. А сознательно "говорить" бессмыслицу – занятие, содержательно соответствующее фабрикованию искусственных тавтологий, не выводящих в новое состояние.

М.К.Мамардашвили, не настаивая на терминологической строгости, часто прибегал к понятию "плодотворная тавтология". Особенно важно для него это понятие в анализе картезианского *cogito*: "Значит, *когито* связано с установлением факта моего существования, такого существования, которое имеет решающие последствия. Ибо только оно задает мир, в котором можно что-то понимать, так как в этом мире уже даже Бог не может делать бывшее небывшим, создавать людей, которые не понимали бы его в принципе. И не только не понимали, а еще и ненавидели бы. Следовательно, сказав "я существую" (и сейчас я делаю первый шаг), мы попадаем в область тавтологий, условно назовем их *плодотворными тавтологиями* или в область неких эквиваленций... Короче говоря, мы попадаем в область тавтологических равенств, или уравнений... 'Я мыслю, я есть!' Это, как скажет позже Кант, тавтология... И Декарт говорил, что это не силлогизм, потому что для превращения его в силлогизм понадобилось бы дополнительное утверждение, что для того, чтобы мыслить, нужно существовать" [37, с. 50].

Плодотворные тавтологии – это фиксированные в языке результаты *уже* свершившегося события. Свершившегося, несомненно, в языке же. Иначе их, эти тавтологии, можно назвать законнорожденными. В декартовской тавтологии "мыслю" не сопоставлено с "существую" по некоторому общему признаку. Это – *не* метафора (а силлогизм – это и есть развернутая метафора, сравнение). Плодотворная тавтология не

выводима из языка, она не добавляет к известному ничего (как должна бы новая "естественная интерпретация"). Но ее еще более существенное концептуальное отличие состоит в том, что она указывает на существование неназываемого. Не "пока" неназываемого, а – в принципе неименуемого. Ибо отсутствие неименуемого отменяет возможность языка. В отсутствие неименуемого язык, слово – немыслимы. Неименуемое нельзя выдумать, сочинить – потому что сочинение уже организовано им, возможно благодаря ему.

Плодотворная тавтология – рефлекс существования некоего, дающего способность речи, атома, элемента речи. Мы, как будто, замкнули круг. Естественные тавтологии – элементы – слагаются в цепь, "систему", длящую язык = мир в определенном состоянии. Но вопрос остается: как мыслима смена состояний? Почему пресуществляются эти элементы?

Введенная только что корреляция *язык = мир* весьма трудна для удержания в дальнейшем рассуждении. Хотя бы – впрочем, прежде всего – потому, что мыслительная инерция представляет состояние языка производным по отношению к состоянию мира, наличной действительности. При таком подходе смена состояний языка легко объяснима потребностями нового опыта. Он входит в сознание, требует имени – и мы прибегаем к помощи метафоры: "В те области, для которых в сфере человеческого мышления не обнаруживается доконцептуальной структуры, мы переносим ее аналог, используя естественно-языковую метафору. Метафора дает нам возможность понимать те области опыта, которые не обладают собственной доконцептуальной структурой. Очень большая часть нашего опыта устроена именно так. Привлечение метафоры для понимания опыта является одним из величайших триумфов человеческого мышления. Рациональное мышление в значительной мере опирается на метафорические модели. Любой адекватный подход к рациональности требует использования воображения, а воображение неотделимо от метафорического рассуждения" [4, с. 182].

Чтобы избежать упрощения и, стало быть, искажения простого решения вопроса, обратимся к цитированной уже работе Г.Шпета.

Развивая свой тезис о специфичности связи в слове, Шпет подчеркивает смысло- и, может быть, даже предметообразующую функцию слова: "Специфичность связи определяется не чувственно данным комплексом как таким, а смыслом – вторым термином отношения, который есть также предмет и бытие. Только строгий феноменологический анализ мог бы установить, чем отличается восприятие звукового комплекса как значащего знака от восприятия *естественной вещи*" [55, с. 381]

Для Шпета чрезвычайно важна творческая функция самого слова, проявляющаяся как бы независимо от чувственного опыта: "То, что дает разум, есть по преимуществу *содержание*. Основная ложь кантианского идеализма – в сенсуализме, в убеждении, будто содержание познания доставляется только чувственным материалом. Великое преимущество подхода к изучению познания конкретного, не отвлекающегося от слова как действительного орудия познания, состоит в том, что при этом подходе нельзя упустить разумно-содержательного момента в структуре слова-понятия. Разум, то, что понимает, и есть функция, направленная на усмотрение смысла. Его акты суть акты понимания, интеллигибельной интуиции, направленные на само содержание высказываемого слова. Это – функция в восприятии слова по преимуществу семасиологическая" [55, с. 456].

Шпет, как видим, тяготеет к описанию некоего третьего слоя, средостения, так сказать, образуемого взаимодействием разума и опыта. Его непоследовательность, однако, мы усматриваем в том обстоятельстве, что им вовсе не исключается принципиальная эмпирическая данность, описуемость этого слоя – его феноменология впадает в натурализм. Эта слабость, с нашей точки зрения, сказывается и в специфически лингвистическом рассуждении Шпета: "...нужно отличать, хотя бы по тенденции, слово-образ от слова-термина. *Слово-образ* отмечает признак вещи, "случайно" бросающийся в глаза, по творческому воображению. Оно – всегда троп, "переносное выражение", как бы временное, когда и пока прямого собственного еще нет; "прямого", т.е. прямо направляющего на значение, или когда есть и прямое, но нужно выразить его именно как воображаемое, поэтическое

переживание. Это – слово свободное; главным образом, орудие творчества языка самого” [55, с. 444].

Примечательно то обстоятельство, что и в этом рассуждении, и во многих выше приведенных цитатах, вопрос о субъекте, инициаторе словесных изменений, строго говоря, не возникает. Либо он описывается как совершающий некое бессмысленное движение и тем самым выводится за пределы языка, либо творческий импульс делегируется "самому языку", "слову". Как бы подразумеваемый синтез этих двух установок может быть, по нашему мнению, атрибутирован многим исследователям, как ставящим впереди новый опыт, так и склоняющимся к первенству языка. Позиция последних ярко представлена в знаменитой теории "лингвистической относительности" Сепира-Уорфа: "Основа лингвистической системы (иными словами, грамматика) каждого языка есть не только система воспроизведения произносимых мыслей, она скорее представляет собой формообразующую основу мыслей, программу и руководство для мыслительной активности индивида, для анализа им впечатлений, для синтеза мыслительных схем деятельности" [42, с. 372].

Порочный круг, описанный, в частности, Фейрабендом, воспроизводится вновь и вновь. Если мы полностью принимаем постулат Уорфа, то неясно, каким образом "доходят" до сознания новые впечатления – ведь всякая новизна должна так или иначе быть вписана в старые языковые схемы, а что не вписывается – не подлежит восприятию вообще. Если же занять позицию, согласно которой язык собственной потенцией творит новую реальность, т.е. создает схемы, в которых можно воспринимать новые впечатления, то неизбежно встает вопрос о внутриязыковом источнике этих потенций, поскольку извне языка ничто на него воздействовать не может. Говоря строже, дело идет о причине порождения метафор, поскольку только новое сравнение дает новый опыт: "...метафора – это работа с языком, состоящая в присвоении логическим субъектам ранее несоединимых с ними предикатов. То есть, прежде чем стать девиантным наименованием, метафора представляет собой необычную предикацию, нарушающую устойчивость и, как говорят, семантическое пространство фразы в том виде, в котором оно

образовано употребимыми, т.е. вошедшими в лексику обозначениями, наличными терминами. Если, таким образом, принять в качестве гипотезы, что, прежде всего и главным образом, метафора – это необычное атрибутивное, становится понятной суть того превращения, которому подвергаются слова в метафорическом выражении. Это 'эффект смысла', вызванный потребностью сохранения семантического пространства фразы. Метафора возникает, когда мы воспринимаем сквозь новое семантическое пространство и некоторым образом под ним сопротивление слов в их обычном употреблении, следовательно, их несовместимость на уровне буквального истолкования фразы" [44, с. 304].

Иными словами, метафора возникает, когда она уже возникла. Переход языка от одного состояния к другому относится в совершенно иррациональную область. Причину, с одной стороны, нелюбопытства исследователей к смутно подразумеваемому синтезу, а, с другой – смелого наделяния языка собственной активностью мы видим в следующем принципиальном обстоятельстве. Исследование в обоих случаях строится на несуществующем основании. Именно: хотя всякому ясно, что субъект первослова и ситуация первоакта высказывания невосстановимы, невосстановимость извиняется исторической дистанцией – и не более. Разумеется вот что: "Когда-то же оно было сказано, это первое слово!" Такова общая исходная установка. Последовательное же проведение постулата об абсолютно произвольной связи звука и значения не просто отменяет ее, но дает реальное основание для доказательного в возможных пределах рассуждения.

Понятие естественной тавтологии входит в категориальный базис описания языка. В точке естественной тавтологии звук и значение (если усиливать мысль, оперируя именно этими терминами) равнодостоинны и абсолютно противоположны. Значение здесь столько же значит звук, сколько звук значит значение.

Скажем так: в точке естественной тавтологии мы имеем дело с тем, что *есть* вот в этом разделении на "звук" и "значение", разделении, проведенном не на каких-то основаниях, а *так* – и потому необходимым, невоспроизводимым на других, положим, основаниях. "Звук"

и "значение" мы только что взяли в кавычки, потому что необходимо совершенно отвлечься от предметности, осязаемости, так сказать, этого нечего, что есть. Нельзя мыслить дело так, что какой-то предмет (камень), вовлеченный языком в точку естественной тавтологии, приобретает некоторую иную форму, как говорят, "инобытия" ("каменный топор"). Нет. Нечто, что есть, может быть поделено абсолютной границей в любом месте: нет никакого неуничтожимого, не подверженного пресуществлению субстрата, облекаемого языком на разный манер. В то же время, нечто, попав в точку естественной тавтологии, не может не претерпеть подвижку абсолютной границы. "Выпадая" в эмпирический язык, нечто проступает в слове с новой границей между звуком и значением: в прозрачности тавтологии звук "отвердевает" частично в значение, а значение развеществляется в звук. Воплощение, вословесение естественной тавтологии совпадает с созданием памяти – с запоминанием новой эмпирической связи, причем акт запоминания, будучи необратимым, "запирает" рекущего в новом состоянии языка, тут же напрягающегося в тяготении к другой нерекомой тавтологии. Другое состояние языка характеризуется как другое прежде всего благодаря эмпирически новому "месту" актуальности естественной тавтологии.

Воязычение нового состояние мира связано именно с созданием памяти: "старая" память не может перебросить мостик ассоциаций или под. между двумя разными мирами. То обстоятельство, что нечто, что есть, не редуцируемо к объектному субстрату, ясно определяет: субъект, выпадающий из естественной тавтологии в новый мир, равным образом не имеет материального остатка, обрастающего новыми психологическими и т.д. параметрами. Два состояния языка (мира) – до и после прохождения точки естественной тавтологии – не объединяются в общем, коротко говоря, логическом пространстве, скорее напротив, несовместимы ни в каком объемлющем "целом", причинно-следственно упорядоченном и продуцирующем свои "варианты". Нерекомые тавтологии индуцируют по всему пространству языка принципы, так сказать, его метафорики, лежащей в основе словопорождения, и это влечет за собой принципиальную смену самого способа узрения

причинных связей, возникает новая топология их отслеживания. Новая тавтология проникает весь язык, отвердевая во всех слоях его материи.

Эмпирическое языковое бытие представляет собой деградировавшее словесное бытие (бытие в пространстве естественных тавтологий). Роль энтропийного начала выполняет память, отторгающая субъекта говорения от словесного бытия, собирающая его в языке, лишаящая способности к узрению единичного. Теперь становится яснее смысл "борьбы с памятью". Собственно говоря, все языковое поведение сплошь является такой борьбой. Работая в языке, субъект речи активизирует все его слои, и, в зависимости от характера этой работы, для него всегда есть возможность своеобразного торможения, отвлечения, остановки в том или ином слое – частичной проблематизации самого говорения и, в той же мере, частичной его тавтологизации.

1.4. Обращение метафоры

Метафора – в самом широком смысле слова – есть сопоставление двух реалий по общему признаку. В этой, на первый взгляд, безобидной формулировке скрыт целый пучок проблем, которыми озабочены современные теоретики метафоры. Относительно недавняя монография "Теория метафоры" предоставляет возможность достаточно четко определить существующие позиции. Самое примечательное обстоятельство заключается в том, что принцип метафорического соотнесения по сходству подвергается достаточно жесткой критике. Так, крупнейший испанский философ пишет: "...Во всякой метафоре есть реальное сходство между ее элементами, и поэтому принято думать, что метафора якобы по сути своей заключается в уподоблении или в уподобляющем движении двух далеких друг от друга вещей.

И тут все ошибаются. Во-первых, большее или меньшее отдаление предметов друг от друга означает лишь их большее или меньшее сходство; сказать, что предметы далеки друг от друга, равнозначно тому, чтобы сказать, что они мало похожи друг на друга. А

метафора нас удовлетворяет именно потому, что мы угадываем в ней совпадение между двумя вещами более глубокое и решающее, нежели любое сходство" [39, с. 491-92].

Ортеге, можно сказать, вторит американский лингвист Дж. Серль: " Я надеюсь, что довольно-таки долгое обсуждение теории сходства было поучительно, по крайней мере, в следующих отношениях. Во-первых, существует множество метафор, не основанных ни на каком буквальном сходстве, которое бы адекватно объясняло метафорическое значение высказывания. Во-вторых, даже если и находится соответствующее утверждение сходства, то условия истинности – а следовательно, и значение – метафорического утверждения и утверждения сходства будут в общем случае разными... И, в-четвёртых, даже будучи построена как теория интерпретации, а не значения, теория сходства ничего не говорит нам о том, как находить те основания сходства или те сходства, которые метафорически подразумевал говорящий" [44, с. 329].

Первый свой тезис Серль аргументирует вполне основательно. Веду принципиальной значимости его теорем, мы рассмотрим их подробнее. В качестве примера метафоры, абсолютно лишённой опоры в каком бы то ни было сходстве, ученый предлагает нашему вниманию высказывание "Салли – ледышка". В отсутствии сходства Серль убеждает нас так: "Если мы перечислим буквально различные отличительные качества ледышек, ни одно из них не будет верно для Салли. Даже если мы добавим все те различные убеждения, которыми мы располагаем относительно ледышек, они все еще не будут буквально истинны относительно Салли. Вообще, класса предикатов P , такого, чтобы Салли буквально похожа на ледышку в отношении P , причем P – это именно то, что мы хотели метафорически предиктировать Салли, говоря, что она ледышка, – такого класса предикатов попросту не существует". [44, с. 323].

Серль "требует" от защитников теории уподобления *буквального* совпадения некоторого признака Салли с некоторым признаком ледышек. И в этом воображаемом споре он доходит до очень интересной, с нашей точки зрения, констатации: "Так, Салли – ледышка, значит,

"Салли похожа на ледышку", что, в свою очередь, значит, "она обладает некоторыми общими с ледышкой чертами, и, в первую очередь, она очень холодна".

Но поскольку слово *холодна* в таком толковании смысла также метафорично, то в основе здесь должно лежать "определенное сходство между эмоциональным состоянием Салли и холодностью" [144,325]. В самом деле, "...если те уподобления, которые призваны объяснить метафору, сами являются метафорическими, наше объяснение сведётся к порочному кругу" [44, с. 322].

Серль не обращает внимания на открывающуюся перспективу движения мысли потому, вероятно, что бесконечная, в сущности, метафоричность языка не обещает традиционно вооружённому взгляду "научно" обоснованной опоры, остановки. Еще один пример таким образом прерванного движения находим в статье советского исследователя метафоры Н.А. Арутюновой: "Во всех случаях рано или поздно метафора исчезает. Наименее устойчива номинативная и генерализирующая метафора, несколько большую стойкость проявляет метафора когнитивная, наиболее устойчива образная метафора... Чем теснее связана метафора с задачами номинации, тем менее она резистентна. Переход метафоры к вторичной для неё функции номинации исключает семантическую двуплановость, т.е. ведёт в конечном счёте к гибели метафоры" [4, с. 169].

Итак, с одной стороны любая номинация, в конечном итоге, подвержена "метафоризации" (Серль), а, с другой, любая же метафора, рано или поздно, "умирает" в номинации (Арутюнова). Имеем, действительно, порочный круг, уважительно именуемый, в несколько смещённой перспективе, "герменевтическим". Невозможность прорвать этот круг актуальна в той мере, в какой актуальна мыслительная инерция разносить моменты рождения и смерти (в данном случае, метафоры) по отстоящим друг от друга во времени и пространстве "точкам".

С нашей точки зрения, исчезновение и возникновение метафоры – суть два, так сказать, рефлекса одного события, не скажем – акта, потому что не видим возможности выделить в мире инстанцию, обладающую соответствующими потенциями. Изнутри же мира единовременная

актуальность этого события интерпретируется как "там и тогда" свершившаяся деноминация буквального значения (положим, в оригинальном стихотворном тексте) и "здесь и сейчас" обнаружившаяся "деметафоризация" не очень "резистентной" метафоры. Или наоборот.

И в том, и в другом случае, и тот, и другой процесс представляются анализирующему сознанию как достаточно случайные явления, во всяком случае, как имеющие различные причины. Например, в одном случае, это может быть "творческий импульс", а в другом – "развитие" языка. Методологическим следствием такого анализа и оказывается возникновение "порочного", герменевтического, круга, имеющего быть разорванным при условии единомоментного собранного присутствия субъекта-аналитика сразу в двух "местах".

Иррациональный предел, выявляемый анализом, заложен в аналитическую процедуру с самого начала: "Метафора начинается с операции со смыслами, противной логическому мышлению, и приходит к подчинению смысла законам логики. Первоначальный алогизм метафоры заставляет её работать на гетерогенных классах предметов, либо сталкивает признаки, относящиеся к разным аспектам одного класса" [4, с. 171].

Еще одно соображение исследовательницы, в сопоставлении с только что приведенным, позволяет прояснить имплицитный алогизм самого анализа: "Классическая метафора – это вторжение синтеза в зону анализа, представления (образа) в зону понятия, воображения в зону интеллекта, единичного в царство общего, индивидуальности в 'страну' классов. Метафора стремится внести хаос в упорядоченные системы предикатов, но, входя в общенародный язык, в конце концов подчиняется его семантическим законам" [6, с. 150]. Иррациональная предпосылка такого хода мысли заключается в том, что инициатору метафорического "переноса" атрибутируется способность непосредственно оперировать с единичностью, с единичным. Таким образом, пред-полагается трансцендентный по отношению к языку субъект. И фактическая способность субъектов речи продуцировать метафоры, как будто, свидетельствует о фактическом же присутствии такого субъекта в реальном языковом мире.

Между тем, "логическое мышление" располагает ресурсом движения, преодолевающего так положенный предел. Именно: вполне резонно предположить, что в "стране классов" это мышление сопрягает в метафорическом говорении классы же. В метафоре сопоставляются не предметы – представители, так сказать, определённых множеств, выделяемых сознанием в мире по совокупности определенных признаков – а сами эти множества. И, что особенно важно, признак, выполняющий роль объединяющего эти множества, может быть помыслен в двух принципиально различных перспективах.

Возьмем элементарный, пример метафоры: "каменный взгляд". В развернутом виде это будет "взгляд, твердый, как камень". Общим признаком в этом примере служит, очевидно, "твердость". Для камней этот признак является атрибутивным: такие предметы, как камни, объединяются в актуальное для сознания множество именно по признаку твердости. Соответственно, слово "твёрдый" не может быть эпитетом при слове "камень".

По отношению же к "взгляду" твердость является сугубо случайным, акцидентальным признаком. Достаточно неочевидная логическая невозможность заключается в том, что, сравнивая "взгляды", то есть, оперируя элементами *одного* множества, мы никогда не придем к выделению такого признака этого множества, как "твердость". И уж совсем – если можно вообще говорить о степени логической невозможности – нелепо атрибутирование "твердости" "камням", исходя из сравнения их между собой.

Таким образом, проблемой становится возможность существования множеств *до* метафоры. Стало быть, должно быть подвергнуто сомнению предшествование сравнения – как феномена языка – метафоре, некритически принимаемое за очевидность логическим мышлением. Естественно, что в сферу фатально постметафорического существования попадает и само логическое мышление. Последний его шаг, исчерпывающий возможности вращения в порочном герменевтическом кругу, а также метания в не менее, по-видимому, порочном диалектическом треугольнике "единичного – особенного – всеобщего", состоит в формулировании доступными

языковыми средствами онтологических условий собственной возможности. Поскольку предельным основанием сравнивающего=логического мышления оказывается метафора, постольку фактические основания мыслимого (то есть, созерцаемого и описываемого) мира совпадают с фактическими основаниями метафоры как явления в языке, этот мир описывающем. Пользуясь выбранным примером мы "опишем" эти основания так. Поскольку "твердость" оказалась тем признаком "взгляда", который присущ и "камню", постольку "взгляд" как отличный от "камня", то есть, обладающий *собственным* существованием, *есть* в той своей "части", которая не обладает таким признаком.

И обратно. "Камень" есть как собственно камень в той своей "части", которая не обладает признаком "твердости".

Таким образом, мы постулируем сферу абсолютного неподобия как сферу бытия предметов опыта до получения ими свойств, делающих их предметами опыта.

Одну из возможных философских формулировок этого постулата находим у Декарта: "Декарт пишет: что касается трудности понять, каким образом присущие Богу свобода и безразличие способны сделать или не сделать так, что "три угла треугольника были бы равны двум прямым или что противоречия не могли бы быть вместе, то эту трудность легко снять, вдумавшись в тот факт, что мощь Бога не знает никаких пределов; а также если понять, что наш дух конечен и создан таким образом, что он может понять как возможные те вещи, которые Бог действительно пожелал сделать возможными, но их природа не такова, чтобы он (дух) мог бы одновременно понять в качестве возможных те вещи, которые Бог мог сделать возможными, но которые, тем не менее, он решил сделать невозможными" [25, с. 58].

Невозможность представления иных миров (в одном из которых, положим, камень имел бы атрибутом мягкость или влажность) структурирует изнутри наши возможности воображения и нашу речь о мыслимом в этом мире. И действенность онтологического запрета на представление иного мира можно "засечь" в поэтическом высказывании.

Попытаемся убедить читателя в правомочности этого утверждения на примере известного стихотворения С. Есенина "Отговорила роща золотая..."

*Отговорила роща золотая
Березовым веселым языком,
И журавли, печально пролетая,
Уж не жалеют больше ни о ком.
Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник -
Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.
О всех ушедших грезит конопляник
С широким месяцем над голубым прудом.
Стою один среди равнины голой,
А журавлей относит ветер вдаль,
Я полон дум о юности веселой,
Но ничего в прошедшем мне не жаль.
Не жаль мне лет, растраченных напрасно,
Не жаль души сиреневую цветъ.
В саду горит костёр рябины красной,
Но никого не может он согреть.
Не обгорят рябиновые кисти.
От желтизны не пропадет трава,
Так я роняю грустные слова.
И если время, ветром разметая,
Сгребёт их все в один ненужный ком...
Скажите так... что роща золотая
Отговорила милым языком.¹*

Стихотворение "держится" языковой интригой, завязанной на метафоре *речь – увяданье*. Эта метафора не присутствует в высказывании непосредственно; она как бы просматривается сквозь"

¹ Стихотворение С. Есенина приведено по изданию: Есенин С. А. Полное собрание сочинений в 7 т. т. – М.: Наука; Голос, 1995 – 2002. – Т. 1 – 1995 – 672 с.

"слова – листья", "печальные крики журавлей" и т.д. Все высказывание организовано ею, устремлено к ней. "Речь-увяданье" представляет собой предмет высказывания. При том, что непосредственным ее предметом остаются березы, журавли, рябиновый куст, пролетевшая молодость. Субъект, размышляющий обо всем этом – это субъект высказывания, исполненного в языке, можно определить резче – это субъект высказывания прозаического (не-поэтического). Прозаическое высказывание имеет предметом видимый и переживаемый мир. При элементарном условии, что мы знаем язык, на котором оно исполнено, мы знаем, о чём в нём говорится, соглашаемся с ним или нет, "сопереживаем" – одним словом, отвечаем на него.

Но останется вопрос о субъекте, столь же определенно, в тех же пространственных и временных границах высказывающемся о речи.

Речь как предмет высказывания не существует в мире и постольку не существует в мире субъект высказывания о речи. Языковое произведение полностью занимает все пространство и все время – весь мир, поскольку является высказыванием именно обо всем мире.

Равным образом, вся возможная речь "вмещается" в увяданье – коль скоро эта метафора организует произведение. И, не имея места для суждения о метафоре извне метафоры, а, с другой стороны, непосредственно зная, что событие речи о речи первично по отношению к речи о жалости, березах и т.п., мы вынуждены искать следы этого события внутри метафоры.

Вот кульминация стихотворения:

В саду горит костер рябины красной

Но никого не может он согреть.

Не обгорят рябиновые кисти,

От желтизны не пропадёт трава,

Как дерево роняет тихо листья,

Так я роняю грустные слова.

Первый "ход", первое метафорическое уподобление: "костёр – рябина". Очевидно, что основанием для него служит красный цвет. Следующее движение, вполне вмещающееся в логическое развитие "мысли" – рябина, напоминая костёр цветом, не обладает главным

свойством костра: она не греет, не горит. Именно здесь открывается пространство для вопроса: как возможно такое высказывание? Неспособность куста рябины согреть оказывается не просто значимым фактом в мире – а главным фактом. По этому-то "поводу" и высказывается поэт. В строчке

От желтизны не пропадет трава

мы видим, что как излучение тепла – неотъемлемый признак костра – как бы отделяется от него, так желтизна, признак увядания, перестает его, увяданье, *значить*.

Факт осуществившегося высказывания, *так* устроенного, свидетельствует о предшествовавшем акте узрения в мире негреющего куста рябины. Значимость такое высказывание обретает только на фоне мыслимости греющего куста. Слово языка может быть отнесено в такую перспективу, в которой оно перестаёт значить предметы видимого мира и, стало быть, отделяется, так сказать, от в мире определенного субъекта. Эти события – прямые следствия события внутри метафоры. С предельно доступной ясностью он описывается так: костёр уподобляется рябине по признаку цвета, констатируется неподobie костра рябине, точнее, рябины костру по признаку способности излучать тепло.

Это наше рассуждение постольку ложно, поскольку тоже является понятным высказыванием, расположенным во времени и пространстве. Для понимания здесь требуется перемена перспективы: абсолютное неподobie рябины костру является необходимым условием усмотрения их подобия. И, значит, условием возникновения высказывания в языке, имеющем ресурс, позволяющий высказывающемуся сказать, что рябина согреть никого не может. Изнутри нашего мира, повторим, это совершенно понятное высказывание. Даже слишком, пожалуй, понятное. И его абсолютная прозрачность, совпадение с нашим знанием о мире и о свойствах его, мира, предметов, затемняет, делает непрозрачным необходимое условие этой понятности, даже так: условие нашей возможности, способности к ней, к этой понятности прийти. Ведь по условиям нашего знания, по его устройству, утверждение, что рябина согреть не может, требует, чтобы быть серьезным, *предположения* о рябине, которая может согреть.

Мыслимость такого мира одновременно учреждается – логическим рассуждением – и упраздняется возможностью рефлексии по поводу самого логического рассуждения.

Высказывание "получает" двух субъектов – субъекта речи о речи (языке) и субъекта языкового высказывания. Причем последний учреждается как сущий в мире в качестве испытывающего потребность в первом. Ведь языковое высказывание, чтобы быть, нуждается в представлении об ином мире, нежели тот, в котором оно исполняется, звучит. Языковое высказывание есть только как нарушение запрета на представление иного мира. Только "внутри" такого представления является, выполняется в полном объеме человеческое сознание.

Наша способность воображать есть, "с изнанки", потребность в ином мире, вне каковой нас, таких, нет.

Языковое высказывание есть средство удовлетворения этой потребности, причем в той же мере, в какой, например, еда есть средство удовлетворения чувства голода.

Наша потребность в языке, далее, равнодостояна потребности рябины в том, чтобы быть красной. И, стало быть, мы в такой мере не подобны рябине, в какой не испытываем потребности в языке: то есть, не испытываем потребности в ином мире, не представляем его. (Представление себе иного мира включено в такой обычайший момент жизни, как, например, наше огорчение по поводу не полученной во время зарплат. Наше огорчение происходит – в точном смысле слова – исходит из представления о мире, в котором мы бы её получили).

Но "находим" мы себя в мире только как испытывающие потребность в ином. Мы находим себя в чувстве голода, холода, перенесенной несправедливости, наконец. Одним словом, в нарушении запрета как вневременном акте (а не в результате однократного факта). Если совершить разумной меры отвлечение, становится ясно: потребность в еде столь же невыводима из существования тела, сколь свойство твёрдости невыводимо из "анализа" множества камней. Тело не имеет потребности ни в еде, ни, вообще, в чем бы то ни было. Оно обретает эту потребность, когда охватывается потребностью в ином мире, помещается целиком в эту

потребность: тогда и "происходит" еда. Естественно, одновременно с чувством голода. Поскольку тело испытывает потребность в еде, постольку оно является средством удовлетворения потребности в ином мире – в том, чего не может быть. Стало быть, человек постольку не тело, не "общественное животное", не "курица без перьев и с ногтями", поскольку не имеет потребности в еде. "Приостановка" потребностей тела учреждает мыслимость и продуктивность такой абстракции, как потребность *в* теле.

Претерпевание потребности в теле не может быть изнутри мира наполнено положительно описуемым содержанием. Это – предельная абстракция. На актуальность такой сферы бытия *указывает* мыслимость человека в собственном смысле как не имеющего потребностей тела. В свою очередь, на этот модус существования указывает факт высказывания в языке. Как временное событие, высказывание, пользуясь метафорой, учреждает в воображении, пользующемся высказыванием, возможность, представимость иного мира. (Это – прозаический модус высказывания). "Затем" охваченное метафорой подобие посредством обращения метафоры помещается в перспективу, из которой только и возможно это обращение. А именно – в перспективу необратимо упраздненной возможности иного мира.

Эта перемена перспективы не имеет в качестве опорной точки никакого материального "маркёра". Высказывание

*Горит костер рябины красной,
Но никого не может он согреть*

полностью понятно (узнаваемо) в перспективе поступательно познающего мышления. Поскольку такое мышление не может учесть и, соответственно, соблюсти запрет на представление иного мира, нарушение этого запрета является его истоком и длителем, так сказать. Это мышление всегда внутри акта нарушения запрета, внутри потребностей тела, учреждающих мир как совокупность предметов, удовлетворяющих эти потребности.

Увидеть себя, своё существование как совокупность потребностей с позиции какой-либо одной, главной, атрибутивно человеческой потребности так же невозможно, как вообще отвлечь атрибут от множества, "собранного" этим атрибутом в таковое. Усмотрение потребностей тела, их соподчинение, выстраивание в иерархию, введение в мир причинно-следственных связей – законов природных и человеческих – всё это возможно, вмещается в потребность в теле постольку, поскольку сама она не вмещается в сознание питающего потребности тела существа. В таком сознании она, потребность в теле, есть как потребность в законе, правиле, порядке. Одним словом, в форме. Закон, закономерность, равно не отвлекаемы от сколь угодно частого наблюдения "следствия" после "причины". Только актуальная потребность идеального в материальном вмещает мир, в мире возникает порядок, то есть, собственно мир, в котором можно жить, который можно познавать – открывать в нем закономерности. Человек обнаруживает себя в мире – в качестве человека – "выпавшим" из порядка, закономерности, формы, которую он, человек, по инерции воображения иного мира натурализует либо как позади оставленную, утраченную, либо как в пространстве и времени предстоящую. И мир видится в качестве несовершенной формы, утраченного порядка. В такой развёртке все человеческие потребности, неупорядоченность и взаимоисключение которых существуют также на фоне утраченной потребности в теле, могут быть помыслены на соответствующем фоне. Первым следствием такого перемещения отправной точки всякой мысли будет для нас интерпретация всякой способности как деформированной потребности. Мы получаем, таким образом, параллельную терминологию, адекватную избранному методу.

Ближайший (логически) пример ее применения: 1) способность к речи (к обычному коммуникативному высказыванию) представляется в наших терминах как 2) потребность в идеально упорядоченном высказывании. Иначе говоря: высказывание в языке *есть* в мире постольку, поскольку оно нарушает закономерности идеального высказывания. Соответственно, упорядочение языковых высказываний – создание стихотворений – есть *естественное* движение изнутри мира по

инерции натурализации идеальной упорядоченности. На "материале" одной из потребностей – именно, потребности в речи. Преодоление материала, как кажется, должно вывести инициатора этого движения к познанию потребности в форме как первичной по отношению к потребности в речи. Однако, как *нет* в мире субъекта речи о речи (см. фрагмент анализа стихотворения Есенина), так *нет в мире* индивидуально-определенного субъекта, испытывающего потребность в форме, законе. Событием в мире, соответствующем преодолению материала – потребности в языке – является состояние отсутствия такой потребности как явленного в мире, "данном нам в ощущениях". Слово "состояние" употреблено с терминологическим умыслом. Это – именно со-стояние. Ведь понятно, что отсутствие потребности как свойство, присущее некоторому субъекту, не может быть созерцаемо субъектом, пребывающем во "всеоружии" потребностей. По инерции воображения он непременно, так или иначе, увидит *другое*.

Отсутствие потребности мы должны перевести в параллельные термины как наличие способности, свойства. Причем поспешим добавить: ранее не известного, *нового*. Появление этого нового требует субъекта, испытывающего потребность в том, чтобы его увидеть. В полном смысле слова "видеть". И обратно: субъект, "отработавший" материал естественной потребности, требует от мира сущностно нового проявления. Поскольку он, субъект, имеет причину его увидеть.

Состояние отсутствия потребности реализуется в мире с одной стороны как вышедшая за его, мира, пределы субъектно-определенная потребность в форме, в закономерности, а с другой – как способность сплошь закономерного мира принять новую закономерность. Ибо только так мир может вместить в себя потребность в теле.

От потребности в теле – третьего и последнего пункта движения, преодолевающего 1) потребность в речи и 2) потребность в форме, но не имеющей быть преодоленной как собственная сфера бытия человека – идет импульс воссоздания 1) потребности в форме и 2) потребности в речи. Вместе со средствами удовлетворения этих потребностей – новой закономерности и нового слова.

Нарушение определенной закономерности, порядка – это из мира единственно видное, единственно возможное средство удовлетворения потребности в закономерности, порядке. Следствия такого акта мы можем адекватно описать только вместе с причиной, поскольку время и пространство возникают как средства представления иного мира, как плоть воображения.

Можно представить себе модель такого нарушения. Известно, что в некоторых «примитивных» сообществах существовал запрет на подглядывание за купающимися девушками. Существование запрета "автоматически" учреждает акт его нарушения. Вопрос – как можно описать натуральные мотивы нарушения запрета? Ответ: как надежду увидеть нечто невиданное, стало быть, как представление иного мира. В сущности, всякий запрет нарушен фактом человеческого существования *до* конкретного акта нарушения. В момент осуществления чаемого – узрения невиданного – временно (во времени) упраздняется человекообразующая потребность в представлении иного мира. В мире случается временное упразднение конкретной потребности – это следствие до-мирового акта нарушения запрета. В нашей модели эта конкретная потребность – потребность в воздухе, поскольку нарушитель *видит* существа, способные жить в воде.

Он видит русалок. Русалки, как и любой "монстр", появляются в мире не в результате "сложения" известных человеку способностей и свойств (человека и рыбы), а в результате причинения известного ущерба ("вычитания"), претерпеваемого целым человеком как испытывающим потребность в теле. В мире это проявляется как временной пробел, так сказать, в "комплексе" натуральных потребностей тела. Человек в мире, таким образом, ущербен по отношению к "полному" человеку. Русалки производятся, происходят не из озабоченного "стремлением объяснить" непонятное разума, а из актуальной полноты человеческого бытия. Это событие – обратимся к параллельной терминологии – проникает в мир как явление нового, новой способности, свойства: интерпретируется воображением как вновь открытое.

И если мы держим нашу перевернутую перспективу, то должны вывести отсюда: дышащее человекообразование, потребность в

представлении иного мира, будучи "приостановлена" в состоянии нарушения запрета (формы, закона), производит в мире, собирает в нем *третью* позицию (1 – нарушитель, 2 – русалка). С которой русалка – безусловно иное. Тогда как с первой – безусловно сущее. В перспективе от нарушителя, в котором упразднена потребность тела – она замещается потребностью в речи: возникает слово языка. В перспективе от третьей позиции, воспринимающего это слово – возникает *вымысел* как дополнительный принцип работы воображения. Конкретное событие, в котором нарушитель рассказывает кому-то о том, что видел – есть событие в "восстановленном" мире, восстановленном в человекообразующей плоти воображения иного. И как такое – оно вторично (в онтологическом смысле) по отношению к описанному вневременно длящемуся акту. Отличение вымышленного, кажущегося, от сущего, действительного – производно от человека как потребности в теле = в форме = в речи. В акте высказывания учреждается структура, способная средствами языка вместить перенос перспективы. Из перспективы, "объясняющей" возможность такого высказывания, безусловно сущим становится субъект речи о речи, поскольку субъект высказывания о "березе" и "юности" мнится безусловно вымышленным, "извлеченным" из ограниченных "данных" мысли = ощущения = восприятия, производящих потребности тела от потребности в форме.

Чтобы упрочить эти абстракции более отчетливыми наблюдениями, обратимся к шедевр русского слова – "Слову о полку Игореве".

Содержательный пафос "Слова..." комментаторы усматривают в призыве к объединению русских земель, к преодолению феодальной раздробленности. В непрерывно – с момента опубликования – длящейся научной дискуссии этот пафос пресуществился двояким образом. Полное, по всей видимости, единодушие в понимании гражданского подвига Автора едва ли не парадоксальным образом породило весьма значительные расхождения в оценке его литературного подвига. Уникальность памятника литературы, с одной стороны, спровоцировала длительное обсуждение его подлинности; дошло даже до "открытия" подражательности "Слова..." по отношению к "Задонщине". Другая

крайность проявилась в наделении Автора поистине исключительной литературной одаренностью. Разного рода несообразности в тексте служили поводом для "перекодирования" произведения в соответствии с новой точкой зрения, возникающей в преодолении очередной странности. Стратегическая схема, тем не менее, оставалась одной и той же: от изображаемого к изображению. Достоверность исторического факта, похода князя Игоря на половцев в XII веке, задает исследователю, как будто, вполне однозначный вектор анализа – вектор реконструкции личности Автора, его намерений, познаний, социальной роли и т.п. Важнейшим имплицитным фактором такой работы оказывается требование принципиальной сводимости столь разнообразных характеристик к одной личности. Стало быть – к одному языку, который Автор, согласно не обсуждаемой предпосылке, не менял, создавая свое произведение.

Более глубокое основание, тоже не подвергаемое обсуждению, но, на поверку, более же проблематичное, заключается в предположении общего языка, общего для Автора и всех исследователей "Слова..." Конечно, лексическая и грамматическая нетождественность древнего и современного русского языка не то, что несомненна, но является участком пристального внимания ученых: достаточно вспомнить знаменитый спор о "мыси" в зачине – белка или мысль имелась в виду Автором? Этот факт бытования "Слова..." в нашем языковом сознании позволяет повернуть проблему. Как будто ясно, что конец спору должно положить убедительное доказательство правоты одной из сторон. Положим, весьма правдоподобно заключение академика Лихачева о том, что поскольку рядом – в тексте – речь идет о волке и орле, вероятнее всего дополнить этот ряд именно белкой. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что здесь-то и возникает проблема: достаточно спросить – а соответствует ли наша "белка" "белке" "Слова..."? Иными словами – даёт ли совпадение древнего и нового словоупотребления основания для их смыслового отождествления? Некоторая, быть может, нарочитость предположения о "разных" белках легко поддерживается далеко не очевидным соответствием древнего и нового означаемых в слове "мысль".

То есть, по мере распредмечивания, так сказать, изображаемого, названного, нарастает интуитивная допустимость разночтения, раз – непонимания. Именно в таких местах напрягается ученая мысль в поисках точки соприкосновения с мыслью древнего автора. Именно здесь реконструируется "иное" видение, своеобразие "образного мышления" и т.п. Другой способ мысли трудно допустить. В самом деле, тотальная проблематизация общности языкового поведения чревата противоестественным отказом от понимания высказывания уже понятого: выполненного в нашем же, русском языке!

Реализация понимания зиждется на дорефлексивном отождествлении способов языкового поведения в самом широком смысле. Если мы понимаем текст, то уже понимаем, с какой-то основы, опоры. Неясности, требующие интерпретации, видны и вняты только при наличии такой несомненной опоры. Частичное взаимоналожение двух состояний языка определяет поле их несовпадения – тут-то и начинается труд "перевода".

Предполагаемая данность, известность изображаемого иногда проблематизирует деятельность переводчика и в опорном, общем языковом пространстве. Формальная тождественность двух состояний языка, формирующая этот базис, иногда не совмещается – удовлетворительным образом – с планом изображаемого. В таких случаях вопрос решается двояко: либо переосмысляется изображаемое, т.е. формальная тождественность признается видимой, кажущейся, либо автору переводимого текста приписывается использование некоторого "приема", художественная "манера".

Разберем один характерный случай из истории изучения "Слова...". Вот соответствующий фрагмент текста¹:

"Игорь к Дону войско ведёт. Уже гибели его ожидают птицы по дубравам, волки бедой грозят по оврагам, орлы клекотом зверей на кости зовут, лисицы брешут на червленые щиты".

¹ Текст «Слова...» приводится по изданию: «Слово о полку Игореве». – М.; Л.: Изд. АН СССР, 1950 – 484 с.

Поведение животных, словно бы предостерегающих Игоря, по традиции объяснялось как реликт языческой "анимизации" природы, уподобления ее явлений человечески-осмысленным действиям. Но вот Г.В. Сумаруков в книге "Кто есть кто в "Слове о полку Игореве" предложил другое толкование:

"Вльци грозу всърожат по яругамъ".

Казалось бы, смысл ясен: "волки по оврагам вытьём своим страх наводят" – именно так переведено в первом издании 1800 года. И с тех пор мало что изменилось, разве что было предположено множество разнообразных косвенных указаний на волчий вой, например, волки грозу поднимают, накликают, манят, вещают, ворожат и т.п.

С биологической точки зрения вой волков в начале мая в лесостепной полосе не характерен...

Реальна ли картина с брешущими – лающими – на червлёные щиты лисицами?.. В конце весны лисицы не лают. Они, как и волки, и многие другие животные, ведут крайне скрытный образ жизни... Следовательно, картина с лисьим лаем в походе Игоря с биологической точки зрения не находит объяснения" [48, с. 485–436].

Нелогичное поведение животных биолог объясняет тем, что Автор имел в виду не реальных животных, а – половецкие тотемы. Автору, таким образом, приписывается изощренная зашифровка одной из существенных составных изображаемого события. Итак, проблемная ситуация заключается в следующем: 1) тотальная анимизация природы в "Слове..." оказывается невозможной в силу того обстоятельства, что иногда противоестественное поведение животных дискредитирует прекрасную осведомленность автора в их повадках и "нравах", что констатируют все естествоиспытатели, занимавшиеся "Словом". С другой стороны, 2) усмотрение за каждым появлением в тексте животного активности половецкого племени, имевшего соответствующий тотем, наталкивается на случаи бесспорно метафорического упоминания животных. С нашей точки зрения, явно неудовлетворительным разъяснением было бы признание совмещения в стиле Автора двух различных установок, сменяющих друг друга в зависимости от конкретного случая.

Между тем, "неправильные" реакции волков и лисиц в эпизоде выступления Игоря в поход получают внятный смысл, если учесть еще одно, вполне не анимизированное явление природы, играющее в поэме огромную роль – солнечное затмение. Эта астрономическая аномалия провоцирует вполне однозначные аномалии и биологического характера. "При наступлении затмения "первыми бьют тревогу животные" [40, с. 236].

С учетом очень правдоподобного предположения, что в XII веке животные были столь же равнодушны к исчезновению животворящего светила, как наши "современники", становится ясным и вой волков, и лай лисиц в неурочный час. Творческое своеволие автора сказалось "лишь" в установлении связи между роковым решением Игоря и беспокойством представителей степной фауны.

Эти наблюдения открывают возможность оценки авторского поведения как в известной степени "вынужденного". Непосредственная связь между походом князя Игоря и солнечным затмением действительно есть (не – была!). Состоит она в том, что решение князя выступить вопреки конкретно-историческим обстоятельствам, не предвещавшим ему успеха, соответствует достаточно редкому природному явлению как аномалия в плане человеческих закономерностей – аномалии природной. И на той, и на другой "стороне" мы видим *нарушение* законосообразного хода вещей. Важно отметить, что соответствующее же нарушение мы встречаем и в языковом поведении Автора:

“Начаться же этой песне по былям нашего времени, а не по обычаю Боянову”.

Нарушение привычного, узаконенного хода событий становится общей сферой со-бытия человеческих (исторических), природных и повествовательных закономерностей. Постольку, поскольку эти три ряда равно прерываются, нарушается соблюдение их осуществления.

Как следствие, упраздняется фундаментальная для возможности "адекватного" понимания иерархия, согласно которой каждый из этих рядов обладает своей мерой достоверности. (Например, очень трудно мыслить солнечное затмение зависящим от человеческого –

произвольного намерения, чего, вроде бы, не скажешь о решении петь "по былям нашего времени").

Упразднение иерархии (с соответствующими приоритетами) случайность – необходимость, вымысел – достоверность, человеческое – природное и пр. упраздняет и корректность постановки вопроса о намерениях Автора. Нарушая принятый до него "порядок" повествования, автор попадает в такую сферу бытия, где его поступок онтологически уравниен с "поступком" солнца.

Мы имеем дело с *тремя* нарушениями актуальных закономерностей, ни одна из которых не может быть помыслена как первичная, определяющая и под.

Однако самое возможность мыслить такое упразднение иерархии закономерностей указывает на возможность мыслить инстанцию, со стороны которой три нарушения, неразличимы и предстают как *одно*. И, стало быть, мыслить субъекта этого единого акта. Мыслить, конечно, как запредельного по отношению к "действительности", немыслимой вне иерархии закономерностей. Именно активностью *этого* субъекта "объясняется" неминуемость нарушения запрета в выше сконструированной модели с русалкой. Как помним, принципиальным моментом той гипотетической ситуации было временное *упразднение потребности тела*. Нечто родственное, так сказать, мы видим и в "Слове".

Рассматривая – со своей точки зрения – сцену побега Игоря из плена, автор цитированного уже исследования, Г. Сумаруков еще раз сопоставляет поведение птиц в поэме с поведением их натуральных "прототипов": "...в этой сцене участвовали вороны, галки, сороки, полозы, дятлы, соловьи, а также гуси и лебеди. О птицах первых трех видов сказано, что они никаких звуков не издавали:

"Тогда врани не гряху, галице помълкоша, сороки не трескоташа..." Их молчание было ответом на появление людей – Игоря и Овлура. Возникает вопрос, могли ли эти птицы в такой обстановке молчать?..

Вороны... на появление Игоря, как на событие природы необычное вороны должны были отреагировать также необычно, т.е. если они обычно молчат, то в новых условиях должны закаркать...

Галки... При появлении человека или какого-нибудь хищника галки-родители поднимают громкий резкий крик...

Сороки... Сороки чутко откликаются на появление человека или крупного хищника... Сорочий стрекот особенно настойчив в период обучения птенцов, что бывает в перелетье. Именно в такой период Игорь бежал из плена...

Подводя итог, можно сказать, что практически все звери и птиц из сцены побега Игоря действуют вразрез с поведенческой нормой для сезона перелетья" [48, с. 36,39].

У нас нет оснований подвергать сомнению выводы ученого-биолога. И альтернатива прочерчивается, как будто, несомненная: либо Автор, в самом деле, зашифровал в названиях животных тотемы половцев, либо весьма продуктивно анимизировал природу, игнорируя "правду жизни". Первое сомнение в безысходности такой альтернативы входит в рассуждение, если обратить внимание на самого бегущего Игоря:

"А Игорь князь горностаем прыгнул в тростники, белым гоголем на воду, вскочил на борзого коня, соскочил с него босым волком, и помчался к луру Донца, и полетел соколом под облаками, избивая гусей и лебедей к завтраку, и к обеду, и к ужину".

Как видим, если стоять на позиции тотемического объяснения, приходится признать, что сам Игорь оказывается причастным сразу к нескольким тотемам. Стало быть, надо согласиться с тем, что животные действительно "помогали" Игорю? Но против такой трактовки выступает столь авторитетный филолог как Д.С. Лихачев. Ссылаясь на него, Сумаруков пишет: "... в комментариях исследователей и переводчиков звери и птицы выглядят способными предвидеть определенные события, которые должны произойти в человеческой среде, что с точки зрения биологии совершенно неестественно. Они проявляют себя как разумные сентиментальные животные и пейзажные животные. Таких животных литература Древней Руси XII в., времен создания "Слова", не знала" [48, с. 113].

Разрешить возникшее затруднение можно, видимо, тремя способами. Во-первых, можно вновь приписать Автору "новаторство".

Во-вторых, приписать князю реальную способность перевоплощения в различных животных. В самом деле, если вполне вообразить князя в природное существо, повод для беспокойства галок и сорок отпадает "естественным" образом. Наконец, в-третьих, приписав животным сверхъестественную чуткость к текущим нуждам "соотечественников".

Ясно, однако, что, выбрав один из перечисленных вариантов, мы восстанавливаем в том или ином виде уже упраздненную иерархию закономерностей. А если удерживаться в принятом методе, то открывается возможность констатировать соответствующее такому упразднению упразднение *потребностей тела*. Вне сферы актуальности этих потребностей человек и природа не имеют причин реагировать друг на друга, поскольку нет средостения, медиума, проводника, обеспечивающего их взаимодействие. (В примере с русалкой этому моменту соответствует "момент" упразднения потребности в воздухе).

"Результатом" ранее описанной ситуации стало высказывание в языке. То есть, слово как средство удовлетворения потребности в языке. В языке как привилегированном объекте мира, компенсирующем потребность в теле. Ровно тем же результатом разрешается и эта ситуация. Появляется высказывание "Слово о полку Игореве".

Потребность в теле столь же не востребима в активность повествователя, сколь потребность в форме не востребима в персонажа, в его активность. Персонаж (индивид) востребует к активности повествователя (народ), нарушая сущие закономерности, движимый потребностями тела, учреждающими "силами" воображения мыслимость иного. Довольно грубо упрощая, точнее, схематизируя, можно сказать, что своим нарушением индивид "провоцирует" на изменение закономерностей природу и, таким образом, с необходимостью востребует к явлению в мире – высказывание языка.

Однако, следует оговорить известную некорректность употребления в данном контексте слова "необходимость". Оно было бы уместно только в том, явно сфабрикованном нашим мышлением случае, если бы существовала причинно-следственная связь между явлениями природного и человеческого порядков. Бытие же народа

(повествователя) приходится мыслить вне категорий необходимого и случайного. Народ (повествователь) воззван к бытию исходной потребностью в теле, субъект каковой надо мыслить, оставаясь в рамках традиции, как *человечество*, или, точнее, как полного, неущербного человека (автора). Потребность в форме удерживает в бытии народ точно так, как потребность в теле удерживает в бытии индивида. Индивид, явление природы, слово языка проступают к существованию в мире как воображенные, то есть, на фоне мыслимого иного. Существует только то, что может быть иным. То, что не есть в мире, по определению, представляется вымыслом изнутри индивидуального ущербного мышления. Индивид отвлекает от слова языка вымышленное – "воображенное"! – постольку, поскольку длится в мире как индивид только благодаря потребности в таком отвлечении – потребности тела. Изнутри мира несомненно сущее – не могущее быть иным – предстает безусловно не-существующим. Высказывание, чтобы быть понятым, востребует к явлению в мире этих двух "точек зрения": высказывающегося и воспринимающего. "Впадая" – по необходимости – во временное рассуждение, можно сказать точнее, приходится говорить, что позиция воспринимающего учреждается в мире в его фактическое отсутствие.

Отличие этого утверждения от банальной констатации того обстоятельства, что, положим, поэт пишет свое произведение, не имея в виду конкретного адресата, но, безусловно ориентируясь на *кого-то*, кто где-то и когда-то будет читать его творение, заключается в том, что высказывание, с нашей точки зрения, надо мыслить как *фактически* востребующее к существованию воспринимающего. Который *потом* оценивает непосредственную причину своего существования как сообщение, адресованное ему другим индивидом, связанным с ним общими потребностями тела. Дальнейшим искажением полного бытия оказывается "осознание" общности иного порядка: индивиды "объединяются" в народ, узурпируя, между прочим, способность индивидуально осуществлять активность народа, то есть, эмпирически являть изнутри личного мышления доэмпирическую субъективность.

Своеобразная "хитрость" слова обнаруживается в том, что событие "участников" народа является в высказывании как отделение воспринимающим его вымысла от действительности. Так, мы "совпадаем" с Автором в том отношении, что, подобно тому, как Автор критически относится к песням Бояна, так мы считаем необходимым (!) отделить "историческую реальность" в "Слове" от "художественных домыслов".

Так актуализируется не подверженная эмпирическому оформлению, а стало быть, сравнению-познанию, сфера бытия народа (повествователя) как субъекта потребности в закономерностях, в форме. Активность этого субъекта возвращает князя в "Рускую землю" и одолевает факт природного явления – солнечного затмения. Можно добавить, что "воссияние" князя в Киеве есть событие эмпирического учреждения русского народа, востребованное к осуществлению в мире актуальностью потребности в теле, актуальным бытием полного человечества, посредством народа – как субъекта потребности в закономерностях – восстанавливающего эмпирический мир, изнутри которого доступно наблюдению изменение закономерностей, появление нового.

Таким образом, высказывание, или, короче, слово удерживается в существовании и, как следствие, может быть понято и воспринято благодаря такому характеру связи между звуком и значением (необходимостью и случайностью, вымыслом и достоверностью и т.п.), который не может быть оценен в соответствующих категориях. Потому что, коротко говоря, не может быть иным. Несколько наблюдений более мелкого масштаба над текстом "Слова" позволят нам продолжить ход мысли.

Литературная полемика с Бояном, заявленная в начале, отнюдь не декларативна. Имитируя манеру былинного сказителя, Автор говорит:

"Так бы петь Игорю, того внуку: "Не буря соколов занесла через поля широкие – стаи галок несутся к Дону великому".

Перед нами – формула в высшей степени характерной для фольклора фигуры, т.н. психологического параллелизма, притом – отрицательного. Но – построенного с вопиющим нарушением главного

принципа параллелизма: "Его [параллелизма – В.П.] общий тип таков: картина природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу – при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие, что между ними есть общего" [17, с. 113].

В приведённом параллелизме из "Слова" одна "картина природы" сопоставляется с другой картиной, а не с человеческой жизнью. Как это оказалось возможным? Вот еще странность, в финале поэмы:

«Говорит Кончак Гзе: "Если сокол к гнезду летит, то опутаем мы соколенка красной девицей".

В этом случае природный и человеческий планы совмещаются в едином "пространстве", то есть, отменяется присущее параллелизму (по Веселовскому) "различие объективного содержания"».

Конкретизировать возникшую проблему помогают соображения А.А. Потебни. В цитированном уже классическом труде «Мысль и язык» читаем: «Чего недостает нам для понимания такого, например, сравнения? ... (Чистая вода течет в чистой речке, а верная любовь в верном сердце).

Нам недостает того же, что требовалось для понимания слова *добрый*, именно законности отношения между внешнею формой, или, лучше сказать, между тем, что должно стать внешнею формою, и знанием... Образ текучей воды (насколько он выражен в словах) не может быть, однако, внешнею формою мысли о любви; отношение воды к любви такое же внешнее и произвольное, как отношение звука "о" к значению *добрый*. Законная связь между водою и любовью установится только тогда, когда, например, в сознании будет находиться связь света как одного из эпитетов воды с любовью» [41, с. 164]. Вопрос Потебни, которым начинается его рассуждение, коренится в историческом обстоятельстве, однозначно описываемом Веселовским. Размышляя о развитии параллелизма к его "формальным" модификациям, Веселовский пишет: "Мы направляемся к 2) параллелизму формальному. Рассмотрим его признаки и прецеденты.

Одним из них является умолчание в одном из членов параллели черты, логически вытекающей из его содержания в соответствии с какой-

нибудь чертой авторского члена. Я говорю об умолчании – не об искажении: умолчание подсказывалось на первых порах само собою, пока не забывалось. Отчего ты, речка, не всколыхнешься, не возмутишься? – поется в одной русской песне. – Нет ни ветра, ни дробного дождика. Отчего, сестрица, ты не усмехнешься? Нечего мне радоваться, – отвечает она, – нет у меня тятеньки родимого... Другая песня начинается таким запевом: Течет речка, не всколыхнется; далее: у невесты гостей много, но некому ее благословить, нет у нее ни отца, ни матери. Подразумевается выпавшая параллель: речка не всколыхнётся, невеста сидит молча, невесело" [17, с. 183].

Распад, или формализация, разрежение параллелизма связаны, таким образом, с опусканием привычно разумеемых членов какой-либо параллели. Конечным этапом этого процесса оказывается уподобление фольклорных параллелей их математическому прообразу – они нигде не "пересекаются". Теряют общие звенья, что и фиксирует в своем наблюдении Веселовский. Связь между параллелями удерживается только памятью, которой доверено удержание и уместное восстановление всех опущенных в нее связей сопоставления.

Теперь мы должны на уровне эмпирического языка дать интерпретацию фундаментальных причин, обуславливающих дление мира. Конечным "пунктом" в объяснении сущей связи между звуком и значением была память как конкретная связь нипочему. Сейчас мы можем представить память как результат активности народа как субъекта потребности в закономерностях. Память, как и "остальной" мир, воссоздается в вечном акте нарушения закономерностей. Новые закономерности извлекаются из мира посредством памяти как вновь созданной.

"Пробел" в существовании – когда у князя и природы нет причин реагировать друг на друга – есть момент, так сказать, беспамятства, онтологически соответствующий актуальности потребности в теле, поскольку субъект этой потребности, по определению, других потребностей не имеет, в том числе, и потребности в памяти.

Обращение метафоры как конкретно-языковое явление имеет следствием учреждение новых закономерностей конкретного языка. Не

потому, что у индивида появляется способность к языкотворчеству, а потому, он, индивид, в этом случае оказывается "агентом" народа, испытывающего потребность в закономерности и делегирующего индивиду эту потребность в виде потребности в высказывании, *потом* оцениваемом индивидом как устроенное по новым закономерностям.

Именно это обстоятельство "вынуждает" Автора "Слова" говорить иначе, чем Боян.

Любой акт высказывания и иницируется, и воспринимается в виду (на фоне) дихотомии достоверное/недостоверное, существующее/мнимое, фактическое/вымышленное и т. п. Это обстоятельство не просто «сопровождает» высказывание, но является его конститутивным, неременным условием. Связность приоритетов достоверности обуславливает состояние языка как среды самообнаружения субъекта речи (автора) в отношении к предмету его высказывания (персонажу). Соответственно, в слове учреждается граница между «прямым» и «переносным» значениями, «охраняемая» исконной потребностью в инотелесном существовании, которая и задает мнимую необратимость метафорического переноса как словообразующего события.

Изменение состояния языка происходит при обращении внутрисловесной асимметрии (обращении метафоры), разрешаемом исконно же произвольной связью между идеальным и материальным компонентами слова.

ГЛАВА 2

ТЕЛО ВООБРАЖЕНИЯ

2.1. Метафора и рифма

История т.н. психологического параллелизма в фольклоре предоставляет чрезвычайно содержательный материал для дальнейших рассуждений.

Возникновение рифмы как феномена фольклорной поэзии А.Н. Веселовский связывает с "разложением параллелизма". Сам факт этого разложения Веселовский объясняет пропуском логически ясных членов параллелей и, далее, постепенным забвением ранее очевидных "переходов". В статье "Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля" ученый приводит яркие примеры таких "деградировавших" параллелизмов:

- "71. а) Два челнока едут рядом, то замедляя путь,
то скользя дальше;
б) Кому милая неверна, у того сердце
истекает кровью.
72. а) Катится ручей, волна за волной, вода
утолила мою жажду;
б) Твоя мать, носившая тебя в утробе, будет
мне тещей"
[17, с. 112].

"Многое подобное придется подсказать в приведенных примерах №№ 71, 72: два челнока едут рядом; у кого милая неверна (не едет рядом с ним), у того сердце истекает кровью; катится ручей, вода утолила мою жажду – а твоя мать будет мне тещей, т.е. ты утолишь мою жажду любви" [17, с. 117].

В этих примерах, в самом деле, пропущенные звенья поддаются достаточно убедительному восстановлению. Однако, на крайней степени "разложения" подобные реконструкции оказываются весьма проблематичными. Вот еще один, на наш взгляд, именно такой пример

из списка, приведенного в статье Веселовского (из немецкого фольклора):

"61. а) Что в еловом лесу темно,
 Это от деревьев,
 Что мое сокровище хмуро глядит,
 Это от гордости.

[17, с. 111].

Мудрено, не правда ли, восстановить "забытые" члены параллели? А, может быть, и вовсе невозможно. Однако одновременно возникает – теперь уже в ученом рассуждении – параллель, так сказать, методологическая. Дело в том, что в приведенном немецком оригинале пар присутствует рифма. Присутствует она и во многих других примерах Веселовского. И сам ученый тонко подмечает эту закономерность: "Внутреннему логическому развитию отвечает внешнее, обнимающее порой оба члена параллели, с формальным несодержательным соответствием частей ...

Содержательный параллелизм переходит в рифмический, преобладает музыкальный момент, при ослаблении внятных соотношений между деталями параллелей. Получается не чередование внутренне связанных образов, а ряд ритмических строк без сознательного соответствия ...

Иногда параллелизм держится лишь на согласии или созвучии слов в двух частях параллели..." [17, с. 119].

По логике А.Н. Веселовского, появление рифмического соответствия является результатом постепенного забвения соответствия содержательного. Признавая эволюцию содержательного соответствия движущим фактором эволюции параллелизма, Веселовский, с другой стороны, отдает должное смыслопорождающей активности звуковых соответствий.

Анализируя русский параллелизм, имевший отношение к свадебному обряду, ученый заключает: "Рифма, звук воспреобладал над содержанием, окрашивая параллель, звук вызывает отзвук, с ним настроение и слово, которое родит новый стих" [17, с. 120].

А. Веселовский, таким образом, оставляет за скобками одно обстоятельство, очень многозначительное в перспективе нашего исследования, но побочное в контексте масштабного труда великого историка литературы. Обстоятельство это заключается в том, что несомненная связь между развитием фольклорного параллелизма и появлением в народной поэзии рифмы может быть интерпретирована двояким образом.

Прежде всего, констатируем, что, как правило: 1) в содержательном параллелизме отсутствуют формальные скрепы; 2) параллели формального (= рифмованного) сопоставления лишены внятных содержательных (= метафорических) переключек.

Предположению, что девальвация образных пересечений (происходящая "силой" забывания) имеет результатом обнаружение и легитимацию формальных (=рифменных) сцепок, вполне можно противополжить обратное: фиксация и культивирование звуковых совпадений в окончаниях "строк" могли стимулировать обособление параллели, исчезновение метафорических связей (типа подразумеваемого "Я жажду любви (как воды)" в одном из примеров Веселовского).

В таком ракурсе процесс распада параллелизма как бы перекрывает то пространство объяснения, где удовлетворительны апелляции к "постепенному" забвению, и, строго говоря, непонятной охранительной функции формальных соответствий. Едва ли мы упростим дело, если зададимся вопросом: во имя чего сохранялись обесмысленные параллелизмы? Отчего не забывались окончательно?

Появление рифмы в теряющем содержательную (= "метафорическую") устойчивость параллелизме трактуется Веселовским (безотчетно) как специальное усилие субъекта, сущностно совпадающего, на наш взгляд, с субъектом первослова. В самом деле, если принять естественную эволюцию параллелизма по Веселовскому, то приходится помыслить следующую последовательность этапов этой эволюции:

1) содержательно внятное метафорическое соотнесение членов параллели, не подкрепленное формальными связями между ними;

2) параллелизм в отсутствие и содержательных, и нормальных переключек;

3) формально скрепленная фигура народной поэтической речи, утратившая поддающиеся экспликации смысловые пересечения.

Наше внимание мы фиксируем сейчас на втором этапе. Спрашивается, какую силою держалось словесное образование, не имевшее ни внутренних (смысловых), ни внешних (формальных) к тому оснований? Положим, что удовлетворительное объяснение этому обстоятельству можно связать с архаической установкой на дорефлективное воспроизведение традиционной формулы. Такое разъяснение, однако, оказывается неудовлетворительным, если вспомнить об "опускании логически ясных звеньев", поскольку ясно, что подобная авторская инициатива в русле архаической авторитарной инерции пассивного воспроизведения не имеет оснований: пропуск логически ясного места требует индивидуального осмысления в ситуации принципиальной разрешенности единичного усовершенствования традиционной формулы. Это вступает в противоречие с последующим охранением обесмысленной параллели, объяснимой лишь полной актуальностью традиции нерассуждающей преемственности.

И обратно: проступание в сознании звуковых совпадений должно быть обусловлено девальвацией и устранением смысловых соответствий, что также немислимо в исторической последовательности. Стало быть – возвращаемся к нашей оценке методологического демарша Веселовского – становление формального параллелизма, не выводимое из парадигмы историко-эволюционных понятий, должно представить как следствие усилия субъекта первослова. Утрата смысловой связи и возникновение формальной в таком случае предстают не как разнесенные во времени и пространстве и увязанные в той или иной причинно-следственной иерархии, не как два самостоятельных события, но как две проекции, два рефлекса одного акта.

Понятно, что пространственно-временная локализация этого акта неосуществима, поскольку любая попытка в этом роде окажется натурализацией, воплощением субъекта первослова, непосредственным

чистым волевым актом устанавливающего связь между звуком и значением. Веселовский же (и другие ученые), допускающий “естественное” опускание и забвение логически ясных мест, фактически натурализует такого субъекта, т.е. впадает невольно в крайнюю абстрактность при сохранении видимости детально-конкретного рассуждения. В предельно заостренной теоретической ситуации – есть ли человечески обоснованная связь между звуком и значением? – ученый по меньшей мере тщательно оговорил бы свои предположения по этому поводу. Отдалившись же на минимальное “расстояние” от фундаментальной проблемы, опосредованным образом легко разрешает ее в терминах житейски необязательных: “постепенное забвение” и под. Иначе говоря – между звуком и значением неявно постулируется пространственно-временной промежуток – “конкретная связь нипочему” наполняется абстрактным психологическим “материалом”, якобы не требующим специального рассмотрения.

Интерпретация истории психологического параллелизма в поэтике Веселовского абстрактна постольку, поскольку ставит в причинно-следственную зависимость две локальные проекции одного события. Это событие искусственным образом расчленяется, и одна “половинка” выступает как следствие (или – соответствие, что то же) другой. Происходит “удвоение мира”. В качестве естественной, необсуждаемой причины важнейших изменений вводится “постепенное забвение” той или иной связи; движителем эволюции, таким образом, выступает, если можно так сказать, минимально одушевленная, а, в сущности, стихийно-природная энтропия (подразумевается, что процесс такого рода прекрасно известен любому человеку на своем повседневном опыте). Еще раз подчеркнем: методологическим базисом нашего движения является последовательный учет вне эмпирического аспекта связи между звуком и значением, каковое обстоятельство принимает в лингвистике вид тривиальной констатации “немотивированности знаков”. Наша цель – помыслить эту тривиальную констатацию в конкретной словесности, фиксируя следствия, сколь бы нетривиальны они ни оказались.

Одним из таких следствий, обнаруживаемых на данном этапе исследования, оказывается необходимость словесно-онтологического

осмысления психологически-абстрактного понятия “забвение”. Это имеет огромную важность хотя бы потому, что “постепенность” и “забвение” – мелкая, служебная, так сказать, монета ученых изысканий, не обеспеченная, с одной стороны, ни в малой степени соответствующим золотым запасом, а, с другой, волюнтаристски наделенная огромной платежеспособностью и покрывающая колоссальные издержки вхолостую работающей мысли.

“Забвение” и “воспоминание” – точнее, “запоминание” – суть два рефлекса одного события. Будучи внеэмпирическим, это событие индуцирует в эмпирическом языке научно описуемые факты, облегающие, высвечивающие его глубинную структуру. В нашем случае эти два факта – появление рифмы и утрата смысловой связи в параллелизме. Между этими фактами нельзя вводить причинно-следственную связь, сколь бы нейтрально-психологически она ни обосновывалась. Такая процедура неизбежно оказывается абстрактным (в ругательном смысле слова) удвоением мира, поскольку одно и то же событие рассматривалось бы – в силу пространственно-временной разнесенности его аспектов – как причина самого себя. В этой констатации мы видим одно из важнейших следствий научной верности принципу словесного дуализма.

Ради возможно более ощутимой “наглядности” здесь стоит обратить внимание на, так сказать, интеллектуальный инстинкт, согласно которому мы мыслим забвение как процесс стихийный, энтропийный, а запоминание – как акт, требующий специального усилия, извне (из социальной, из религиозной практики, скажем) обусловленный.

Забвение и запоминание, с нашей точки зрения – психологически локализованные интерпретации единого внеэмпирического события, единого трансцендентально определенного акта, пере-со-устройства эмпирического субъекта и мир, длящего мир в его эмпирической определенности. Забвение (утрата) связи на одном из коррелятивных уровней – на уровне значения в нашем случае – имеет соответствием запоминание (открытие) связи на другом уровне: звука.

Продуктивное сопротивление мыслительной инерции, мешающей ясно представить этот процесс, можно стимулировать указанием на неочевидное следствие. Нам представляется если не до конца понятным,

то вполне допустимым факт до поры до времени не замечаемой уместности смыслового сближения, сравнения двух реалий. Однако совсем не очевидным выглядит логическое соответствие: звуковое сближение, совпадение даже звуков вполне может (до поры же) не замечаться, не учитываться – даже специально поэтически озабоченным сознанием. Последовательное помышление словесного дуализма, между тем, неоспоримо постулирует такое соответствие. Фиксация рифменного созвучия осуществляется лишь в лоне созданной памяти. Открытие рифмы – не тот факт, на основе которого (опираясь на который) сознание переосмысливает связь по значению. В “момент” установления звуковой связи – смысловая исчезает необратимым образом, удержать это “мгновение” никаким теоретизированием невозможно. Забыв his – мы неизбавительно запоминаем nunc.

Подключая это рассуждение к наработанной уже системе понятий, мы получаем такие определения:

Забвение в перспективе словесного дуализма есть переход метафоры в естественную тавтологию.

Запоминание – в той же перспективе – есть переход естественной тавтологии в метафору.

Фундаментальным объясняющим принципом такого взгляда мы считаем обращение метафоры.

Ясно, что на этом этапе изложения, когда обращение метафоры, что называется, в действии и следствиях частично продемонстрировано, встает вопрос о причинах или, говоря по-кантовски: как возможен мир, в котором происходит обращение метафоры?

Первый наш шаг в этом направлении связан с принципиальным дистанцированием по отношению к достаточно богатой логоцентристской научной традиции, трактующей слово как формообразующий фактор мировоззрения, но все-таки производный, вторичный.

В лингвистике такая позиция наиболее отчетливо представлена гипотезой “лингвистической относительности” Сепира – Уорфа, однако нам представляется, что не менее внятно и плодотворно подобные взгляды развивал А.А. Потебня. Концепция Потебни привлекательна для нас как общим, глубоко филологическим пафосом, так и

непосредственным подступом к пространству нашего собственного теоретического усилия. Принципиальный интерес для нас представляет вводимое Потебней различие мышления мифического и поэтического. Именно в этом различии сказывается особенно ошутимо психологизирующая натурализация, опирающаяся – неявно – на неопределенно далекого во времени и пространстве субъекта первослова и, как следствие, на наличие исключительно эмпирической связи между звуком и значением. Постоянно присутствующая, хотя и крайне редко (косвенно) эксплицируемая абстракция, фундирует абстрактные же постулаты. Так, полемизируя с Веселовским, Потебня пишет: “Создание нового мифа состоит в создании нового слова, а никак не в забвении значения предшествующего” [41, с. 266].

В этом суждении явственны 1) гипостазирование субъекта словотворчества и 2) расчленение единого акта на два якобы разнокачественных. Еще одним следствием действительности некасаемой абстракции оказывается совпадение значимого (знаемого) и названного; лишь внутри этого совпадения, характером этого совпадения различаются первобытный мифотворец и современный поэт: “Человеку для объяснения молнии показали искру, добытую при помощи электрической машины. Если он достаточно подготовлен к разложению и обобщению мысли [т.е. если человек – современник. – В.П.], то опыт будет ему на пользу, и он воспользуется опытом в таком роде, как мы пользуемся стихотворением “Ночь пролетела над миром”. В противном случае [с дикарем – В.П.], если “он не отвергает вовсе сравнения, в нем между мыслями А (электрическая машина с искрами) и Б (облака с молнией) произойдет некоторое уравнивание. Именно, он может предположить, что в облаках есть электрическая машина (но гораздо большая) и лицо, приводящее ее в движение” [41, с. 245].

“В позднейшем поэтическом произведении образ есть не более как средство создания (сознания) значения, средство, которое разлагается на свои стихии... то есть в целом имеющее только иносказательный смысл. Напротив, в мифе образ и значение различны, иносказательность образа существует, но самим субъектом не создается, образ целиком (не разлагаясь) переносится в значение. Иначе: миф есть словесное

выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему образу, имеющему только субъективное значение, приписывается объективность, действительное бытие в объясняемом” [41, с. 259]

Потебня, в полном согласии с приоритетом психологического, объясняет развитие мифа (в тесном смысле) в поэзию эволюцией сознания, научающимся различать сущность и явление: “Первоначально каждая мифическая апперцепция имела свое особое подлежащее: та туча, которую называли горою, то солнце, которое представляли светлым колесом, были совсем другие предметы, чем туча, представляемая коровою, солнце – представляемое жар-птицею... Когда потом, в силу отвлечения, эти подлежащие были отождествлены, то мысль, смущенная различием образов того же явления, потребовала восстановления закона тождества. Но ни один из этих образов не мог быть устранен; не было оснований сказать: “Только кажется, что солнце есть птица, а на самом деле оно колесо колесницы, управляемой божественным существом”, ибо не было еще разницы между мнимым и действительным. Оставался один выход: принять одновременность этих образов и сказать, что существо, управляющее солнечной колесницей, по временам становится птицей. Это в общих чертах теория мифических превращений, столь обычных в сказках и поверьях” [41, с. 265]

Таким образом “сила отвлечения”, по Потебне, переустраивает мировидение, а, гораздо точнее, интерпретацию действительности в языке, в свою очередь, показывающем мир субъекту. Именование сплошь покрывает реальность с такой точки зрения; сила же отвлечения полагается доязыковой силой.

Наше возражение начнем с того, что “неразличение мнимого и действительного” в самом деле, имеет место. Но не как временный этап в развитии сознания, а как постоянный его компонент, присутствующий неназванным как естественная тавтология, то есть явление сущностно языковое. Потому что язык в охвате реальности именованием структурируется изнутри себя наличием неназванного. Дихотомия же неназванного и поименованного (= забытого и запомненного) в силу словесного дуализма постоянна и вполне актуальна, так что при желании

можно обозначить ее как дихотомию сущности и явления (“вещи по себе” и явления).

Не входя в подробное обсуждение потебнианской “теории мифических превращений”, заметим, что цепочка метаморфоз необходимым образом замкнута, ограничена неименуемым, невозможным превращением, запрещенным естественной тавтологией, “высвечивающей” существование субъекта (= объекта) метаморфозы. Можно предположить, что соотношение метафоры и метаморфозы таково же, как соотношение рифмы и метафоры: обращение метаморфозы внеэмпирически порождает новую метафору, возникают новые связи и вещи, новые эмпирические слова – новая действительность в предельно буквальном смысле этого слова.

Напрашивается оппонирующий выпад: не следует ли, что любое сочиненное высказывание с необходимостью порождает новый мир? Да и шире: не означает ли все вышесказанное вещь достаточно банальную: легко согласиться, что наши мечты и фантазии, в самом деле, иногда важнее для нас, чем “суровая реальность”?

Вопрос старый, но вечный. Мы действительно в силах измыслить и поименовать, химеру или кентавра. Однако, никакое специально измышляющее усилие не может поименовать собственное основание, лежащее в неназванном, но в языке присутствующее и, в частности, позволяющее нам измыслить и реестрировать достаточно ограниченный “зверинец”.

Косвенную поддержку находим у Канта: “...эмпирическая истинность явлений в пространстве и времени вполне установлена и достаточно отличается от мечты, если то и другое правильно и целиком связано друг с другом по эмпирическим законам... Что могут быть жители на Луне, хотя ни один человек никогда не видел их, без сомнения можно допустить, но это означает лишь, что в возможном продвижении опыта мы могли бы натолкнуться на них, ибо действительно все то, что находится в контексте с восприятием по законам эмпирического продвижения... Следовательно, жители Луны действительны в том случае, если они находятся в эмпирической связи с моим действительным сознанием, *хотя*

они от этого не становятся действительными сами по себе, т.е. вне этого эмпирического продвижения (курсив мой – В.П.)” [32, с. 396].

Строя любое высказывание (для простоты: о будущем), то есть, воображая себя в себе будущего (или – мнимого: в нарочито фантастическом высказывании) человек оказывается во власти языка, посредством нереальных тавтологий формирующего воображение изнутри. Высказывание, осуществляемое в поименованном мире, тем вернее обнажает – на том или ином эмпирическом уровне – собственную проблематичность (то есть укорененность в нереальном), чем явственнее его метафоричность, обусловленная, разрешенная определенным состоянием языка.

Высказывание художественное отличается от обыденного стремлением автора максимально осознанно эксплуатировать предоставленные языком возможности воображения – так называемые литературные условности. Ситуация эмпирической проблематизации высказывания позволяет нам по возможности конкретизировать понятие об обращении метафоры.

Возьмем относительно простой пример. Выход в свет “Оды к киргиз-кайсацкой царевне Фелице” Г.Р.Державина замечателен своей “секретностью”. Она попадает на страницы “Собеседника любителей российской словесности” изустно уже известной достаточно широкому кругу лиц, в тайне от автора передававших друг другу ее содержание.

Автор не спешил с публикацией потому, вероятно, что чувствовал “нестандартность” своего творения. Последствия действительно оказались неожиданными: Екатерина II, едва ли страдавшая от недостатка льстивых песнопений, растроганно плакала, читая оду.

На первый взгляд, позиция автора “Фелицы” мало чем отличается от той, откуда были возможны откровенные славословия, скажем, ломоносовской оды:

*Заря багряною рукою
От утренних спокойных вод
Выводит с солнцем за собою
Твоей державы новый год.*

*Благословенное начало
Тебя, богиня, воссияло,
И наших искренность сердец
Под троном высшего пылает,
Да счастьем твоим венчает
Его средину и конец.*

(“Ода на день восшествия на престол... 1748 года”)¹

В ломоносовской оде представлена, собственно, и не позиция, а, скорее, ее растворенность среди неисчислимого множества подданных, каждый из которых присоединяется к словам пиита. Она, эта позиция, определена изображаемым величием адресата более, чем какими-либо особыми манифестациями.

Зачин оды Державина нацеливает, казалось бы, на нечто подобное:
Богopodobная царевна Киргиз-Кайсацкия орды!

Однако уже в следующей строфе появляется внеодического происхождения “я” и притом в, так сказать, рефлексивном контексте:

*Меня твой голос возбуждает,
Меня твой сан препровождает;
Но им последовать я слаб.*

Далее следует пресловутый “собираТЕЛЬный образ”, где находят себе место и пороки Орлова, Потемкина, Панина, Нарышкина, и самого Державина:

*Подобно в карты не играешь,
Как я, от утра до утра.*

Присвоение себе чужих пороков, равно как и подельчивость собственными, иначе говоря – отождествление себя с другими “персонажами” придворного круга, оказывается невозможным благодаря *нетождественности* автора и мурзы, автора подставного. Именно маска мурзы создает необходимую для такого собирания дистанцию.

¹ Оды Ломоносова и Державина цитируются по изданию: Ломоносов. Державин. Избранное. – М.: Худож. лит., 1984 – 419 с.

Эта же раздвоенность автора позволяет ему, исчислив бездну падения, приступить к своеобразному метафизическому оправданию:

*Таков, Фелица, я развратен!
Но на меня весь свет похож.
Кто сколько мудростью не знатен,
Но всякий человек есть ложь.
Бежим разврата за мечтами,
Между лентяем и брюзгой,
Между тщеславьем и пороком,
Нашел кто разве ненароком
Путь добродетели прямой.*

Эта строфа – поворотный пункт в развитии оды. На последней глуби, где “...всякий человек есть ложь”, возникает необходимость вдохновиться воодушевляющим примером. Уступительный оборот

*Нашел кто разве ненароком
Путь добродетели прямой*

относится ко “всякому человеку”, не исключая и коронованного адресата. В следующей строфе находим довольно прозрачный намек на неизбежные препятствия, ждущие путника (= царицу) на случайно обретенной тропе добродетели:

*Нашел, – но льзя ль не заблуждаться
Нам, слабым смертным, в сем пути,
Где сам рассудок спотыкаться
И должен вслед страстям идти;
Где нам ученые невежды
Как мгла у путников, тмят вежды?..*

Самооправдание мурзы вовлекает в себя и противопоставленную “автору” особу Фелицы. Тем сильнее пафос обращения кающегося порока к воплощенной добродетели в следующей строфе, предполагающей уже двойное восприятие: 1) прерывающее “дурную бесконечность” самооправдания, позволяющее адресату (отождествляющему себя с Фелицей) противостоять “ученым невеждам” и 2) вполне традиционное, равнодостойное ломоносовскому образу “Елисавет”: ср. у Ломоносова:

*Луга, усыпанны цветы
Царица трудолюбных пчел,
Блестящими шумя крылами,
Летит между прохладных сел;
Стекается, оставив розы
И сотом напоенны лозы;
Со тцанием отвсюду рай
Свою царицу окружает,
И тесно вслед ее летит
Усердием вперенный строй.
("Ода ... 1748 года").*

У Державина:
*Тебе единой лишь пристойно
Царевна! свет из тьмы творить;
Деля Хаос на сферы стройно,
Союзом целость их крепить;
Из разногласия согласие
И из страстей свирепых счастье
Ты можешь только созидать.
Так Кормищик, через понт плывущий,
Ловя под парус ветер рвущий,
Умеет судном управлять.*

Далее абсолютная, лишенная конкретности хвала абсолютно добродетельной персоне, сменяется недвусмысленным перечислением действительных приятствий, содеянных россиянам Екатериной. Именно это обстоятельство служит, как правило, основанием для объяснения столь сильного впечатления, произведенного одой на царицу.

Вот, однако, загвоздка – предпоследняя строфа "Фелицы":
*Но где твой трон сияет в мире?
Где, ветвь небесная, цветешь?
В Багдаде, Смирне, Кашемире?*

Приходится констатировать: Фелица не “совпадает” с реальным адресатом, Екатериной, как не совпадает санкт-петербургский мурза с Державиным.

Образ Фелицы, как известно, заимствован поэтом из сказки самой императрицы, сочиненной ею для внука – будущего императора Александра Павловича. В сказке рассказывалось, как русского царевича Хлора похитил киргизский хан и повелел ему найти “розу без шипов” – символ добродетели. Выполнить эту задачу помогли царевичу дочь хана Фелица и ее сын, Рассудок. Стало быть, мурза, обращаясь к Фелице, входит в царичину сказку еще одним персонажем. В то же время – в тех же словах – Державин адресуется к Екатерине, воздавая должное ее истинным заслугам. “Расстояние” между автором и мурзой (с одной стороны) и Фелицей и Екатериной – с другой – создают сферу общения между кающимся пороком и устремленной к еще большему совершенству добродетелью.

Место, находясь в котором, адресат воспринимает сатирический пафос (равно как и превознесение своих достоинств) не как извне направленный и требующий соответственной реакции, а как внутреннюю потребность и возможность самосовершенствования – это место возникает в оде в результате последовательного сопоставления мурзы и Фелицы. Обратим внимание на столь же несомненное, сколь и проблематичное обстоятельство. Сочиненность “Фелицы” и “мурзы”, естественно, не вызывает сомнений. Но в предпоследней строфе автор словно забывает о власти над плодом воображения, буквально “упускает его из виду”:

Но где твой трон сияет в мире?

Где, ветвь небесная, цветешь?

В Багдаде, Смирне, Кашемире?..

Банальный факт литературной условности действительным образом лишает произведение поверхностной, но необходимо навязываемой ему восприятием связности. Можно указать место в оде, откуда видна иная связность:

Ты ведаешь, Фелица! нравы

И человеков, и царей;

Когда ты просвещаешь нравы,

*Ты не дурачишь так людей;
 В твои от дел отдохновенья
 Ты пишешь в сказках поученья
 И Хлору в азбуке твердишь:
 “ Не делай ничего худого,
 И самого сатира злого
 Лжецом презренным сотворишь ”.*

Сопоставление Екатерины с Фелицей в пределе своей полноты включает источник воображения (автора сказки) в состав “порожденной” им действительности, иначе говоря, императрица выступает в роли персонажа сказки, ею самой сочиненной. И это вполне “логично”, поскольку сопоставление преодолевает неявный запрет на *обращение сопоставления*. Следствием обращения оказывается расслоение Фелицы: Фелица предпоследней строфы явно первична как по отношению к Екатерине, так и к персонажу ее сказки.

Позволенный литературной условностью прием – уподобление императрицы “сказочной царевне – вводит в одическое повествование тяготеющую к тавтологичности модель восприятия: Фелица *должна* замещаться Екатериной, чтобы ода была вообще понята. Однако полное взаимоналожение двух “образов” – предел тавтологизации – проблематизирует самотождественность самих сопоставляемых образов. Как трон Фелицы отдаляется в незримые пределы, так достоинства и благодеяния Екатерины попадают в онтологические кавычки ввиду абсолютно недостижимого совершенства, не относимого, тем не менее, к вне мнимой инстанции, но входящего в самый акт воображения как внутренняя постоянная мера каждого поступка – в том числе, и поступка воображения.

2.2. Тело воображения

Акт словесного творчества совпадает с точным движением в том состоянии мира, куда выводит творца обращение метафоры. Акт творчества есть акт воображения. Воображение в той же мере наделено прирожденной (=природной) ограниченностью, что и материальное тело – человеческой ограниченностью. Это позволяет говорить о теле

воображения. Акт творчества имеет прямым следствием преодоление природной ограниченности человека, и человеческой ограниченности природы. Мир переходит в новое состояние, где мирообразующая граница между человеком и природой проведена на иных основаниях.

Приступая к разбору Фелицы, мы назвали этот случай простейшим. В самом деле, метафорический перенос здесь предстает в развернутой, обстоятельно обоснованной форме, что существенно облегчает обнаружение и описание интересующих нас моментов. Теперь нам предстоит более кропотливый анализ, но прежде проговорим промежуточные теоретические итоги.

Воязыченное воображение, прорабатываясь в предданном материале (в “Фелице”, что особенно важно, несомненно вообразенность же материала), усиливается в ситуации достигнутого уравнивания членов метафоры. В нашем, конечно, специально подобранном примере, вполне явственно о-граничен пункт обращения метафоры и его последствия. Обращение метафоры оказывается возможным в силу принципиального равнодостоинства ее составляющих.

Имея в виду гомогенность эмпирического слова и метафоры, вновь подчеркнем: абсолютно произвольная связь звука и значения, многожды опосредованная, фундирует существование и обращение метафор сколь угодно развернутых. В ситуации обращения метафоры, не локализуемой (психологически) ни в одном из участников речи, воображение расслаивает тавтологии, пресуществляющиеся в метафоры, и тавтологизирует метафоры, заменяющие опустевшие ячейки сети естественных тавтологий – акт воязыченного воображения описывался как единый акт забвения-запоминания.

Еще раз пометим его необратимость – воязыченный акт воображения модифицирует, изменяет орган воображения. Орган – по прямой аналогии с органом телесным, например, рукой. Рука, с одной стороны, орган, вполне управляемый человеческим волением, а с другой – она присутствует в мире, где это воление проявляется, как нечто его, воление, ограничивающее и направляющее.

И вот теперь рассмотрим случай посложнее, когда воображение обнаруживает тавтологию на ином уровне, работает по-другому. Отчетливости рассуждения, правда, в этом случае будет способствовать определенная нарочитость языкового поведения: речь пойдет о переводе.

Всякий перевод есть конфликт языков. Сущность этого конфликта в том, что два языка “спорят” за право нечто назвать. То есть, язык-реципиент, расчленив воспринятый через язык-передатчик смысл на изображение и изображаемое, начинает замещать изображение (лексические и грамматические средства языка-передатчика) собственными средствами. В случае, скажем, научного перевода, этот конфликт протекает довольно безболезненно. В художественном переводе все значительно усложняется. Причина этого состоит в том, что расчленение произведения словесного творчества на изображение и изображаемое требует уже специфических усилий. Ясно, что создание такого произведения есть иной природы деятельность, чем изложение результатов научного эксперимента. И поскольку это так, постольку в языке, на котором написано, например, стихотворение, откладывается некий след сопротивления материала. То есть: создание стихотворения есть результат преодоления внутриязыкового конфликта.

С нашей точки зрения, природа этого конфликта та же, что и в споре двух языков. Именно – один (исторически, формально) язык состоит, в сущности, из множества внутренних языков, подязыков, так сказать. Тот факт, что слово может быть – и всегда – употребляемо в переносных значениях, определяет такое положение дел, при котором каждый носитель языка каждое его слово употребляет метафорически, поскольку несовпадение фонетического состава и реалии, на которую он “указывает”, составляет для практикующего язык неисчерпаемые возможности для подстановки разнообразных “означаемых”. (Наиболее искусные практики такой подстановки в простомыслии являются “поэтами”).

Диапазон возможностей такой подстановки обусловлен иерархией тропов, но даже самые головокружительные “плетения словес” держатся на общеизвестном факте вышеупомянутого несовпадения. Эксплуатация этого несовпадения – речевая практика – в своем поэтическом

(версификаторском) модусе и подводит иногда носителя языка к зоне, чреватой внутриязыковым конфликтом. При соприкосновении двух разных языков конфликт может обостриться. Именно такой крайне интересный для нас случай внутриязыкового конфликта можно увидеть в истории перевода на русский язык стихотворения Г. Гейне “Ein Fichtenbaum steht einsam...”

*Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Hoh.
Ihn schlafert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.
Er träumt von einer Palme
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand*

Таких переводов в русской поэзии насчитывается до 35 (Г.О. Винокур). Наиболее известны пять: М. Лермонтова, М. Михайлова, Ф. Тютчева, А. Фета и В. Гиппиуса. Специфическая трудность, с которой столкнулись все переводчики, заключается в том, что “ель” в стихотворении Гейне – мужского рода. Мы сказали – в стихотворении Гейне, а не “в немецком языке”, потому, что в немецком языке есть вариант “die Fichte” – женский род, то же значение. Гиппиус и Тютчев справились с задачей так: вместо “ели” поставили “кедр”, а Фет – “дуб”. То есть, “адекватно”, с их точки зрения – и, вероятно, Гейне авторизовал бы их переводы – пересадили на русскую почву экзотический немецкий “ель”.

Движение, осуществленное этими переводчиками, строго говоря – научное: посредством перебора русских слов, весьма неупорядоченных с точки зрения родовой спецификации, они подобрали подходящее дерево мужского рода (притом северное). Движение это воспроизводит движение Гейне, которому в целях “поэтического” олицетворения (Он и Она) требовалось такое же дерево. Гейне было труднее: в немецком языке названия деревьев в подавляющем большинстве случаев – женского рода. Осуществляя перебор слов (“сочиняя” стихотворение), и именно с точки

зрения родовой их отнесенности, Гейне, собственно, был в такой ситуации, когда родовая принадлежность слова в языке оказывается принципиально проблематичной. Ситуация странная для обыденной речевой практики – и поэт ее “проскакивает”. Но остается “след”. След, особенно заметный нам, “русскоязычным” читателям, каким был и М.Ю. Лермонтов. В переводе Лермонтова появляется “сосна”.

Оказавшись, несомненно, в той же ситуации, что и Гейне, Лермонтов не “проскакивает”, а осуществляет свое движение в том же пространстве, из которого увиделась проблематичность родовой определенности, вносимой в “реальность” языком. Вводя сосну (т.е. делая, в сущности, буквальный перевод), Лермонтов делает движение в изображении – но и, естественно, в изображаемом. У Гейне в стихотворении противоположность Он – Она лежит в основании противоположения, пронизывающего все стихотворение. Его “материал” распределяется по полюсам, олицетворяясь и олицетворяя, как кажется, некое событие, человечески важное. И тут главное, что Гейне подчинен языку. То есть, как помним, олицетворение есть одна из разновидностей метафоры, проявление эксплуатации коренного несовпадения “означающего” и “означаемого”. Стихотворение Гейне, “подчиняясь” олицетворению, подчиняется языку, давая еще одну из возможных реализаций его исконной метафоричности.

“Вытолкнутый” в пространство этого несовпадения, в пространство, так сказать, предъязыковое, поэт тут же “вернулся” в язык.

Метафорическое расширение (определенное состоянием языка), позволившее Гейне написать его стихотворение, состоит в том, что “означаемые”, разводимые языком по признаку одушевленности-неодушевленности, так или иначе, но непременно проецируются на категорию рода. Существительные всегда (в немецком языке) имеют род, независимо от их места в дихотомии душевленное/неодушевленное. Это разрешение в принципе изоморфно царскому статусу Екатерины II и ее персонажа Фелицы, будучи, конечно, иным по уровню. Как Державин, проводя сопоставление до конца, приписывает Фелице авторство сказки, персонажем которой она является – так же Гейне “определяет” род необходимого ему в человеческой, важной сейчас для него перспективе, названия дерева.

Безосновательность такого движения в языке скрадывается для носителя языка – немца – с детства запомненными правилами говорения. Эта безосновательность высветляется только на границе двух миров – двух языков. Затеявший перевод носитель русского языка напрямую озадачивается родовой определенностью неодушевленного объекта. Конечно, и он “знает” о такой определенности с детства, знает по языку, поскольку в русской речи родовая определенность существительных тоже тотальна. Но языковой конфликт, показывая переводчику иную возможность родовой спецификации, нежели им усвоенная, тем самым обнажает проблему. И с этой проблемой столкнулись, безусловно, все переводчики стихотворения Гейне. Нам предстоит разобраться, в чем заключается отличие лермонтовского решения.

Мы исходим из того, что остальные переводчики поступили подобно самому Гейне. Если отобразить, так сказать, карту этого поведения на экран наработанной нами до сего момента методологии, то получаем право сформулировать:

1. Метафоропорождающим соотнесением для Гейне, в той мере, в какой он создавал стратегию и тактику стихосочинения, было соотнесение “человек-природа”. Иначе говоря, посредством природного “материала” поэт намеревался изобразить нечто человечески важное; положим, факт ботаники, согласно которому ель и пальма рядом никогда не растут, высвечивает трагическую обреченность человеческой мечты о совершенной любви. То есть факт жизни природы подбирался как соответствие некоторой констатации неутешительного человеческого опыта.

2. Понятно, что соотнесение рода и одушевленности воспринимается, или, точнее, принимается, участвует в акте воображения в качестве цельной тавтологической спайки, обеспечивающей само движение воязычивающего воображения в пространстве метафоропорождающего соотнесения.

Русские переводчики воспроизвели архитектуру этого движения, поскольку по разным, вероятно, причинам, не расцепили тавтологическую спайку, “показанную” им языком.

Лермонтов доводит проблематичность родовой определенности до предела; он расщепляет тавтологию “род-одушевленность”. То есть: проблематичность родовой определенности неодушевленного субъекта захватывает и субъекта одушевленного. Здесь, в отстранении от встроенной в орган воображения очевидности связи “души” и “рода”, усиливается поэт. Тавтология принимает метафоропорождающий статус. В том же акте воображения, “спровоцированном” межъязыковым конфликтом, тавтологизируется метафорическое соотнесение: “человек-природа”. Оно, это соотнесение, “забывается”, входя в воображение в качестве органического наращения, компенсирующего утрату (= вспомненность) ранее непрозрачной спайки “род-одушевленность”. У Гейне и его переводчиков человек сплошь вмещен в “одушевленность”, а природа – в “род”. Стихотворение Лермонтова сформировано непрозрачным единством – “человекоприродой”, то есть человек и природа изображены с позиции, откуда “видна” их неразличенность = тавтологичность. Это возможно постольку, поскольку с той же позиции “род” и “одушевленность” видны в абсолютной различенности.

Стихотворение Гейне беспрепятственно распадается на два состава: некий психологический опыт, с одной стороны, и ботаническую иллюстрацию – с другой. Произведение Лермонтова, где язык доступными ему средствами снимает родовую разграниченность и, так сказать, психофизический дуализм, в адекватной интерпретации распадается на две равно невозможные – эмпирически – проекции. В до-родовом модусе человеческий состав изображенного можно мыслить как сон о самом себе – чего нельзя мыслить (не в смысле запрета, а в смысле природного ограничения, не выпускающего человека из самого себя). Любая иная “правдоподобная” интерпретация насильственно воплощает, до-определяет родом человека, обесмысливая поэтический акт. Человек, снявшийся сам себе – эмпирически невозможная проекция доязыкового состояния мира, в смысле невозможности равная сну сосны. На стороне человеческого актуальна природная ограниченность. На стороне же природного – ограниченность человеческая.

Человеческая ограниченность сосны – отнюдь не красное словцо, а одно из следствий исходных методологических постулатов нашего исследования, и в

качестве такового требует обстоятельного разъяснения. Для этого мы обратимся к тематически родственному произведению того же автора:

Утес

*Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;
Но остался, влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.*

Попробуем, используя накопленный опыт, разложить стихотворение на составляющие его планы. С точки зрения природных закономерностей, содержание стихотворения сомнений не вызывает: и ночевка тучки, и влажный след на камне утеса – явления, поддающиеся непосредственному наблюдению. Но строго параллельная интерпретация аллегории не удастся: очевидно, что прямой перенос природной иллюстрации и плоскость человеческих переживаний наталкивается на тот факт, что слезы (“влажный след”) предшествуют разлуке. Или, чтобы упредить взыскательного интерпретатора, события, послужившие причиной слез, материальный, так сказать, след события и сами слезы – совпадают материальным же образом. Попытаемся пробраться к живой точке стихотворения по пути, столь же мало приемлемому в эксплицированной форме, сколь и повсетекстно практикуемому в скрытой. Положим, что событие природы и событие человеческой жизни сопоставлены поэтом по признаку внешнего сходства, подмеченному благодаря “богатому” воображению. Однако мы тут же вынуждены остановиться: между увлажненным склоном утеса самой причудливой формы и человеческим лицом в слезах нет решительно ничего общего. Сходство между человеком и утесом можно обнаружить от обратного, от непохожести, поскольку категория одушевленности – неодушевленности включает их как представителей противоположных разрядов. Но

соотнесение их по этому признаку требует первичного воображения либо 1) утеса как неодушевленного, либо 2) человека как одушевленного.

Если при анализе перевода из Гейне мы рассуждали о психологической немыслимости “узрения” себя самого во сне, что вполне поддается критике с позиции “не могу согласиться”, то теперь вводим аксиому: вообразить неодушевленный утес невозможно, поскольку мысленная “картина” такого акта будет совершенно аналогична просто “утесу”. Воображение ничего не может добавить к “просто утесу”, озадачившись притом таким его свойством, как неодушевленность. То же рассуждение приложимо и к воображению одушевленного человека. Однако, как мы уже не раз убеждались, примеры “со стороны” человеческого полезны тем, что методологически обоснованное отображение результатов “на сторону” природы способствует убедительности абсурдных – без этого – положений.

Итак, одушевленный человек, условно говоря, более мыслим для воображения, поскольку ему может быть противопоставлен человек мертвый, труп, т.е. человек вообразим в обоих состояниях, как одушевленности, так и неодушевленности. Такое предположение скрадывает тот факт, что, противопоставляя живое мертвому, мы не постигаем одушевленности. В случае “утеса” нет языкового резерва, обеспечивающего такое скрадывание. (Для человека такой резерв – представление о живом-мертвом).

Но акт воображения неодушевленного утеса, при полной его психологической нерелевантности, имеет вполне ощутимые последствия. Вспомним о проблеме похожести-непохожести. Выведение утеса в сферу соотнесенности с человеком – воображение его в модусе неодушевленности – совпадает с воображением его в модусе максимальной непохожести, в пределе – единичности, а значит – невосприимчивости.

Невозможность такого акта воображения есть невозможность действенная, актуальная, изнутри ограничивающая “полет воображения”. Присутствие в мире этой невозможности – следствие расположения “тела воображения”. Телесностью воображения объясняется и тот, важнейший для нас сейчас факт, что усилие в направлении этой невозможности

обращается в строго определенном (телом воображения) направлении. Именно: “возвращаясь” в эмпирию представления, утес обретает похожесть (оформляясь в восприятии) с одушевленным, как составным соотношения одушевленное – неодушевленное, в данном случае действенного. Теперь сходство усматривается: влажный след, сохраняя эмпирическую тождественность, пресуществляется в слезы. И это, обратным действием, доказывает во-ображенный характер *так* пролагаемой границы между одушевленным и неодушевленным. Данная до рефлексии “здесь и сейчас” граница между одушевленным и неодушевленным есть факт воображения. Расположение тела воображения определено цепью естественных тавтологий – естественных не в смысле данности от века, но эмпирически пресуществимых, постоянной характеристикой которых является то обстоятельство, что они – суть невозможности воображения, структурирующие его конечную размерность. Структурирующие изнутри, как собственные силы воображения, опоры его, но ни в коем случае не как учитываемые осознанием неизбежные препятствия, которые следует по возможности избегать. Тавтологические (в нашей терминологии) барьеры – “продукт” самого воображения – в качестве таковых, в принципе, преодолимы. Преодоление это, однако, не представляет собой постепенное наращивание опыта. Воображение присутствует в им создаваемом мире так, что наращение его телесности в одном “месте” имеет соответствием, так сказать, убыток в другом – как всякое тело, воображение не может расти произвольным усилием.

Таким образом, сталкиваясь с “внешней” границей, воображение сталкивается с границей, им самим положенной – таков ближайший смысл “человеческой ограниченности” сосны.

Самый факт нашего рассуждения свидетельствует об уже-ограниченности любого акта воображения: вспомним о первичной единичности любого материального следа, его безусловной непохожести ни на что. Эта единичность – непременное условие обретения возможности быть воспринятым, вхождения в актуальную метафорику языка. Как единичный – никакой материальный след не вмещается ни в какую грамматическую, языковую иерархию – в том числе, и в иерархию так и ли иначе воспринявшую в себя самое “материальность”. Этот след,

возвращаясь в язык, заново сполна воплощается, во-ображается.

Воязыченный акт воображения удерживает, скажем, отблеск мгновенной сопричастности безграничному воображению.

Вернемся к стихотворению “Утес”. Было сказано, что слезы материальным образом совпадают в пространстве и времени со своей причиной – вот “живая точка” произведения. Слитность слез с их причиной (положим, разлукой), слитность, как она дана нам в языковом произведении – есть следствие (языковое) точного = свободного расположения тела воображения. Эмпирическое сплетение, взаимоналожение двух вполне материально локализуемых событий препятствует эмпирически же требуемому соподчинению их во временно-причинной развертке. То, что со стороны эмпирии (взятой на любом уровне, до тончайших тонкостей психологии), предстает сугубо алогичным, со стороны воображения – единственно возможное обстояние дела. Если вновь воспользоваться геометрической иллюстрацией – слезы и их причина, как они являются в так-то устроенном мире, это две проекции одного события воображения. Так оно, это событие, выполняется в мире, так оказывается воспринятым, пережитым и т.п. Между слезами и положим, вызвавшим их поступком (словом, взглядом), нет места для наведения причинных мостиков. Слезы есть только в воображении, и только же в воображении есть предательство, например.

Событие воображения первично по отношению к своим эмпирическим проектам, которые, тем не менее, мгновенно, за нашей, так сказать, спиной вступают в прение за онтологическое первенство. И прение это сущностно словесное, поскольку состоит в эмпирически-преходящем, памятующем сведении воедино абсолютно разведенных “половинок” бытия.

2. 3. Прямое значение

Ближайшие импликации, поддающиеся непринужденному извлечению из понятия о теле воображения, подводят к необходимости определения границ этого тела – границ, прежде всего поэтического воображения. Не настаивая на терминологической значимости

подразделения воображения на поэтическое и прозаическое, констатируем очевидное, на наш взгляд, из предыдущего: вопреки массовому представлению о воображении художника как о летучем и незаконном (в отличие от отягощенной принужденности обыденной модификации этого свойства души), мы должны утвердиться в обратном. Прозаическое воображение, не утвержденное оформлением, незаконно и постоянно наращивая лишние (воображаемые – !) органы, тщится манипулировать с их помощью в бес-предельной области мнимого и, регулярно терпя неудачи, испытывает – естественно – фантомные боли. Воображение же поэтическое работает собственным реально данным телом, и поэтому его боль – настоящая. Задача поэтического воображения – задача точного движения в теснящем пространстве, появляющемся, коль скоро воображение принимает собственную телесность. Точное движение воображения на разнообразных уровнях можно представить точным желанием, хотением, даже – точной мечтой, точным, наконец, порывом души. Конечно, пушкинская реминисценция здесь неслучайна:

Мой друг! Отчизне посвятим

Души прекрасные порывы

Прекрасный порыв души – это не то, что можно проектировать и, буде проект окажется приемлем, продуцировать по желанию. Прекрасный порыв души – как нечто случившееся, встреченное в своем “внутреннем мире”, можно подарить или посвятить. Готовность к этому, то есть, отношение к интимной эмоции как не собственной – ипостась благородной души.

В лирике Пушкина есть стихи, которые почти автоматически приходят на ум на фоне таких размышлений: “Я вас любил...” Известность этого стихотворения обратно пропорциональна количеству ученых разборов, что понятно: неуместность “анализа” в этом случае как бы интуитивно ясна до всяких попыток анализа. И здесь, как и во многих других подобных случаях, работу исследователя облегчает сравнительный метод. Мы сравним стихотворение Пушкина с известным произведением Е.А. Баратынского, элегией “Признание”.

Напомним финал этой элегии:

*Прощай! Мы долго шли дорогою одною;
 Путь новый я избрал, путь новый избери;
 Печаль бесплодную рассудком умири
 И не вступай, молю, в напрасный суд со мною.
 Не властны мы в самих себе
 И, в молодые наши леты,
 Даем поспешные обеты,
 Смешные, может быть, всевидящей судьбе¹*

В самом деле, тематическое сходство произведений Пушкина и Баратынского несомненно. Тем явственнее и различие между ними. Начнем с достаточно отчетливого противоречия в элегии Баратынского, противоречия, пожалуй, не в лестном (диалектическом) смысле слова.

Строчка

Путь новый я избрал; путь новый избери

выражающая, собственно говоря, пафос всего стихотворения, явно диссонирует с сентенцией

Невластны мы в самих себе

не менее объемлющей элегию, но не на эмоциональном, а на так сказать, рефлексивном уровне. Для стихотворения Баратынского вообще характерно распространение собственного душевного опыта на всех: отсюда многократное “мы”. Инаковость пушкинских оценок и самооценок ярче проступает не в знаменитом “Я Вас любил...”, а более раннем и хронологически ближайшем к “Признанию”) стихотворении 1824 года:

*Все кончено: меж нами связи нет.
 В последний раз обняв твои колени,
 Произносил я горестные пени.
 Все кончено – я слышу твой ответ.
 Обманывать себя не стану вновь,*

¹ Стихотворение Е. А. Баратынского приведено по изданию: Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. – М.: Наука, 1982. – 720 с.

*Тебя тоской преследовать не буду,
 Прошедшее, быть может, позабуду –
 Не для меня сотворена любовь.
 Ты молода: душа твоя прекрасна,
 И многими любима будешь ты¹*

Лирический герой Пушкина склонен, как видим, преувеличивать собственную чувственную немощность, обреченность-отрешенность от радостей и мук любви своего “я” – обобщения не находят здесь места. Сравнив “Признание” и “Все кончено...”, мы обнаруживаем сходство второго порядка, помимо тематического. Оба автора признают ограниченность человеческих притязаний на владение чувством, единовременно притязая на абсолютную правоту в рассудочных резюме. При этом Баратынский тяготеет к этической унификации, а Пушкин собран на его, ему (его) противопоставляя других. Стихотворению Пушкина, стало быть, тоже присуща противоречивость, сказывающаяся в самоуверенном отказе от “сотворенной любви”, равно как элегия Баратынского представляет собой именно “поспешный обет”, осуждением какового она завершается:

*...Душа любви желает,
 Но я любить не буду вновь...*

Стихотворения Баратынского и Пушкина вмещаются в единую схему (скорее, в кантовской терминологии): несомненный и истинный опыт чувственной жизни подытоживается ограниченно-рассудочной интерпретацией. Но наша задача здесь, конечно, не поймать великих на противосмысленности, а выявить природу смысла, опыта истины, отраженного – в точном смысле – в их произведениях.

Утрата чувства проявляется в двух полюсных максимакх постольку, поскольку индивидуальное, личное чувство – любовь – переживается как вся возможная любовь. И поскольку моя любовь

¹ Стихотворения А. С. Пушкина приводятся по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 16 т. т. – М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937-1959. – Т.1

перестает быть, постольку истинно переживание ухода любви – всей возможной любви – из мира вообще (“Признание”), либо моего выпадения из мира, где, несомненно, есть сотворенная любовь (“Все кончено...”).

Еще раз и иначе: моя любовь не может переживаться как *частная*, наряду со многими другими любовью, составляя вкупе с ними некую возвышенную огромность – Любовь вообще. В *моей* любви есть все, что есть в любви вообще, и в той мере, в какой это все вообще может быть. Движение рассудка в ситуации утраты любви – это движение в ситуации выбора: остаться в абсолютном одиночестве, богооставленности, либо остаться с “мы” в мире, теперь абсолютно лишенном любви: значит, равно два смысла, извлекаемы из прощания с любовью. А раз два – стало быть, оба неточны.

Смысловое целое нашей работы позволяет нам увидеть в таком аспекте параллель “человек-природа” внутри человека пишущего, высказывающегося. Именно сейчас мы полагаем уместным подхватить нить рассуждения о судьбах психологического параллелизма. Суть дела сейчас состоит в том, что граница между опытом чувства и рассудочным осмыслением этого опыта – граница того же рода, что граница между человеком и скалой, например. Существенное отличие нынешней нашей ситуации обусловлено зримым фактом определенного поведения человека (точнее, быть может – человеческого) в момент самостоятельного приятия своей природной ограниченности. Если в параллелизме можно наблюдать замкнутость в себе, так сказать, природного и человеческого планов, параллелей, сколь бы протяженными они ни были, то в стихотворениях Нового времени этот онтологический барьер преодолен, заполнен каким-то разрешающим материалом. Оба плана – человеческий и природный – совмещаются в каком-то, по видимости, гомогенном пространстве, где природное оказывается подверженным оценке и осмыслению в своей значимости для человеческого. Схематически говоря, один член параллели оказывается продолжением другого; в стихотворении Нового времени мы видим линейно связанное высказывание; и теперь наша задача – в описании разрешившего это преобразование материала.

Как помним, историческое описание Веселовского фиксирует формальный параллелизм, держащийся на некоторой внешней связке при существенном ослаблении связей внутренних: содержательного соответствия параллелей. Роль внешних связей выпадает на долю, прежде всего, рифмы. Имея в виду возможные возражения стиховедов, оговоримся: безусловно, созвучие стихотворных строк не есть рифма. По той уже причине, что в отсутствие рифмы нет еще и самих стихотворных строк. Принципиальным критерием, позволяющим определить созвучие как рифму является регулярность их использования в высказывании.

Укажем, однако, на то несомненное же обстоятельство, что регулярность употребления есть критерий количественный по преимуществу. Качественная дефиниция рифмы может быть в первом, как говорится, приближении, дана как идеальная установка воображения. (Чуть заострив, скажем, что рифма может быть и при отсутствии фонетических соответствий). Такое первичное определение имеет для нас еще и то преимущество, что совпадает с первичным же определением метафоры, поскольку метафорическое высказывание становится таковым, равным образом в ситуации осознанной (регулярной) речевой практики, соответствующим образом сориентированной.

Возвращаясь к одному из принципиальных постулатов предыдущего изложения, скажем: рифма не может быть вставлена в эволюционный ряд в качестве очередной ступеньки, следующей, положим, за гомеотелевтами и проч. Помысленная в качестве идеальной установки воображения, рифма, как фиксация материальных (фонетических) соответствий, есть рефлекс единого движения воображения, имеющего другим рефлексом формирование идеальной установки воображения на метафорическое высказывание. Единый акт воображения устраивает пространство, где возможно преодоление онтологического барьера между человеческим и природным, непреодолимого в режиме словесного поведения, фиксируемого параллелизмом.

Еще раз блокируем инерцию “постепенного развития”: нельзя, неправильно мыслить дело таким образом, что возникновение рифмы,

как осознанного узрения и практики фонетических соответствий, позволило сознанию обнаружить возможность подчинения природного человеческому (или – наоборот), использования первого в качестве иллюстрации для описания, выражения второго. “Отталкиваясь” от рифмы, мы в обратном движении уже застаем метафору как факт свершившегося преодоления логического барьера.

Метафору и рифму, таким образом, можно мыслить как взаимопорождающие установки воображения, если учитывать довременной характер этого порождения. Момент рождения рифмы (метафоры) совпадает с моментом смерти параллелизма, абсолютно запредельным, никак не проступающим на пространственно-временном экране.

Это обстоятельство не отменяет, конечно, эмпирическую действительность события, которое мы, включая наработанную терминологию, назовем событием естественной тавтологии. Одной из возможных характеристик этого “момента” – когда нет ни содержательных, ни формальных связей или, иными словами, они не видны (что то же) – оказывается отсутствие памяти, и только абсолютно не-обходимая связь держит целое высказывания, как держит она целое слова вообще. Это момент нейтрализации всякой возможной иерархии – в смысле неравнозначности для инициатора высказывания двух планов, неотменимого сознательным усилием преобладания одного из них. Эта неотменимость является необходимым условием эмпирической коммуникации, состоящим в необходимости присутствия в высказывании слов с так называемым прямым значением. По прохождении точки естественной тавтологии новая память располагается на новых прямых значениях, а стало быть, новых метафорах, коль скоро это событие порождает рифму – “показывает” ее высказывающемуся. Именно рифма (осознанное фонетическое соответствие) является тем разрешающим материалом, “на” котором преодолевается онтологический пробел, доременно отделяющий человеческое от природного. (И, кстати, психологический параллелизм от стихотворения).

Материальный след описанного события, проявление его результатов на экране восприятия индуцирован тяготением к устроению слова в новой иерархии, причем ее принципиальное свойство не зависит от того, какой из планов – человеческий или природный – будет “авторизован” “прямым значением”. И когда начинается работа восприятия – а сейчас нам важен такой род этой работы, когда она производится автором высказывания внутри самого высказывания – то равно возможны оба проекта авторизации. Впадая – чаще всего – по понятной человеческой слабости в одно из прямых значений, автор естественным образом умирает в высказывании и вместе с ним. Собственно говоря, в разобранных выше стихотворениях Баратынского и Пушкина мы и видим такую “смерть автора” (не в бартовском смысле слова, а едва ли не в буквальном). Преодоление этой слабости состоит в том, чтобы совершить усилие отказа от прямого значения, стало быть, от эмпирической коммуникации; отказаться от введения избыточных по существу связей в слове произвольным, незаконным, прозаически неточным движением воображения.

Здесь стоит задержаться, чтобы обнажить неглубоко лежащий, но весьма плодотворный парадокс. Ведь, коль скоро в языке нет слов с непереносным значением, т.е. все слова суть метафоры, то где обнаруживается место, точка опоры для требуемого усилия отказа от прямых значений? В пространстве, открываемом воображению рифмой – при том обязательном условии, что, приняв свою телесность, воображение должно совершить точное, прямое движение. Должно установиться в позиции первичной по отношению к обоим планам, сполна метафорическим из этой позиции. Такой акт вводит в материю высказываний всегда и всеми видимый уловимый след – как не требует для своего обнаружения никакой трансцендентальной лупы след уходящей любви. Но всегда же и от всех требуется точно такая же интенсивность труда воображения, чтобы пройти по “живому следу” (Пастернак). И одной из принципиальных характеристик этого пути является его *конечность*. Любая интерпретация стихотворения считается обычно тем богаче, чем более смыслов она извлекает из поэтического высказывания. Тогда поэзия становится собранием этических образцов,

из недостижимости которых черпается наслаждение, дающееся несравненно легче, чем доэтическое напряжение равенства, сотворчества с поэтом.

Стихотворение Пушкина “Я вас любил...” содержит собой неуничтожимый след точного – и единственного – смысла. Предшествующий теоретическом отступлению разбор “Признания” Баратынского и “Все кончено...” самого Пушкина имел целью создание фона, вовсе не необходимого для понимания шедевра Пушкинской лирики, но существенно облегчающего расширение пространства убедительности нашего рассуждения. Это стихотворение – даже в составе лирики Пушкина – замечательно почти полным отсутствием тропов.

*Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.*

С другой стороны, содержательным его пафосом является пафос предельного самоотречения. Безыскусность выражения возвышенного чувства проникает стихотворение непреходящей духовной значимостью – точка зрения смертного удовольствия вполне, как будто, умещается в такую характеристику.

Вернемся к стихотворениям Баратынского и пушкинскому 1824 года. Неточность воображения в обоих случаях делает невидимыми для автора противоречия, к которым оно – воображение – их приводит. Каждый из них работает внутри метафоропорождающего соотнесения отвлеченно-человеческого и отвлеченно-природного. Своеобразная самоотмена высказываний (особенно явственная в элегии Баратынского) есть следствие выявления прямого значения одного из планов и, соответственно, обретения другим планом иллюзорности, якобы

рассеянной разумом. Ни одно из стихотворений не длит в слове полноты несомненного опыта бесконечной интенсивности конечного чувства – любви.

Движение воображения в обоих стихотворениях можно интерпретировать, стало быть, как признание вторичности одного из планов, отреченности, отречения от него. Самоотречение, как будто, пронизывает и “Я вас любил...” Однако существенным отличием этого произведения оказывается полное отсутствие положительных констатаций, пробрасывающих в прозрачное будущее опыт вполне осмысленного прошлого, как это сделано в “Признании” и “Все кончено...”. Пушкинский шедевр не предлагает третьего, так сказать, решения – но значимо воздержан от обоих возможных в длящемся мире и времени. Позиция самоотречения в “Я вас любил...” имеет, тем самым, некий положительный объем, содержащий в себе, как возможные деградации, оба отречения – отступления – перед внешней принудительностью, осуществленные в “Признании” и “Все кончено...”. И этот объем совпадает с полнотой опыта одной и единой во многих любви.

Содержание этого объема можно описать в терминах абсолютной психологической невозможности: желание (себе – !) “новой” любви в момент ухода прежней. Это, повторим, положительная “интерпретация” отрицательного акта воздержания от участия во времени. И постольку оно атрибутируется не “другому”, но “я”, соглашающемуся умереть, удерживающемуся, собирающемуся в настоящем. Отказ от участия во времени иначе описывается как отказ от прямых значений – согласие говорить метафорами. Любая словесная коммуникация оказывается из такой точки деградировавшей, сплошь метафорической формой довременного Слова, содержащего мир поистине прямым и единственным значением.

“Я”, желающее любви “другому”, есть отвлеченно-человеческий план события желания бытия в любви самому себе. Масштаб психологической “противоестественности” такого утверждения легче наметить, если помыслить одну из возможных реализаций его: “я” желает вновь, заново полюбить ту, любовь к которой угасает.

Обоснованное сопротивление человеческого сознания, которое отторгает уместность такого помышления, следует подавить указанием на то, что описанная ситуация наиболее правдоподобна из всех содержимых точным смыслом пушкинского стихотворения. Этически обремененное сознание, в самом деле, не приемлет доэтического содержания, поскольку таковое не вмещается в экран интерпретации, не дарит удовольствия восхищения чужим благородством, но требует творчества в одиночестве собственной души.

Проблема, в постановку которой мы предполагаем внести дополнительную (по отношению к до сих пор наработанной) ясность – общефилологического свойства. Мы имеем в виду проблему соотношения языка науки и языка поэзии. Наш собственный вопрос можно сформулировать таким образом: если верно, что «атомом» речи поэтической является метафора, а речи научной – термин, то какой ресурс языка, какие особенности словесной практики «разрешают» их эмпирически наблюдаемое взаимопревращение, свидетельствующее, возможно, об актуальности иерархического соподчинения между поэзией и наукой?

Стихотворение Тютчева “Душа хотела б быть звездой...” относится к шедеврам философской лирики поэта. Первая цель в предлагаемой читателю статье – ответ на вопрос: что представляет собой произведение философской лирики вообще на примере этого стихотворения.

Нарочито упрощая, можно предложить следующую формулировку: в стихотворении, относимом к философской лирике, некоторые более или менее глубокие суждения о мире, суждения обобщающего характера излагаются в стихотворной форме.

Ответ, с определенной точки зрения, вполне достаточный.

Его неполнота обнаруживается в перспективе другого вопроса: какого свойства человеческая потребность “обслуживается” изложением философского рассуждения именно в стихотворной, поэтической форме? Ведь существуют достаточно развитые речевые жанры, в рамках которых, как правило, и оформляется человеческая мысль в ее философском изводе. Ближайшее подспорье для разрешения этой

трудности можно поискать в соображении об иерархии (как диахронической, так и синхронической) речевых жанров. Проще говоря, можно поставить вопрос: что чему предшествует – поэзия философии или наоборот?

Прояснить это соображение мы и попытаемся на примере стихотворения Ф. И. Тютчева.

*Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной, –*

*Но днем, когда сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом.¹*

Стихотворение, так сказать, разворачивается в пределах метафорического соотнесения “душа – звезда”. Собственная интрига именно этого произведения заключается в том, что душа испытывает желание стать “дневной звездой”, то есть звездой в тот момент ее существования, когда она недоступна для непосредственного созерцания. Это обстоятельство заостряет вопрос об “общем предикате”, благодаря которому оказывается возможным сравнение души и звезды.

Дальнейшая логическая интерпретация стихотворения не может миновать предположения о том, что возникновению такого человеческого желания должна предшествовать уверенность в том, что днем звезды не тают, не опускаются в море, не гаснут, наконец, а продолжают озарять поднебесный мир, причем с большим даже эффектом. Уверенность эта очевидно научного происхождения. По не нуждающимся в пространных доказательствах причинам создание такого стихотворения невозможно приписать автору, не стоящему на уровне

¹ Стихотворения Ф. И. Тютчева приводятся по изданию: Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. Письма. В 6 т. т. – Т. 1. – М.: Классика, 2003.

современной (в том числе, и Тютчеву) астрономической науки.

Природа этой уверенности позволяет нам предположить, что средостением между душой и звездой (дневной звездой) оказывается человеческая способность мыслить как существующее нечто, недоступное непосредственному созерцанию. (Такая способность обозначается чаще всего как “воображение”). В этом отношении “равны” душа и звезда на дневном небе.

Теперь мы можем вернуться к соображению об иерархии речевых жанров, точнее, к иерархии степеней уверенности человека в достоверности мыслимого и высказываемого им. Как кажется, *личная* уверенность человека в существовании собственной души как чего-то несомненно сущего, хотя и не имеющего особой телесной формы существования, необсуждаемо первична по отношению к разделяемой им *общей* уверенности в том, что звезды днем не покидают своих мест, хотя непосредственно убедиться в этом он не может.

Отсутствие непосредственно телесной формы существования души, если можно так выразиться, компенсируется непосредственным же способом ее существования – желанием. В “нашем” случае – желанием стать дневной звездой. На более глубоком уровне – желанием обрести телесное существование. Желание обрести телесное существование – определение, если не – ограничение души. Непосредственная доступность чувственному восприятию, коль скоро ее можно помыслить, переживается душой как принципиальный ущерб. Это переживание, собственно говоря, и содержится стихотворением Тютчева. Душа не просто не нуждается в доказательстве собственного существования – такое доказательство достигает обратного действия: оно убеждает в том, что то, существование чего доказано – не душа.

Такое доказательство получает форму научного знания, или просто – знания.

Желание и знание (чувство и мысль) таким образом, – суть *формы отсутствия* непосредственно телесной формы существования души.

Человеческая потребность, “обслуживаемая” стихотворением – потребность души в обретении формы телесного существования при том

условии, что ни одна из известных телесных форм для этого “непригодна”.

Научное знание представляет собой, так сказать, побочный продукт удовлетворения этой потребности, именно: открытие некоей “новой” формы телесного существования – нового уровня материальной организации – есть результат доказательства непригодности этой формы для “вмещения” души. В то же время, принципиальная для связности и развития науки общая уверенность в существовании объектов, недоступных для непосредственного восприятия фундируется в личной уверенности человека в существовании души.

Рассмотрим ситуацию, в которой обсуждаемая проблематика проявляется едва ли не непосредственно: научный (литературоведческий) анализ стихотворения Ф. И. Тютчева «Она сидела на полу...» авторитетнейшим из апологетов «точной филологии» Ю. М. Лотманом.

Сначала, для удобства читателя, приведем текст стихотворения полностью:

*Она сидела на полу
И грудь писем разбирала,
И, как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала.*

*Брала знакомые листы
И чудно так на них глядела,
Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...
О, сколько жизни было тут,
Невозвратно пережитой!
О, сколько горестных минут,
Любви и радости убитой!..*

*Стоял я молча в стороне
И пасть готов был на колени, –*

*И страшно грустно стало мне,
Как от присущей милой тени.*

Принципиальная методологическая установка Ю. М. Лотмана заключается в том, что «...следует учитывать, что все формы теоретического самосознания на значительно более поверхностном [так в тексте – В. П.] уровне, чем рассматриваемые нами структуры, поскольку философские системы принадлежат области сознательного самосознания, нас же интересуют спонтанные структуры художественного мышления. Занимающие нас категории имеют настолько общий характер, что легко могут быть обнаруженными в самых разнообразных философских системах... Тексты того или иного стихотворения могут выражать те или иные философские концепции, но область художественного языка лежит глубже и принадлежит семиотике культуры и исторической психологии» [36, с. 153].

Соответственно, анализ стихотворения Ф. И. Тютчева предпринимается в статье ученого в порядке демонстрации своеобразия пространственно-временной организации лирики Тютчева вообще. Конкретно по поводу интересующего нас стихотворения Лотман пишет: «Парадоксальная способность Тютчева разделять «я» на того, кто смотрит, и на того, на кого смотрят... приводит к уникальному в лирике совмещению центра пространства и его границы» [36, с. 162].

Дальнейший аналитическая работа исследователя сориентирована, как кажется, прежде всего, на схематичное восстановление пространственно-временного “участка,” на котором происходит лирическое событие. В полном согласии с принятой методологией, ученый не обращается к философскому категориальному аппарату. Однако его собственный теоретический инструментарий, с помощью которого он пытается дифференцировать совмещенных автором “того, кто смотрит” и “того, на кого смотрят” вряд ли можно охарактеризовать и как историко-психологический: “Но если “точка зрения души” героини возвышается над бытовой, то “точка зрения души” автора простирается перед ней ниц:

Стоял я молча в стороне

И пасть готов был на колени...” [36, с. 163].

Как видим, ближайшее подспорье литературовед находит в совершенно новом, насколько можно судить, понятии “точка зрения души”. Именно это словосочетание заслуживает самого пристального внимания в интересующей нас перспективе. На примере появления в серьезном, выверенном исследовании этого квазитермина, мы попытаемся детализировать главный тезис первой части этой статьи.

Поскольку в статье Лотмана практически отсутствуют сколько-нибудь принципиальные оценки содержания стихотворения – в самом привычном смысле слова – мы предложим свое прочтение этого произведения. Прочтение, в такой же мере не претендующее на извлечение некоего нравственного урока, в какой чужда таких интерпретаций феноменологическая аранжировка Ю. М. Лотмана. Мизансцена, в которой мы застаем персонажей стихотворения (при том первом естественном условии, что мы, читая , проделываем естественную работу воображения – представляем описываемые события перед «мысленным взором» и втором, не столь очевидном, что мы учитываем собственную включенность в композицию), действительно, совмещает три пространственные артикуляции. Кроме того, лирический герой оказывается по отношению к героине в *том же* отношении *чувства*, в котором она, героиня, пребывает по отношению к «листам». (Композиционным аргументом в пользу этого соображения является желание принять ту же позу («и пасть готов был на колени»). Это желание свидетельствует о том, что героем владеет то же чувство, что он смотрит на героиню стихотворения «как души смотрят с высоты...». Необязательное, но, с нашей точки зрения, продуктивное дополнение к сказанному представляет возможность и читателя стихотворения, т. е. конкретную психологическую характеристику его состояния, отождествить с состояниями героев стихотворения. «Она», перебирающая ветхие листы, «я», глядящий на нее, читатель, над раскрытым томиком стихов – суть *три* пространственно-временные интерпретации *одного* состояния.

Субъекта этого «состояния» назовем автором.

Само это состояние-самочувствие мы не можем обозначить ни как грустное воспоминание, ни как жалость, ни как эстетическое наслаждение, потому что в каждом из этих наименований скрыто вменение привилегированной предрасположенности к такому состоянию *по преимуществу одному из трех субъектов*. А такое вменение разрушает интуицию *предельной необязательности закрепления этого состояния за телесно (пространственно и временно) определенным субъектом*. (Стихотворением организованы три, повторим, ситуационно различные интерпретации: «она», читающая старые письма, «я» лирического героя, которому содержание этих писем неизвестно и читатель, которому «незнакомы» ни «она», ни лирический герой). Это состояние в известном смысле является порождающим по отношению к пространственно-временным «вариантам» своей реализации. Безразличие конкретного душевного само-чувствия к конкретно-телесным, пространственно-временным условиям собственной реализации можно переформулировать как принципиальную ненуждаемость *этого* самочувствия именно в *этом* теле. Ускользание души из пространства и времени сквозь состояние одночувствия, возбуждаемого словесной конструкцией, стихотворением, образует в т.н. картине мира лакуну, запечатываемую актом познания.

Эстетически возбужденное я-сознание проживает *отсутствие* своей души в *этом* теле.

Сознание, научно раздраженное, делает это проживание пригодным для опыта, обнаруживая «точку зрения души» как коррелят пространственно определенной точке зрения, исчерпывающей характеристикой которой является *отсутствие* в несомом ею кругозоре *тела* носителя точки зрения.

«Точка зрения души» в тексте Лотмана – как почти-термин – есть телесно-словесная реакция на отсутствие моей души а другом теле. Это – пространствопорождающее состояние сознания. Ре-активность, стихийность, без-ответственность этого акта – оформления в термине – особенно приметна в терминоподобном словосочетании, взятом Лотманом в кавычки – родовую «рубашку» термина. Вопрос: к чему относятся эти кавычки? К точке зрения? К душе? Нет, по отдельности

эти слова выступают в тексте ученого вполне самодостаточно.

Кавычки свидетельствуют о естественной осторожности, с которой ученый пробует новое словосочетание на пригодность к использованию в качестве термина как символа очередной подмены связью между телами связи между душой и телом.

Научное познание (обнаружение и фиксация в качестве общезначимой, транслируемой, обладающей предсказательной силой причинно-следственной связи) представляет собой обнаружение телесной причинности там и тогда, где и когда упразднение спонтанной связности «по душе» оставляет зияние беспричинности. (Иными словами, научная деятельность состоит, по преимуществу, в изгнании духов).

При этом в языке, обслуживающем ученое продвижение в глубь своего предмета, отвердевают вербальные отложения – термины.

Не будет, вероятно, вовсе безрассудным предположение, что оформление в языке категории одушевленности/неодушевленности прямо связано с образованием собственно научного лексикона.

Итак, пространство между метафорой и рифмой, заполняемое телом воображения – при условии точного его расположения – становится непосредственным проводником со-ображения двух коррелирующих идеальных установок. Действительность вечно актуальной интенсивности такого акта может наблюдаться в жизни эмпирического языка на всех его уровнях. Методологическая значимость последовательного учета абсолютно произвольной связи между звуком и значением очевидна для нас и в сугубо лингвистических, радеющих о точности изысканиях. Например, предметом нешуточной гордости лингвистов являются фонетические законы, представляющие собой на деле пестрое собрание гипотез *ad hoc*, не выдерживающих обобщающих аналитических операций.

Коль скоро безусловной предпосылкой лингвистической учености является вторичность, служебность языка, то опора ищется вне его, чаще всего в психологии. В то же время, ни один мыслящий лингвист не станет отрицать, что обнаружение языковых фактов, указывающих на так называемую экономию языка, непременно, при

условии единства ученой позиции, обнаруживает факты, указывающие, напротив, на избыточность языковых средств. Наиболее фундаментальным принципом лингвистической методологии – если лингвист вообще озабочен осмыслением таких принципов – оказывается установление челночных, так сказать, взаимоотношений между “планом содержания” и “планом выражения”.

При этом безоговорочно постулируется стабильная данность “содержания” и историческая изменчивость “выражения”. Мы полагаем, что освоение корреляционной методологии, в первоначальном объеме обоснованной в настоящей работе, по меньшей мере ограничит ученый произвол в построении эволюционных иерархий в языке, когда абстрактно расчлененное единое событие рассматривается как причинно-следственная связь. И расширению теоретической грамотности в лингвистике может способствовать соответствующим образом развитое литературоведение, традиционно третируемое за “неточность”. Исследование предельных фактов “имманентного преодоления языка” (Бахтин) способно обнаружить глубокие структуры “обыденной” жизни языка – ведь именно там создаются значения и звуки.

Возьмем, в заключение, два расхожих примера, напрямую связанных с последним нашим анализом.

Восхищение безыскусностью и простотой лучших творений классической поэзии образует плотную эмоциональную завесу, рассеять которую можно констатацией непосредственной связи между точностью рифмы и уровнем метафоричности слова в стихе: богатая рифма как бы втягивает в лоно стиха слова, минимально отягощенные метафорикой – относительно текущего состояния языка. Установка на поиск точных созвучий включает одновременно коррелятивную ей установку на метафорическое говорение. И чем выше дар поэта, тем “проще” тогда его речь, поскольку именно в так устроенном высказывании усиливается вероятность порыва в цепи тавтологий, спаянной “прямыми” значениями.

Но и обратно – временное первенство метафорической установки, то есть осознанное построение высказываний, сориентированных на возможно более полную эксплуатацию

метафорических ресурсов языка, вытесняет рифму. Очень ярко, на наш взгляд, это проявляется, когда первенствует отказ от рифмы как принципиальная творческая установка. Создание т.н. свободного стиха требует от поэта самодисциплины куда более строгой, чем это представляется неискушенным “творцам”.

В режиме научной оценки, т.е. режиме установления причинно-следственных связей, точнее было бы соотнести избыточную метафоричность верлибров (в массе их) не с особо изощренным воображением, но с подчинением (тем более неизбежным, что – неосознанным) автора актуальной действенности отсутствия рифмы как фактического фонетического созвучия, но опосредованного присутствия ее в качестве идеальной установки воображения – что и сказывается в насыщении высказывания метафорикой. Гипертрофированная образность верлибрических опытов обнажает, на проверку, предельную скованность воображения – цветение тропов с изнанки оказывается пошлой прозой, если под прозой понимать отсутствие стихов. Анализ массы *посредственных* опытов в этом роде позволяет подметить любопытное для “исторической поэтики” обстоятельство, а именно – необычайную популярность темы *памяти* в них. Устранение рифмы естественно устраняет и ее мнемотехническую функцию, возвращающуюся таким образом в проникновенные медитации верлибриста, и не подозревающего об источнике своего “освобожденного” вдохновения.

Границе между прямым и переносным значением соответствует граница между «человеческим» и «природным». Наблюдения над фольклорными произведениями, а также авторскими памятниками древней русской литературы свидетельствуют о том, что поэтическое высказывание является средой, в которой происходит подвижка этой границы – ее деабсолютизация. Жизненно значимое переосмысление границы между человеческим и природным (свободным и необходимым) производно по отношению к изменению состояния языка. Изменение состояния языка происходит непосредственно и только в поэтическом высказывании и представляет собой обращение метафоры. Обращение метафоры, проблематизируя уродненное субъектом слова состояние

языка с его приоритетами достоверности/мнимости, проблематизирует, далее, неперенность включенности субъекта в широко понятую телесность: от социальной роли или участия в родстве до фактической телесно-родовой определенности. Соответственно, проблематизируется основательность как познавательного акта, так и этической оценки, поскольку возможность и того, и другой открывается здесь и сейчас доминирующим соотношением «целое – часть», закрепленным в метафорике языка, и преодолеваемым в акте обращения метафоры. Субъект такого состояния, коль скоро его, состояния, ценность известна человеку по непосредственному опыту, есть субъект потребности в инотелесном существовании.

ГЛАВА 3

КОНФЛИКТ В РОМАНЕ: «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

3.1. Эстетика отсутствия

Прежде чем приступить к анализу “Евгения Онегина”, мы должны определить место такого принципиального понятия, как эстетический конфликт, в ряду родственных ему понятий – в системе эстетических категорий как категорий, обслуживающих философское рассуждение о прекрасном.

Каждая эстетическая категория, будучи соотнесенной с конкретным предметом эстетического суждения, отражает меру его, предмета, причастности тому эстетическому модусу, в котором он подвергается оценке. Соответственно, в зависимости от большей или меньшей степени полноты такой причастности, предмет может быть оценен как близкий к идеалу или наоборот – далекий от него. Стало быть, именно соотнесенность с идеалом, взятым в том или ином эстетическом модусе, определяет характер эстетического конфликта.

Эстетический идеал, как и эстетический конфликт, тоже превышает по своему статусу категории. Именно в обсуждении природы эстетического идеала рождались принципиально новые концепции прекрасного и с максимальной четкостью определялись позиции ученых-эстетиков.

Ярчайшим этапом этого обсуждения стала эстетика И. Канта. Ее значимость определяется, прежде всего, тем обстоятельством, что Кант дал убедительное обоснование принципиального тезиса, согласно которому эстетический идеал – существенно иного свойства, чем идеалы этический и нравственный. Знаменитый кантовский постулат о “незаинтересованном” отношении к предмету эстетического созерцания как основе бытия прекрасного в мире составил в эстетике не меньшего значения переворот, чем кантовское же учение об априорном синтезе.

Акцент, сделанный Кантом и его последователями на субъекте эстетического переживания, при условии признания неправомерности,

чтобы не сказать – пошлости упреков в формализме и солипсизме, адресовавшихся великому немецкому философу во все времена, позволяет нам в собственных целях прояснить понятие конфликта вообще, и в частности – своеобразие эстетического конфликта, поскольку ясно, что инаковость эстетического идеала по отношению к идеалам познавательному и этическому естественным образом приводит к выводу и об инаковости эстетического конфликта по отношению к конфликтам моральным и научным.

С нашей точки зрения, первым и главным критерием, с помощью которого можно как объяснить историческую изменчивость, относительность этических и познавательных идеалов, так и *онтологическое* отличие идеала эстетического, является представление о границе между необходимым и излишним, всегда присутствующей в человеческом представлении о мире. Наличие такой границы вызывает к жизни осмысление границы между ценностями.

Кажется очевидным, что первое препятствие для исследователя, стремящегося обосновать апологию эстетического, представляет устоявшийся критерий различения необходимого и ненеобходимого, излишнего, без чего вполне можно обойтись. С такой точки зрения необходимым является все, что способствует полноценному продолжению жизни. Поскольку представления о полноценной жизни подвержены историческим изменениям, то в кругу необходимых предметов со временем, вероятно, окажутся не только хлеб и одежда, но и межзвездные корабли. (Этим мы только хотим обозначить неограниченный репертуар жизненно-необходимых ценностей). Потеря или изначальное отсутствие одной или нескольких таких ценностей человеку свойственно воспринимать как лишение.

В зависимости от отношения к лишениям люди объединяются в этические или религиозные сообщества, которые, в свою очередь, имеют свойство оформляться в политические и проч. организации. Отстаиваемые этими сообществами интересы могут существовать, в точном смысле слова, только имея противодействие или частичное несогласие в виде других интересов, культивируемых другими сообществами. В этом направлении рост потребностей (расширение

представлений о необходимом), а, стало быть, и умножение конфликтов, практически неограничен. Ограниченность, предел потенциально необходимого можно увидеть только в основании представления о необходимом – в человекообразующем наборе потребностей. Этот набор ограничен же численно неизменным набором человеческих способностей восприятия окружающего мира, каковых насчитывается, как известно, ровно пять. Потеря одной из этих способностей воспринимается нормальным человеком как лишение по преимуществу. Напротив, неприродное усиление этих способностей – телевидение, например, воспринимается человеком как нечто вполне положительное и, более того, весьма желанное. Даже не развивая, а просто расширяя это ход мысли, мы получаем право утверждать, что речь пока идет о телесных способностях и потребностях человека, в меру своей телесной организации сужающего о необходимости или излишестве.

Вводим, далее, не столь очевидное следствие из этой констатации, а именно: в оценке той или иной материальной – в полном смысле слова – ценности с точки зрения ее полезности и, следовательно, необходимости или “лишности” участвует весь человеческий аппарат восприятия, иными словами, весь имеющийся в его распоряжении комплекс средств ориентации в окружающем мире, служащий для, по меньшей мере, сохранения физиологического гомеостаза. То есть, рассуждая, о полезности, например, телевидения, человек (в, так сказать, форме коллектива) не может не принимать во внимание угрозу, например, гиподинамии. И так далее.

И только большой оригинал, рассуждая о пользе (или – наоборот) романа Толстого “Война и мир”, может в числе возможных вредных последствий указать на неизбежное переутомление глаз и ослабление зрения при чтении столь объемистой книжки.

Первый вывод из изложенного, приближающий нас к собственной проблеме: для оценки так называемых духовных ценностей, человеку, по меньшей мере, не необходим *весь* комплекс его чувственных потенций. Значит, временное “отключение” – в каком-либо конкретном случае – одного из “каналов”, по которому в нормальных условиях поступает информация об окружающем мире, не влияет на

качество “информации”, получаемой при восприятии “эстетического предмета” (произведения искусства).

Такое отключение означает не что иное, как временное упразднение человекообразующего свойства (способности восприятия) и, значит, приостановку обнаружения и обживания новых потребностей. В этом промежутке своего существования человеческое существо *частично* не различает необходимого и излишнего.

Такой взгляд на проблему восприятия “духовных ценностей” позволяет переместить перспективу, из которой традиционно производится определение искусства вообще и дифференциация его на виды – в частности.

Эстетический предмет, взятый в таком теоретическом ракурсе, можно рассматривать как материальное устройство *намеренно* не “пропускающее” в сферу, в которой осуществляется его восприятие, ту или иную из постоянных человеческих способностей восприятия мира. Полезную параллель к ходу наших рассуждений в этом месте могут составить умозаключения Э. Жильсона: “Возьмем музыку. Само ее существование предполагает тишину [...] Существование музыкальных звуков предполагает абсолютное ничто всех других звуков. В этом смысле можно сказать, музыка создается ex nihilo musicae, точно так, как о мире можно сказать, что он сотворен Богом из ничто мира [...]”.

Давайте теперь возьмем поэта. Сидя перед листом, он рассматривает его как место неких поэтических возможностей, из которых одна может материализоваться именно потому, что ни одной из них еще нет там. Это замечание относится и к холсту, избранному художником как основание для своей будущей живописи [...] первой заботой художника будет загрунтовать его, что значит положить на него некий покров, [...] который обеспечит полную бесформенность [...] Это изначальное ничто фигур перекликается с ничто звуков, создаваемым дирижером перед началом музыкального представления. Как и музыка, живопись может быть охарактеризована как сотворение из ничего” [31, с. 46-47].

Как видно, рассуждения французского философа косвенно подтверждают то направление мысли, которое нам представляется

стратегически верным при анализе эстетического феномена. И художник, и дирижер имеют первой заботой – по Жильсону – в меру своих возможностей “организовать” ничто. Понятно, что это утверждение представляет собой метафизическую метафору, но само наблюдение, позволившее ученому так мыслить, представляется нам столь же простым и верным, сколь и теоретически ценным. Грунтовка полотна и установление тишины в зале – первичные творческие акты, предвещающие дальнейшие действия, направленные на “блокировку” тех или иных “каналов” восприятия.

Интересны в этой связи умозаключения другого француза, Ж.-П. Сартра. В его работе “Произведение искусства” проводится уже более специфическое рассмотрение занимающего нас вопроса. Особенно важно для нас то обстоятельство, что Сартр явственно намечает различие – принципиальное – между объектом, эстетическим объектом и его материальным аналогом. Предмет анализа – портрет Карла VIII: “...Рассмотрим портрет Карла VIII. Сначала мы поняли, что Карл VIII был объектом. Но, разумеется, объект этот совсем иного рода, чем картина, холст, реальный красочный слой. Пока мы рассматриваем холст и раму как таковые, перед нами не возникает эстетический объект... Он возникает в тот момент, когда сознание осуществляет радикальную, предполагающую неантизацию мира конверсию и конституирует себя как воображающее. Так, как будто из этих вот кубиков можно по собственной воле увидеть пять или шесть. Однако не следует утверждать, что когда их видят пять, то маскируется тот аспект рисунка, где их бы оказалось шесть. Скорее мы просто не в состоянии видеть пять и о д н о в р е м е н н о шесть кубиков. Интенциональный акт, который воспринимает пять кубиков, самодостаточен, он завершен и и с к л ю ч а е т акт, принимающий во внимание шесть кубиков... Изображенный Карл VIII необходимо соотносится с интенциональным актом воображающего сознания. И поскольку этот Карл VIII ирреален... то мы вынуждены признать, что эстетическое в картине – и р р е а л ь н о е... Художник не р е а л и з у е т свой психический образ: он просто создает такой материальный аналог, что каждый, рассматривая только его, может уловить сам образ” [42, с. 17-18].

Примечателен феноменологический пафос философа. В самом деле, интенция, направленная на пять кубиков, исключает интенцию, “владеющую” шестью. Как часто бывает, элементарность наблюдения затемняет глубокие следствия, которые могут быть из него выведены. Самодостаточность интенционального акта сплошь и рядом игнорируется в нестрогих эстетических трактатах. Простая, казалось бы, ближайшим образом знакомая любому по опыту невозможность одновременного переживания двух эмоций, чувств и т.п., представляя собой реальную и многообещающую перспективу анализа, переосмысливается и дает многообразные концепты “сложных” идеальных – как правило, психологических – образований, с одним из которых мы встретимся в дальнейшем анализе.

Сартр же четко осознает существенность такой невозможности и совершенно правомерно выделяет ее как фактор “неантизации” мира. Действительно, картина как бы исключает из поля нашего зрения холст и краски: мы не можем одновременно видеть их и видеть Карла VIII, однако мы не можем и видеть *всего*, так сказать, Карла VIII, мы видим лишь ту его “часть”, которая “осталась” после того, как художник отделил от “целого Карла” его “звук”, “запах”, “вкус”, “объем”. (Мы вынуждены здесь принести извинения как за обилие кавычек, так и за видимую грубость анализа, вызванную стремлением к первичной ясности).

Но Карл VIII при этом несколько не утрачивает полноты своего существования, если принять условием, что, говоря о созерцателе картины, мы говорим о его современнике. Отъятые художником – ограниченным специфическими средствами изображения – “части” Карла восполняются в акте восприятия его изображения созерцателем. И этот акт соразмерен по степени “вдохновения” акту отъятия частей. Сартр описывает некое ирреальное образование, учреждаемое в воображении “материальным аналогом” эстетического объекта. И он, конечно, не одинок в стремлении обозначить положительным философским термином неуловимую суть эстетического феномена. (Достаточно вспомнить великолепное по ясности и силе рассуждение о метафоре Ортеги-и-Гассета). Нам, однако, кажется, что

последовательная ориентация на феноменологический подход приведет к более основательным итогам.

Дело в том, что в числе необсуждаемых терминов-метафор, присутствующих во всех без исключения эстетических сочинениях, главенствует творчество. Иногда затертость термина по той или иной причине раздражает исследователей, и они прибегают к метафоре “воссоздание”. Анализ творческого акта как такового, со всеми неизбежно актуализирующимися импликациями, вполне правомерно ограничивается указанием на неисследимость его истоков. Однако в достаточно авторитетной философской традиции есть вполне же традиционный термин, который позволяет, не касаясь некасаемого, прояснить существо дела, и, возможно, обнаружить более осязаемое родство между концепциями, изначально вошедшими в непримиримую вражду.

Мы имеем в виду термин “сохранение сотворенного” и окружающие его логические следствия. Приведем выдержку из главного философского труда Р. Декарта: “...поскольку всякое время жизни может быть поделено на бесчисленное количество частей, из которых одни никоим образом не зависят от других, тот факт, что несколько раньше я существовал, вовсе не влечет за собой необходимости моего нынешнего существования – разве только некая причина как бы *воссоздаст* меня заново к настоящему моменту или, иначе говоря, меня *сохранит*. Однако для любого внимательного ума, рассматривающего природу времени, вполне очевидно, что для сохранения любой вещи в каждый отдельный момент ее существования потребна не меньшая сила воздействия, чем для создания той же самой вещи заново, если до сих пор ее не было; таким образом, благодаря естественному свету ума очевидно: сохранение отличается от творения лишь количественно” [25, с. 41].

Количественное различие между творением и сохранением, как оно предстает в теологическом рассуждении, оказывается различием между отъятием и восполнением в эстетической практике. Лучшим свидетельством в пользу небезосновательности нашего тезиса мы считаем не его противопоставленность тезисам других ученых, а, напротив, близость им, вплоть до формального совпадения.

Сейчас мы полагаем своевременным обратиться к одной из самых знаменитых концепций творчества. Согласно некоторым данным, работа Л. С. Выготского „Психология творчества“ до сих пор стоит на первом месте в индексе цитирования в работах соответствующей направленности.

Поскольку суть концепции выдающегося русского ученого широко известна, мы ограничимся лишь некоторыми выдержками, которые позволят нам как корректно полемизировать с самой концепцией Выготского, так и развить наши собственные аргументы.

Книга Выготского, помимо сугубых достоинств, характерна и всесторонним освещением истории вопроса. Поэтому очень понятно, почему одним из центральных ее категорий стал аристотелевский катарсис. Выготский наполняет это понятие психологическим содержанием, что представляется естественным развитием интеллектуального потенциала, заложенного в понятие катарсиса самим Аристотелем. Хотя круг произведений, которые анализирует Выготский, включает в себя, прежде всего, литературные произведения (всем памятен прекрасный разбор басен И. А. Крылова и рассказа И. А. Бунина „Легкое дыхание“), в своих обобщениях он претендует — и вполне обоснованно — на применение своей трактовки катарсиса к феномену эстетического вообще. На этом этапе нашей работы мы уделим внимание именно этим обобщающим суждениям.

Итак: “Мы можем поставить вопрос гораздо шире и говорить не только о лирической эмоции, но во всяком художественном произведении различать эмоции, вызываемые материалом, и эмоции, вызываемые формой, и спросить, в каком отношении эти два ряда эмоций находятся друг с другом. Мы уже заранее знаем ответ на этот вопрос. Он подготовлен всеми предыдущими рассуждениями — мы едва ли ошибемся, если скажем, что они находятся в постоянном антагонизме, что они направлены в противоположные стороны, и что от басни и до трагедии закон эстетической реакции один: *она включает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании,*

находит свое уничтожение. Весь этот процесс мы и хотели бы определить словом катарсис” [21, с. 275].

Наша критика такого подхода уже подготовлена вышеизложенными, в связи с выводами Сартра, рассуждениями о сугубой фиктивности как ирреальных объектов, так и одновременно переживаемых эмоций. Форма ли уничтожает содержание, содержание ли – форму, так или иначе, дело идет о результирующей *эмоции*, которая не имеет словесного обозначения ни в одном языке мира.

Невозможность терминологического определения этой высшей, судя по всему, эмоции принципиально значима. Другое дело, что сам ее исток, пределы ее актуальности находятся, с нашей точки зрения, на ином, нежели психологический, уровне человеческого существования. И вновь в рассуждениях ученого – Л. С. Выготского – мы видим ясное и сильное движение к этому, онтологическому уровню: “В области живописи удобнее всего показать действие этого закона на том стилистическом различии, которое существует между живописью в точном смысле слова и искусством рисунка или графикой... в то время как живопись уничтожает плоский характер картины и заставляет нас все помещенное на плоскости воспринимать в пространственно перетолкованном виде, рисунок, изображая даже трехмерное пространство, сохраняет при этом плоский характер листка, на который нанесен рисунок. Таким образом, впечатление от рисунка у нас всегда двойственное. Мы воспринимаем, с одной стороны, изображенное в нем как трехмерное, с другой стороны, мы воспринимаем игру линий на плоскости, и именно в этой двойственности заключена особенность графики как искусства. Уже Клингер показал, что графика в противоположность живописи очень охотно пользуется впечатлениями дисгармонии, ужаса, отвращения, и что они имеют положительное значение для графики” [21, с. 306].

И вновь это движение блокируется введением концепта двойственности. В конце концов, сведение эстетического переживания – за неимением другого слова мы вынуждены присоединиться пока к традиционному словоупотреблению – к сколь угодно сложной эмоции является экстрактом взглядов Фрейда, против которых сам же ученый и

выступает: “Вот почему не прав Фрейд, когда полагает, что человек стоит лицом к лицу с природной реальностью, и что искусство может быть выведено из чисто биологической разности между принципом удовольствия, к которому тяготеют наши влечения, и принципом реальности, который заставляет их отказываться от влечения” [21, с. 327].

Расширяя круг наблюдений, подтверждающих его гипотезу, Л. С. Выготский обращается к театральному искусству. Поскольку этот вид искусства занимает как бы пограничное положение между повседневной практикой человеческого общения, относительно легко поверяемой нашим общим психологическим опытом, и литературной драмой, претендующей на представление перед зрителем “очищенных” страстей, мы продолжим нашу полемику на этой “территории”: “Мы все время ведем наши рассуждения, исходя из конкретных примеров литературы, но все время распространяем наши выводы и на все другие области искусства. Всего ближе сюда подходит театр, так как уже рассмотрение драмы только наполовину принадлежит литературе. Однако легко показать, что и вторая половина театра, понимаемая в узком смысле – как игра актеров и спектакль, всецело оправдывает эту формулу. Основу этого наметил Дидро в знаменитом “Парадоксе об актере” при анализе актерской игры. Он показал с предельной ясностью, что актер испытывает и изображает не только те чувства, которые испытывает действующее лицо, но расширяет эти чувства художественной формой” [21, с. 305-306].

Уже замечание, что Дидро показал “...с предельной ясностью, что актер испытывает...чувства, которые испытывает действующее лицо...”, не вполне точно. В дальнейшем изложении Выготский поправляется, но эта, конечно, невольная неточность кажется показательной: “И дальше Дидро приводит длинный диалог, в котором актеры по пьесе обмениваются репликами, полными любви, а шепотом про себя бранью и упреками. Как говорит итальянская пословица: если эти и неверно, то зато это хорошо выдуманно. И для психологии искусства это имеет то существенное значение, что указывает на двойственность всякой актерской эмоции, и Дидро совершенно прав,

когда говорит, что актер, кончая играть, не сохраняет в своей душе ни одного из тех чувств, которые он изображал, их уносят с собой зрители. К сожалению, до сих пор на это утверждение принято смотреть как на парадокс, и ни одно достаточно обстоятельное исследование не вскрыло психологии актерской игры... Однако есть все основания полагать заранее, что это исследование независимо от своих результатов подтвердило бы ту основную двойственность актерской эмоции, на которую указывает Дидро и которая, как нам кажется, дает право распространить и на театр формулу катарсиса” [21, с. 306].

Наше исследование имеет в виду именно решение знаменитого парадокса, однако, приступим мы к нему с решительной постановки под сомнение “двойственности” актерской эмоции.

Для начала приведем маленький фрагмент из диалога любовников:

“Актер.

Нет, нет! Не думайте, мадам,

Что снова говорить о страсти буду вам.

— Да, не советую.

Все кончено.

— Надеюсь.

Теперь хочу я излечиться.

Что был я дорого вам, не стану я хвалиться.

— Больше, чем вы заслуживали” [27, с. 552]¹

И т.д.

Мы как обычные читатели стоим перед необходимостью выбора: либо актер испытывает к своему визави ненависть — это выражено словами, либо любовь — это выражено другими словами. С этой неученой точки зрения, ответ для нас очевиден — либо то, либо другое. Одновременно — вспомним Сартра — мы не можем обладать более чем одним интенциональным объектом, говоря теперь уже ученым языком.

¹ Курсивом выделены фразы из роли; реплики партнерши в сторону набраны прямым шрифтом.

По логике Дидро мы должны, прежде всего, отвергнуть любовь: “Но как, скажут мне, разве эти жалобные, скорбные звуки, исторгнутые матерью из глубины ее существа и так бурно потрясшие ее душу, не вызваны настоящим чувством, не само ли отчаяние их породило? Ничуть не бывало. И вот доказательство: эти звуки размерены, они являются частью декламационной системы...” и т.д.

Стало быть, оставаясь в пределах нашего выбора, мы должны остановиться на ненависти. Однако если мы согласимся, что, если это выдумка, то очень удачная, мы должны будем принять, что зрители действительно плакали от зрелища несчастной любви. Как объясняет Дидро в своем диалоге воздействие на публику вообще? Вот как: “Величайший актер – тот, кто глубже изучил и с наибольшим совершенством изображает внешние признаки наиболее высоко задуманного идеального образа” [27, с. 574].

Следуя логике автора, мы должны были бы вообразить, что ненавидящие друг друга люди “с наибольшим совершенством изображают внешние признаки... идеального образа”, самыми понятными из которых являются жесты и слова. С, опять-таки, обычной точки зрения, весьма затруднительно представить себе, чтобы искренне ненавидящий человек старательно воспроизводил жесты, приличествующие любви, и выговаривал полные соответствующей страсти слова. Но недоумение житейского разума не могут служить теоретическим аргументом. Для развития нашего хода мысли поставим резкий вопрос, нацеленный, как это принято в принципиальной полемике, на необсуждаемые противником посылки. Посылка эта обнаруживается нами в следующем рассуждении: “Он был [знаменитый актер – В.П.] сама честность и прямотушение. Что общего между его природным характером и Тартюфом, которого он так превосходно играл? Ничего. Откуда у него эта вытянутая шея, эти странные вращающиеся глаза, этот слащавый тон и другие тонкие оттенки образа лицемера? Остерегайтесь отвечать сразу. Я поймал Вас. – В тщательном подражании природе. – В тщательном подражании природе? И вы увидите, что внешних примет, наиболее ярко показывающих чувствительность души, в природе меньше, чем внешних примет

лицемерия, что распознать их в природе нелегко и что талантливому актеру гораздо труднее схватить и изобразить первые предметы, чем вторые!» [27, с. 584].

Наш вопрос звучит так: какой опыт убеждает воспринимающего в том, что такой-то жест является неременным спутником такого-то чувства? (Поспешный ответ мы хотим упредить конкретным напоминанием о том, что кивок головы сверху вниз как знак согласия у, наверное, всех цивилизованных народов, у такого, по-видимому, тоже в высокой степени цивилизованного народа, как болгары, является жестом с прямо противоположным смыслом).

И опять-таки, из обыденного опыта мы знаем, что такую связь мы можем установить – и устанавливаем – в повседневном общении, когда определенные жесты сопровождают определенные слова. При этом никто, даже, вероятно, сам наш собеседник не может гарантировать, что переживает именно то, о чем сколь угодно горячо рассказывает. (Это же относится и лично к нам). Значит, связь между жестом и чувством столь же условна и необязательна, как между звуком и значением слова.

Стало быть, возможность подражания природе весьма проблематична, если говорить о подражании именно *природе*.

Стало быть, когда перед нами – как актерами, в частности – стоит задача изобразить какое-либо чувство, мы и воспроизводим те жесты и гримасы, которые наблюдали в жизни, не имея совершенно никаких гарантий, что эти жесты соответствуют именно этим чувствам. Аргументация Дидро, подвергнутая такому сомнению, теряет серьезные основания, как нам кажется. Но не теряет своего значения описанный им парадокс, достигающий кульминации в диалоге актеров-“любовников”. В дальнейшем развитии наших рассуждений мы оставляем как факт восторг зрителей, наблюдающих любовную сцену между ненавидящими друг друга актерами.

Жесты и мимика действительно в какой-то момент увязываются с определенным чувством. Но именно тогда, когда жестикулирующий *не испытывает* этого чувства, в моменты отсутствия этого чувства в “душе” говорящего и жестикулирующего. Не ненависть, а отсутствие любви в отношениях актеров оформляется в жесты и мимику,

закрепляющиеся в воображении зрителя как любви приличествующие. Актер практикует не воспроизводство по памяти жестов, сопровождавших слова любви, но воспроизводство жестов, сопровождавших *отсутствие* любви. А вот способность к чувствованию такого отсутствия, иначе говоря, способность запоминать слова и жесты нелюбящего тебя человека в тот момент, когда ты сам переживаешь искреннюю страсть – а именно такая мизансцена провоцирует такое объяснение – это и есть актерский талант.

Стало быть, значение чувства “закрепляется” за жестом, конечно, но только чувство принадлежит одному человеку, а жесты – другому. Театральный зритель, видя жесты (сейчас мы говорим только о жестах), обозначающие отсутствие любви, необходимо присоединяет к этим знакам родственное им содержание – испытывает любовь, восполняя актера до отсутствующего в эмпирическом существовании субъекта.

И на этом примере, самом, как нам кажется понятном и убедительном, мы убеждаемся в радикальности и, вместе с тем, опирающейся на массу точных наблюдений и обобщений эстетиков плодотворности нашей точки зрения на эстетический феномен.

Подводя – на этом этапе – промежуточные, так сказать, итоги, мы возвращаемся к изложению стратегемы нашей концепции.

Коль скоро первичным критерием различения ценностей прагматических и духовных является различие необходимого и излишнего в человечески обживаемом мире, то мы можем утверждать, что в сфере эстетического эта дихотомия подвергается сначала перевороту, а затем и полному упразднению. Эстетические предметы служат человеку для упражнения онтологически присущего ему чувства полноты бытия. Создание эстетических предметов сводимо, повторим еще раз, к блокированию определенных (в зависимости от выбранных средств изображения) восприимчивых потенций человека. Последнее эмпирически осмысленное описание переворота этой дихотомии *необходимое/лишнее* заключается в том, что эстетическое созерцание кажется человеку *не необходимостью* естественно присущих ему чувственных потенций для того, чтобы быть человеком, скорее – наоборот. Человекообразующий набор потребностей включает такие

отнодь не биологические свойства, как сострадание и любовь, и именно эти человеческие свойства оказываются в центре внимания художников и поэтов всех времен. Театральный пример, благодаря которому мы закрепились на первых, но самых ответственных позициях, с которых можно начать приступ к главной нашей теме, подталкивает и к следующему этапу рассуждения.

Поскольку эстетический конфликт романа “Евгений Онегин” очевидным образом связан с любовными отношениями персонажей, мы предполагаем завершить этот раздел теоретическим введением именно в эту проблематику. Первый “термин”, который приходит на ум в связи с рассуждениями о духовной, т. е. чистой, не связанной с плотским наслаждением и, соответственно, продолжением рода любви – это, конечно, любовь “платоническая”. Любовь в диалогах Платона – одно из наиболее часто обсуждаемых понятий. В наших целях целесообразно, прежде всего, обратить внимание на то уточнение в расхожие мнения о любви, которое вносит Платон, различая “любящее начало” и “предмет любви”. Мы приведем довольно обширную выдержку из знаменитого диалога “Пир”, одним из действующих лиц которого является легендарная наставница самого Сократа – Диотима. В цитируемом эпизоде Диотима рассказывает Сократу о рождении и свойствах Эроса. Эрос, согласно этому мифу, зачат на праздновании рождения Афродиты Поросом (Богатством) и Пенией (Бедностью). В силу первого из этих обстоятельств “... он по самой своей природе любит красивое...”, в силу второго – “...он всегда беден и вопреки распространенному мнению совсем не красив и не нежен, а груб, неопрятен, не обут и бездомен; он валяется на голой земле, под открытым небом, у дверей, на улицах и, как истинный сын своей матери, из нужды не выходит. Но с другой стороны, он по-отцовски тянется к прекрасному и совершенному, он храбр, смел и силен, он искусный ловец, непрестанно строящий козни, он жаждет разумности и достигает ее, он всю жизнь занят философией, он искусный чародей, колдун и софист. По природе своей в один и тот же день он то живет, то умирает, но, унаследовав природу отца, оживает опять. Все, что Эрот ни приобретает, идет прахом, отчего он никогда не бывает ни богат, ни беден.

Он находится также посредине между мудростью и невежеством... Эрот – это любовь к прекрасному, поэтому Эрот не может быть не быть философом, а философ занимает промежуточное положение между мудрецом и невеждой... Такова, дорогой Сократ, природа этого гения. Что же касается твоего мнения об Эроте, то в нем нет ничего удивительного. Судя по твоим словам, Эрот есть предмет любви, а не любящее начало. Потому-то, я думаю, Эрот и показался тебе таким прекрасным. Ведь предмет любви в самом деле и прекрасен, и нежен, и полон совершенства, и достоин зависти. А любящее начало имеет другой облик, такой примерно, как я сейчас описала”.

Различие между “предметом любви” и “любящим началом”, которое проводит Диотима, вводит в рассуждение вопрос о временном соотношении этих понятий. Иными словами, что чему предшествует во времени: любящее начало или предмет любви? Версию решения этой только на первый взгляд надуманной проблемы находим у Декарта. На прямой вопрос шведской королевы Христины, переданный ему французским послом Шаню: “Что такое любовь?”, он отвечает так: “... я... провожу различие между чисто интеллектуальной, или разумной, любовью и страстью. Первая, на мой взгляд, имеет следующее значение: когда наша душа замечает какое-то благо – наличествующее или отсутствующее, которое она признает для себя удобным, она как бы добровольно сливается с ним, иначе говоря, начинает рассматривать себя совокупно с ним как единое целое, коего оно является родной частью, а она – другой...”

Но пока наша душа сопряжена с телом, эта разумная любовь обычно сопровождается другой любовью, которую можно назвать чувственной или сенситивной и которая... есть не что иное, как смутная мысль, возбуждаемая в нашей душе неким нервным аффектом и располагающая ее к указанной более ясной мысли, в коей заключена разумная любовь. Ведь при жажде ощущение сухости в горле есть смутная мысль, располагающая нас к желанию пить, но в то же время не есть само это желание, так и в любви ощущают некий жар в области сердца и прилив крови к легким, заставляющий нас даже раскинуть руки как бы с намерением что-то обнять, и это создает в нашей душе

готовность и волю к слиянию с являющимся ей объектом.

Однако мысль, заставляющая душу ощущать этот жар, отлична от той, что вызывает ее слияние с объектом; иногда даже случается, что такое чувство любви живет в нас без того, чтобы воля наша стремилась любить какой-то объект – ибо мы не встречаем объект, достойный, по-нашему мнению, любви” [25, с. 545-546].

Два момента, отмеченные Декартом, важны для нас здесь. Во-первых, временное предшествование “разумной любви” (очевидно, конгениальной платоновскому “любящему началу”) ее конкретному предмету (в декартовом словоупотреблении – объекту); во-вторых – слиянность, неразличимость интеллектуальной любви и страсти. Для человеческого существа невозможно, вероятно, как промерить временную дистанцию между первой и второй, так и подобрать верный критерий для их различения. Потому что, если следовать “мифологии” Декарта, “...с первого же момента сопряжения нашей души с телом она, как это весьма вероятно, испытала радость, а непосредственно вслед за этим любовь, как затем, возможно, и ненависть и печаль...” [25, с. 547].

Междубытие Эрота (в описании Диотимы) вполне согласуется с внесознательным (а значит – вневременным и внепространственным) происхождением любви по Декарту. Разумная любовь – мы будем далее применять это термин в оригинальном, декартовом его значении – сопровождает любую человеческую потребность. Поскольку потребность устремлена к *предмету страсти*, постольку она не различает в нем *объекта любви*. Нечто организуется в поле, сфере восприятия в качестве *предмета* страсти (конечно, в нейтрально-психологическом смысле слова), будучи доступным всему наличному у человека сенситивному (чувственному) “арсеналу”. *Предмет* страсти становится *объектом* любви, не претерпевая никаких предметных изменений, ни внутренних, ни внешних, тогда, когда его наличие, существование в действительности в некоторой части лишается чувственной, так сказать поддержки. *Желаемый* предмет становится *любимым* объектом, когда *полнота* его существования обеспечивается “дополнительным” (по отношению к естественно-природным), сугубо человеческим свойством – воображением.

Выше мы ввели терминологическое сочетание “эстетический предмет”. Теперь мы можем его конкретизировать. Эстетический предмет – это материальное образование, восприятие, оценка и т.п. которого подразумевает временное, искусственно обусловленное упразднение какого-либо рода чувственной активности человека. Этим объясняется возникновение и развитие различных видов искусства. Любое произведение искусства эстетически конфликтно.

Эстетический конфликт – это внутреннее противоречие между предметом желания и объектом любви, совпадающими в своей материальной явленности.

Эстетический конфликт не имеет никаких извне улавливаемых признаков и, соответственно, не может быть представлен как столкновение интересов, страстей. Отметим, что это утверждение в полной мере относится к так называемым “внутренним” конфликтам в литературном, например, произведении.

Родом искусства, предметы которого в максимально возможной степени упраздняют природные потенции восприятия, является литература, поскольку при восприятии именно литературного произведения максимально усиливается воображение. Если “отключение” какой-либо из естественных способностей восприятия может быть помыслено и даже пережито конкретным индивидом, что называется, натурально, то воображение мнится неотъемлемой, атрибутивной характеристикой человека.

Общеэстетический конфликт принимает в конкретном произведении конкретные же формы – в зависимости от избранного предмета “изображения”. Но, во всяком случае, эстетический конфликт, чувственно актуализируемый в предмете словесного искусства, есть конфликт между *объектом* любви и ее *субъектом*. В доступной описанию форме этот конфликт может быть представлен как “переживание” ненеобходимости воображения для полного существования человека, иными словами – акцидентального, случайного статуса этой способности человека. Соответственно, онтологическим следствием такого рассуждения должен стать тезис о бытии субъекта

любви без объекта (подчеркнем принципиальное для данной работы отличие объекта от предмета).

3.2. Любовь как конфликт

В первом параграфе этой главы мы с возможной на этом этапе рассуждений отчетливостью констатировали, что чувство в психологическом, то есть, наиболее приемлемом для обыденного разума, смысле не может быть предметом эстетического анализа. Предметом такого анализа, с нашей точки зрения должно стать *отсутствие* чувства. С другой стороны, ясно, что любое рассуждение о литературном произведении просто немыслимо без рассуждения о человеческих взаимоотношениях в терминах всем понятных и привычных, то есть – в “чувственных” терминах. Постулируя, что все происходящее, положим, в романе, происходит “лишь” в воображении автора, мы не можем непосредственно перейти к описанию феноменологии внутренней жизни воображающего сознания без того, чтобы прийти к оправданности и необходимости такого перехода путем тщательного разбора перипетий взаимоотношений между персонажами, неизбежно испытывающими некие чувства и даже рассуждающими о них.

Тем не менее, мы сочли важным сделать предуведомление, что, не будучи в состоянии миновать традиционные формы анализа, и, тем более, достигнутые наукой серьезные результаты в исследовании романа “Евгений Онегин”, все собственные разборы мы будем проводить с перспективной установкой на принципиальную, так сказать, депсихологизацию всех наших наблюдений и выводов, поскольку бытие эстетического субъекта не описуемо в психологических терминах, точнее говоря, описуемо только посредством терминов, констатирующих отсутствие чувства как положительное, активное состояние этого субъекта.

Сделав такие оговорки, переходим к анализу романа.

Одним из самых успешных исследователей пушкинского шедевра был, безусловно, Ю. М. Лотман. Сопоставив его итоговые

тезисы с выводами одного из новейших аналитиков, можно заметить их внятную преемственность: “В результате текст значит не только то, что он значит, но и нечто другое. Новое значение не отменяет старого, а коррелирует с ним. В итоге художественная модель воспроизводит такую важную сторону действительности, как ее неисчерпаемость в любой конечной интерпретации” [36, с. 67].

“События происходят не для чего-то, они просто *происходят*. Но эта нарочитая неорганизованность – мнимая. Она возникает не из отбрасывания законов построения сюжета, а из их взаимного пересечения, раскрывающего относительность и условность каждого сюжета по сравнению с действительностью. Но эта “неустроенность” жизни – не только закон истины для автора, но и трагедия для его героев: включенные в поток действительности, они не могут реализовать своих внутренних возможностей и своих прав на счастье. Они становятся синонимом неустроенности жизни и сомнения в возможности ее устроить” [36, с. 82].

Это обобщения Ю. М. Лотмана. Сравним их с обобщениями Е. Д. Тамарченко, автора программной статьи о реализме Пушкина: “Пушкин дает обычно какой-то набор равноправно неустойчивых и непритязательных суждений о факте, одновременно допускающих все другие, уступающих всем другим. Когда в отношении к факту высказываются действительно самостоятельные и четкие формулы и суждения, они приводятся в существенное противоречие с фактом, ибо относятся к нему как часть к целому. Этим их решающая роль снимается. Единственно неколебимой реальностью и последней основой для понимания остается факт. Все же остальное оказывается стихией неоформленных и полуоформленных смыслов, переливающихся в структуре факта и на его границах. Чем далее от факта отходит суждение, тем очевиднее неправомерность его на фоне самого факта. Ясно и непосредственно большой факт дает свою целостную природу, с принципиальной уклончивостью – возможности осмысления и раскрытия” [49, с. 144-145].

Нельзя не отметить, в то же время, что многозначность, “неуловимость”, ироничность, многоликость и т.д. пушкинского слова

присутствует в качестве методологической доминанты едва ли не во всех заслуживающих внимания работах, посвященных творчеству поэта. Наиболее лаконичным выражением этого обстоятельства является каноническая формула “Пушкин-Протей”, принадлежащая, если не ошибаемся, М. Гершензону. Мы лишь обозначили два заметных пункта в развитии этого аналитического движения.

Представляется, что близок тот момент, когда количество наблюдений востребует к проявлению качественно нового вопроса.

Такой вопрос, с нашей точки зрения, может иметь вид вполне понятного недоумения: достаточно ли умения *ничего* толком не объяснять, *все* подвергать постоянной иронической переоценке для того, чтобы заслужить славу всеведущего сердцевидца? Говоря о “качественно новом вопросе”, мы имели в виду новейшее пушкиноведение. Для современников поэта особой новизны в таком вопросе вовсе не было бы. Напомним, что “Повести...Белкина” не только не произвели впечатления на самого Белинского, но и вызвали появление пародии Сенковского со знаковым названием “Потерянная для мира повесть”.

Думается, происками “реакционных пасквилянтов” дело здесь не обошлось, и превращение “бездушного” Пушкина в Пушкина-Протея имеет ближайшей причиной не превосходство эстетической интуиции советских литературоведов Гершензона и Лотмана по сравнению с русскими писателями.

Итак, с одной стороны, крайнее напряжение этического сознания, находимое в текстах Пушкина потомками, и бездушная пустота, в которой обвиняли его современники – вот, как нам кажется, два взаимоисключающих описания эстетического субъекта в его конкретном личном воплощении.

Что остается в этой ситуации действительно “фактом бытия”, так это известная всем по читательскому опыту легкость, с которой читается роман “Евгений Онегин” (возвращаясь к нашей теме), и впечатление полной достоверности и понятности описываемых в нем событий. Любому литературоведу известно и по внутреннему опыту (собственное) раздражение, когда ему “приходится” объяснять нечто, не нуждающееся в объяснении, и, тем более, того же свойства раздражение

“обыкновенного” читателя – школьника, например. Движение обыкновенного, учено не озабоченного чтения, не находит в романе никаких препятствий, заполняет все лакуны непринужденно и с удовольствием. И вывод о “сомнении в возможности устроить жизнь” (Лотман) как смысле величайшего русского романа представляется такому чтению не то, чтобы легкомысленным, но уж точно – не добытым из романа. Мы поставим первой своей задачей объяснение именно этого отсутствия препятствий для понимания, благодаря которому – *отсутствию* – роман столь легко “усваивается”. А первой из кажущихся нам неоспоримых “схем” (в кантовском смысле слова) мы примем схему любовного треугольника.

Однако, прежде мы должны оговорить еще один важный, а может, и важнейший принцип нашего движения по тексту вообще. Это принцип веры автору на слово. Иными словами, если герой романа говорит другому “Я Вас люблю”, то, с нашей точки зрения, эти слова только то и означают, что один герой признается другому в любви, а не “служат автору” для выполнения какого-либо “эстетического” задания, например, для объяснения верности Татьяны мужу-генералу. В дальнейшем будет видно, что эта декларация имеет вполне серьезное методологическое значение.

Аксиома, с которой мы начинаем изучение феноменологическую “геометрию” романа, звучит так: возникновение “в” одном из персонажей любви не может не привести к оформлению “любовного треугольника”. Любовный треугольник являет собой жесткую схему, все вершины которой заняты всегда. Мы утверждаем, что это “знание” (в кавычках постольку, поскольку знание, как правило, равно осознанию и опытному применению) входит в естественный, так сказать, врожденный инструментарий человеческого сознания, с помощью которого оно испытывает жизненные события на соответствие правдоподобному, естественному ходу жизни. Повествователь фиксирует это обстоятельство в хрестоматийной сентенции:

Чем меньше женщину мы любим,

*Тем легче нравимся мы ей...*¹

(Хрестоматийная же замена “легче” на “больше” как раз и показывает несовпадение знания врожденного с “благо”приобретенным, вооруженным сведениями о пропорциях и т.п.).

Можно утверждать, что каждый персонаж романа в каждый момент “своей” жизни определен к тому или иному событию, поступку, мысли и так далее именно своеобразием своего положения в той или иной вершине этого треугольника. Принципиально важным здесь является уточнение: пространственно-временное соседство вовсе не обязательное условие действенности этого утверждения. Пространственно-временные преграды даже не устраняются, а просто онтологически упраздняются, если мы примем во внимание, что вся совокупность этих “преград” того же, так сказать, генетического свойства, что и любой душевный порыв и сколь угодно тайные мысли любого из героев: они “порождены” воображением автора. Именно поэтому неубедительно такое, например, рассуждение Ю. М. Лотмана, когда он сравнивает “Онегина” с “Дубровским”: “...“несовершенство событий” имеет в “Евгении Онегине” совсем иной смысл. Здесь оно происходит не потому, что срабатывает *один из двух возможных* механизмов романного сюжета, а потому, что механизмы эти, постоянно создаваясь поэтом, оказались вообще неработающими. Так, в начале романа препятствий в традиционном смысле (внешних препятствий) нет. Напротив, все – и в семье Лариных, и среди соседей – видят в Онегине возможного жениха Татьяны. Тем не менее, соединения двух сердец не происходит. В конце между героями возникает препятствие – брак Татьяны. Но если традиционное препятствие есть порождение предрассудков, деспотизма, коварства и т.п. и цель состоит в его

¹ Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» цитируется по изданию: А.С.Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т. - М.-; Л.: АН СССР, 1937 - 1949. - Т.6.

устранении, то здесь героиня не хочет устранить препятствий, потому что видит в них не внешнюю силу, а нравственную ценность” [36, с. 82].

Сосредоточение внимания на этом простом обстоятельстве приводит, как кажется, к столь же несомненному, сколь и требующему дальнейшего развития соображению: последовательность событий в том виде, в каком они описываются в романе, не соответствует порядку их вымышления в воображении автора. И коль скоро ясно, что порядок вымышления невосстановим, то единственным оперативно уместным выводом из этих предпосылок будет тот, что все события романа мы должны рассматривать как происходящие одновременно. В сущности, любой литературоведческий анализ свидетельствует, что на самой что ни на есть заурядной практике так и происходит. Для подтверждения своих выводов ученые вполне правомерно сопоставляют фрагменты произведения (и других произведений, аллюзивно присутствующих в анализируемом – т.н. интертекстуальный анализ) для подтверждения своих интерпретационных находок.

Наш ход мысли несколько иного рода: мы утверждаем, что жесткая связь вершин любовного треугольника равномошно действенна вне зависимости как от пространственно-временного соседства субъектов-участников, так и от возможности объяснения этой связи любыми иными, в том числе и литературными контекстами. (В дальнейшем мы поговорим об этом подробнее).

Связь между вершинами любовного треугольника дана *до* времени и пространства “художественного мира”, и его вершины учреждаются в нем актом, единовременным с его появлением. Детализация этого утверждения сейчас же и в полном объеме представляет понятные затруднения, поэтому мы обратимся к фрагменту повествования, где речь о любви как психологическом состоянии идет прямо.

Татьяна объясняется в любви Онегину. Таковы две вершины треугольника. Возникновение ее любви дано, во-первых, в ее самообъяснении:

Другой!.. Нет, никому на свете

*Не отдала бы сердца я!
 То в вышнем суждено совете...
 То воля неба: я твоя;
 Вся жизнь моя была залогом
 Свиданья верного с тобой;
 Я знаю, ты мне послан богом,
 До гроба ты хранитель мой...
 Ты в сновиденьях мне являлся,
 Незримый, ты мне был уж мил,
 Твой чудный взгляд меня томил,
 В душе твой голос раздавался
 Давно... нет, это был не сон!*

Во-вторых, в объяснении повествователя:

*Татьяна слушала с досадой
 Такие сплетни; но тайком
 С неизъяснимою отрадой
 Невольно думала о том;
 И в сердце дума заронилась;
 Пора пришла, она влюбилась.
 Так в землю падшее зерно
 Весны огнем оживлено.
 Давно ее воображенье,
 Сгорая негой и тоской,
 Алкало пищи роковой;
 Давно сердечное томленье
 Теснило ей младую грудь;
 Душа ждала... кого-нибудь.*

В-третьих, правомерными соображениями искушенного читателя о впечатлении, какое должен был произвести петербургский денди на уездную барышню и т.д. Таким образом, мы вновь сталкиваемся с многообразием возможных причин, по которым мог случиться подобный

казус с Татьяной, среди которых немаловажное значение имеет, вероятно, и начитанность нашей героини:

*Ей рано нравились романы,
Они ей заменяли все,
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона, и Руссо...*

Привычное ученое объяснение – в числе прочих, и этого события – таково: “Стремление раскрыть значение романтических выражений, столкнув их с “прозой” действительности – один из распространенных приемов пушкинского романа. При этом особенно ясно он проявляется там, где авторский стиль формируется в противопоставлении системе литературно-условных выражений. Так возникает текст, состоящий из попарно соотнесенных кусков, причем один из фрагментов – “простой” – выступает в качестве значения другого, обнажая его литературную условность” [36, с. 60].

Наконец, есть еще один “вариант” – просто влюбилась, да и всё! Это “просто” и обозначается Е. Д. Тамарченко как “факт бытия”, а привести к такому глубокомысленному выводу должна читателя, независимо от степени его компетентности, наверное, *просто* растерянность от предлагаемого обилия других равноправных объяснений. С нашей точки зрения, попытки “объяснения” этого факта теряют смысл, если мы укажем на третью вершину и, тем самым, замкнем треугольник:

*Но полно. Надо мне скорей
Развеселить воображение
Картиной счастливой любви.
Невольно, милые мои,
Меня стесняет сожаленье;
Простите мне: я так люблю
Татьяну милую мою!*

Третью вершину занимает повествователь, и кажущаяся нарочитость такого утверждения требует напоминания о 1) праздности заботы о пространственно-временной реальности и обусловленности такого отношения и 2) одинаковом “расстоянии” любого слова романа до

его, слова, прямого значения. (Безусловно, Пушкин понимал всю опасность погружения своего творения в бездну романтических и проч. контекстов, но избегал ее, как кажется, иным, чем бесконечная ироничная ужимчивость, способом).

Собственно говоря, мы можем утверждать, что *Татьяна не слышит* признание повествователя с той же степенью уверенности, с какой мы уверены, что *нам знакомо* письмо Татьяны – ведь, напомним:

*Она по-русски плохо знала,
Журналов наших не читала,
И выражалась с трудом
На языке своем родном,
Итак, писала по-французски...
Что делать! повторяю вновь:
Доныне дамская любовь
Не изъяснялась по-русски...*

Главные события романа, в самом деле, как бы завуалированы либо перечнем причин, либо напрашивающимися литературными параллелями, но относить их на этом основании к неведомым сферам “фактического бытия” нам представляется просто неинтересным.

Итак, мы имеем любовный треугольник Онегин – Татьяна – повествователь. Нелюбовь Онегина к Татьяне имеет причиной не его искушенность, не его снобизм и т.п. Нелюбовь Онегина объясняется тем, что место любящего Татьяну – занято повествователем. Ответное чувство Онегина, если бы оно “вспыхнуло” в нем по воле всевластного повествователя, создало бы “в” Татьяне – как, в данном случае, вершине треугольника – напряженную потребность в нелюбви. Как помним, роман завершается именно в тот момент, когда эта потребность и возникает, и удовлетворяется – верность Татьяны мужу как чувство положительного свойства в отрицательном модусе есть именно действенная нелюбовь. Место, на протяжении всего романа занятое повествователем, оказывается занятым генералом. Заметим еще, что роман буквально заканчивается с появлением мужа Татьяны:

*Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражен <...>*

*Но шпор незапный звон раздался,
И муж Татьянин показался...*

В цитированной уже статье Е.Д. Тамарченко так пишет об этом эпизоде: "...пытаясь установить, каковы смысловые функции появления в этой сцене супруга, приходится отказаться от попыток найти здесь какую-либо концепцию, символический или проблемный подход. У другого автора тот же ход мог бы означать отзвук легкого анекдота в высокой драме; как издевательский аккорд в финале любви героев, торжество банального хода жизни над личностными поражениями; как просто случайность, как напоминание о теме семейного долга, хотя и не без мрачноватой иронии, и т.д. Если бы сцена была освещена в одном из этих ракурсов, перед нами был бы поданный с определенной позиции объективный факт. Но завершающего смыслового плана в изображении нет. Напрасно было бы искать его и в рамках произведения в целом.

Пушкин не предлагает и не подсказывает осмысления ни прямо, ни косвенно. Драма отказа – это факт, мотивированный самим собой (это *есть*, это *произошло*) и ничем, кроме факта, не оправданный, не освещенный" [49, с. 143].

Невозможность объяснения "факта" отказа (вообще-то говоря, очень понятного поступка порядочной женщины) оказывается стимулом к столь возвышенным медитациям постольку, поскольку акт отказа (в этом конкретном случае) предшествует в онтологическом смысле событиям, с "помощью" которых его можно было бы объяснить. Однако обращение Е. Д. Тамарченко именно к этому фрагменту романа как к "элементарной" иллюстрации его концепции очень даже символичен.

Роман завершается не потому, что разрешается какой-то конфликт, не потому, что повествование утрачивает внутренний движитель, не потому, короче говоря, что не о чем более рассказывать, а потому – что некому. Упраздняется место повествователя. Любовный треугольник создает иную эмпирическую интерпретацию, в рамках которой он может восприниматься и обсуждаться: "Конечно, пути усвоения пушкинской онегинской традиции, даже в относительно узкой сфере сюжета, были многообразны <...> Можно было бы, например, указать на представляющуюся очевидной связь между первоначальным

замыслом “Анны Карениной” (“романа о неверной жене”) и активным обсуждением в критике середины века поведения Татьяны как ретроградного – в свете идей жоржсандизма и женской эмансипации. Толстой как бы ставил эксперимент, показывая, что произошло бы, если бы пушкинская героиня повела себя как “передовая женщина”, стоящая выше предрассудков” [36, с. 104].

Сколько неуместно такое обсуждение показывает удивительное замечание Кюхельбекера. (Ср. замечание В. Д. Набокова: “Кюхельбекер в своем замечательном дневнике, который он вел в Свеаборгской крепости, записывает 17 февр. 1832 г., что Пушкин сам очень похож на Татьяну, какой мы ее видим в главе Восьмой: он полон чувств (либеральных идей), но не хотел бы, чтобы о них догадывались, ведь он отдан другому (царю Николаю)” [38, с. 777].

Это простое читательское наблюдение, подкрепленное простой любовью к лицейскому товарищу, как нам кажется, подтверждает несомненное по интуиции, но очень трудно дающееся последовательному аналитическому учтению обстоятельство: все “происходящее” в романе происходит во “внутреннем мире” поэта, и, соответственно, во внутреннем же мире читателя. В финальных строках романа мы чувствуем исход любви, но исход любви *повествователя*. Роман его с “Татьяной” завершается, потому что обе вершины любовного треугольника (кроме той, что занята Татьяной) заняты – любимым ею Онегиным и мужем-генералом.

Непосредственное читательское доверие этому “факту”, как и другим событиям романа, объясняется тем, что в свое время он, читатель, непосредственно поверил любовному признанию повествователя. Теперь же, когда он, повествователь стал мужем Татьяны (“вообразился” в него, если воспользоваться термином филологов федоровской школы), продолжение рассказа просто невозможно. В литературном произведении чувство не имеет никакого другого материала (жеста, например, как в театре) для того, чтобы явиться. Простое доверие повествователю – первое условие “честного” чтения. Так ведет себя обыкновенный читатель. И это доверие сохраняется в нем, пока, как и доверие любого другого свойства, не

будет обмануто. Ощущение “честности” повествователя поддерживается – с нашей точки зрения – до тех пор, пока доэмпирическая схема любовного треугольника работает, то есть, пока все его вершины заняты. Мы намеренно не пытаемся терминологически обозначить ролевые спецификации субъектов, занимающих эти вершины: наших наблюдений пока недостаточно для этого. (Пока мы можем только сказать, что обусловленное историко-культурным контекстом распределение вершин по схеме “любимая – любимый – муж”, конечно, не претендует на универсальную значимость).

Проверка чувства, осуществляемая в обыденной жизни известными способами, “действует” и в романе – но другими способами.

Форма треугольника – “форма плана”, пользуясь словом романа – строит события романа там и тогда, где и когда этого требует *продолжение жизни*.

Все главные события романа, то есть события, выделяемые нами по интуиции их жизненной значимости, точно говоря, приспособляются к этой форме, чтобы быть причинами других событий. (Мы вновь призываем читателя этой работы держать в уме то условие, что рассуждаем более и главным образом о необходимых условиях дления авторского сочинения, воображения, чем о причинных связях описанных событий, как мы их налаживаем в меру их похожести на окружающую нас сейчас жизнь).

Один из ключевых эпизодов – именины Татьяны и ссора Ленского с Онегиным. На этом примере мы попытаемся конкретизировать выдвинутые выше теоретические тезисы.

Возвращаясь – и не в последний раз – к проблеме неопределенности причин того или иного поступка персонажа, обратим внимание на описание появления Онегина:

*Чудак, попав на пир огромный,
Уж был сердит. Но, девы томной
Заметя трепетный порыв,
С досады взоры опустив,
Надулся он и, негодуя,
Поклялся Ленского взбесить*

И уж порядком отомстить.

(выделено нами – В.П.)

И:

*Когда же дело до Евгенья
Дошло, то девы томный вид,
Ее смущение, усталость
В его душе родили жалость:
Он молча поклонился ей,
Но как-то взор его очей
Был чудно нежен...*

Как видно из текста, “томный вид” Татьяны вызывает в Онегине едва ли не противоположные реакции: сначала досаду, затем – жалость. Причем, в этом случае выделенный нами факт остается необъясненным никаким образом, ведь в каждом конкретном случае реакция Евгения “снабжена” вполне понятными психологическими замечаниями: в первый раз он досадовал на томный вид Татьяны, потому что он – вид – ему довольно надоел, а во второй – он пожалел ее за то же смущение. То есть, взятые по отдельности, эти эпизоды романа не вызывают никаких недоумений, но увиденные разом – превращаются в задачу, правда, только для исследователя: читатель вряд ли заметит такие “тонкости”, разве только когда в очередной раз заметит за собой чувство легкости и правды, которым дышит роман Пушкина. Нам же стоит углубиться в анализ именно в этом месте, потому что проблема изображения чувства, его описания и объяснения – сейчас в центре нашего внимания.

И именно здесь мы “впервые освятим страницы *нашего* романа” конкретным применением схемы треугольника, с тем, чтобы испытать его объяснительный потенциал.

При всем том, что природа нашей схемы сугубо трансцендентальна, вершины нашего треугольника обозначены терминами чувств, более или менее известными каждому человеку по личному опыту. Стало быть, чтобы сохранить корректность изложения, мы будем сначала пользоваться этими терминами в их обыкновенном

смысле и, соответственно, говорить о персонажах так, как если бы они были живыми людьми, испытывающими соответствующие переживания.

Досада Онегина в первом случае вызвана преувеличенным обмужанием Татьяны своих чувств — своей любви — к нему:

Зовут, сажают двух друзей.

XXX

Сажает прямо против Тани,

И, утренней луны бледней

И трепетней гонимой лани,

Она темнеющих очей

Не подымает: пышет бурно

В ней страстный жар; ей душно, душно...

Онегин же, со своей стороны, любви к Татьяне не испытывает. Значит, мы вправе говорить, что *перед* нами “сталкиваются” двое — любящий и любимый. Однако, это — внешняя констатация, *в нас* чувство досады не возникает, мы-то скорее сочувствуем Татьяне. В “душе” же Онегина (мы берем слово “душа” в кавычки, потому что хотим постепенно дезавуировать некорректность представления о персонажах как о живых существах) сталкиваются *нелюбящий и любимый*. Бытие любимым — столь же значимый, активный, действенный модус жизни, как и бытие любящим. Здесь возникает возражение — но ведь герой может и не подозревать, что любим! Продолжая наше дезавуирование, скажем — в пространстве романа нет ничего, неизвестного автору, значит, став любимым, герой, так или иначе “узнает” об этом.

Даже оставаясь на уровне повседневной психологии, мы легко поймем досаду равнодушного человека, когда он оказывается в обществе горячей поклонницы. Но это — описание извне: нелюбящий сталкивается с любящим. По обыденной же логике, эта досада должна возобновляться всякий раз в сходных ситуациях.

В наших теперешних целях мы должны описать это обычное происшествие так: в “душе” Онегина *нелюбящий* в этот момент преобладает над *любимым*, это — внутренний конфликт двух ипостасей

этой “души”, недостижимых для внешних, так сказать, раздражителей: томного вида, дрожащих губ и прочих “трагичервических явлений”.

Досадующий “здесь и сейчас” Евгений Онегин – это *весь* Евгений, собранный в эмпирически видную точку чувства, которое названо “досада”. Или, точнее: нарушенное равновесие треугольника входит в мир в форме чувства, которое названо “Евгений Онегин” (мы имеем в виду персонажа, а не роман). Если оставаться в пределах постепенно проясняемой нами перспективы авторского всеприсутствия в романе, легко понять что это чувство – как и любое другое – является в мир в одном экземпляре. В этой точке к чувству “Евгений Онегин” прилегал чувство “Татьяна”, трансцендентальная схема конфликта которого – “любящий – нелюбимый” с *преобладанием* нелюбимого. В мире эта схема получает имя “смущения”. Таким образом, смущение Татьяны и не может быть причиной досады Онегина, поскольку у “смущения героини” нет временного приоритета перед “досадой героя”. Взаимочувствие (даже – взаимовидение и взаимослышание) персонажей (исполнителей чувств) возможно благодаря тому обстоятельству, что нелюбящий и нелюбимый – это, как помним, две интерпретации общей им миронесущей позиции-среды.

Движение этого конфликта направляется, конечно, в противоположном направлении, и в следующий раз персонажи встречаются (“прилегают” друг к другу точками чувств) как жалеющий и надеющаяся. Поскольку перемены внутри “душ” персонажей происходят в терминах трансцендентальной схемы, мы вправе описать чувствоучреждающее неравновесие “в” Онегине как преобладание любимого над нелюбящим (жалость), а “в” Татьяне – как преобладание любящего над нелюбимым (надежда). То есть, как легко заметить, едва ли не механическим образом образуется неравновесие с переменной терминов местами.

Несомненно присутствующее “в” персонаже стремящееся к равновесию движение мы и называем *эстетическим чувством*.

Помимо прочих, еще подлежащих прояснению спецификаций, мы сейчас должны твердо констатировать, что эстетическое чувство не

может быть описано по признаку принадлежности кому бы то ни было. Более того, его эмпирические интерпретации, исполняемые на точках прилегания, не представляют собой привилегированной “собственности” персонажей. Как мы уже отметили выше, персонажи, их имена – это именованья чувств, во-первых, являющихся в единственном экземпляре, и, во-вторых, являющихся в мире до воздействия на своего будущего временного обладателя каких-либо внешних “раздражителей” и, значит, не имеющих никаких привилегированных внешних признаков.

В этой связи мы не можем обойти вниманием начатое еще Ю.Н. Тыняновым и подхваченное и Л. С. Выготским, и Ю. М. Лотманом обсуждение природы литературного героя (персонажа). Приведем – в хронологической последовательности – их мнения по этому поводу: “Мы только недавно оставили тип критики с обсуждением (и осуждением) героев романа как живых людей... Все это основано на предпосылке *статического героя*... Статическое единство героя (как и вообще всякое статическое единство в литературном произведении) оказывается чрезвычайно шатким; оно в полной мере зависит от принципа конструкции и может колебаться в течение произведения так, как это в каждом отдельном случае определяется общей динамикой произведения; достаточно того, что есть *знак* единства, его категория, узаконивающая самые резкие случаи его нарушения и заставляющая смотреть на них как на *эквиваленты единства*. Но такое единство уже совершенно очевидно не является наивно мыслимым статическим единством героя; вместо знака статической целостности, над ним стоит знак динамической интеграции, целостности. Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом конкретном случае к самому герою” [50, с. 283].

Как видно, *имя собственное* оказывается для Тынянова достаточным знаком, чтобы читатель мог идентифицировать по нему некую личность. Примерно той же точки зрения держится и Л. С. Выготский, рассуждая именно о “Евгении Онегине”: “Герои <...> понимаются не только в наивно житейском их значении, но, что самое важное, именно статически, как некие законченные сущности, которые

не изменяются на всем протяжении романа. Между тем, стоит только обратиться к самому роману, чтобы показать, что герои трактуются Пушкиным динамически, и что конструктивный принцип его романа в том и заключается, чтобы вместо застывших фигур развернуть динамику романа<...> Здесь именно легко показать, насколько имя Онегина есть только знак и насколько герои здесь динамические, т.е. изменяющиеся в зависимости от конструктивного фактора романа” [21, с. 286-287].

Оба исследователя полемизируют с наивным представлением о статичности литературного персонажа, о его неизменности от первой до последней страницы. Оба ратуют за более гибкий подход к анализу этой фигуры. Но, в конечном итоге, не сводится ли их полемика к констатации того достаточно понятного обстоятельства, что любому человеку свойственно в ходе жизни претерпевать иногда очень существенные перемены нрава, характера, душевного склада – как бы ни назвать неуловимую печать личности, носимую каждым индивидом? Видимо, не сводится. Переменчивость литературного героя, его способность к эволюционированию имеет и для Тынянова, и для Выготского более глубокий, можно сказать, революционный и необратимый смысл. Тынянов вполне ясно противопоставляет литературным героям живых людей. По-видимому, для него очевидно, что для живого человека только собственного имени как знака относительного равенства самому себе недостаточно – живой человек обладает еще и внешностью, и голосом, и многими другими, как правило, не кардинально меняющимися в течение жизни признаками. Литературный герой всего этого лишен. И именно поэтому, вероятно, оказывается в какой-то степени обоснованным суждение Л. С. Выготского: “Стоит взглянуть на роман, чтобы увидеть, что он весь построен на невозможности: полное соответствие первой и второй частей при совершенной противоположном смысле выражает это до конца ясно: письмо Татьяны – письмо Онегина; объяснение в беседке – объяснение у Татьяны, и читатель, обманутый этим, не замечает даже, до чего переменились коренным образом и герой, и героиня, и что Онегин в конце не только совершенно не тот, что в начале романа, но явно ему

противоположен, как действие в конце противоположно действию в начале. Характер героя [Онегина – В.П.] динамически изменился, так же как изменилось течение самого романа, и, что самое важное, именно это изменение характера оказалось одним из важнейших средств для развития действия” [21, с. 291-292]. Важно отметить, что доказательства разительной перемены Онегина и Татьяны ученый видит в описании чувств, как они даны в начале и в конце романа, то есть в диаметральной противоположности позиций героев. Мы можем, со своей стороны, проиллюстрировать это наблюдение:

Другой!.. Нет, никому на свете

Не отдала бы сердца я!

То в вышнем суждено совете...

То воля неба: я твоя...

И, в финале:

Я Вас люблю, к чему лукавить,

Но я другому отдана,

Я буду век ему верна.

В самом деле, весьма затруднительно атрибутировать высказанные в этих строках чувства одному и тому же человеку, если бы не одно и то же имя.

Мы еще вернемся к заключениям Л. С. Выготского, а пока заметим, что только имя героя, – по мнению и Выготского, и его предшественника в этом отношении Тынянова – делает возможным то сильнейшее впечатление, какое оказывает роман на благодарного, то есть, внимательного читателя. Здесь вновь и с новой остротой встает вопрос о природе впечатления легкости и естественности повествования о совершенно невозможных вещах, которые описаны, по Выготскому, в романе. Опережая доказательное рассуждение, скажем, что, по нашему мнению, начать ответ на это вопрос уместно с более подробного обсуждения тезиса о представленности каждого чувства в единственном экземпляре. Обратимся к фрагменту текста, дающему материал для такого обсуждения. Речь идет вновь об описании именин Татьяны:

Парис окружных городков,

*Подходит к Ольге Петушков,
К Татьяне Ленский...*

*...К минуте миценья приближаясь,
Онегин, втайне усмехаясь,
Подходит к Ольге...*

Приятели оказываются рядом с не своими “предметами”. Тайная усмешка Онегина нам понятна – он вымещает на Ленском свою досаду. Ленский, видимо, не имеет никаких задних мыслей. Дальнейшее всем памятно:

*Его неожиданным появлением,
Мгновенной нежностью очей
И странным с Ольгой поведением
До глубины души своей
Она проникнута; не может
Никак понять его; тревожит
Ее **ревнивая** тоска ...*

*...Ленской мой
Всё видел: вспыхнул, сам не свой;
В негодовании **ревнивом**
Поэт конца мазурки ждет
И в котильон ее зовет...*

И Татьяна, и Ленской испытывают ревность. В терминах нашей схемы ревность может быть представлена как отношение *нелюбимого к любящему*. И именно потому, что чувство, в данном случае, ревность, обозначено в мире сразу двумя именами, носители этих имен не могут встретиться во времени-пространстве романа, не могут знать в другом того же чувства. Именно такое следование “правде жизни”, ее естественному ходу устраивает не встречу Татьяны с Ленским:

*Когда бы ведала Татьяна,
 Когда бы знать она могла,
 Что завтра Ленский и Евгений
 Заспорят о могильной сени;
 Ах, может быть, ее любовь
 Друзей соединила б вновь!
 Но этой страсти и случайно
 Еще никто не открывал.
 Онегин обо всем молчал;
 Татьяна изнывала тайно;
 Одна бы няня знать могла,
 Да недогадлива была ...*

Фатальная невестрача героев, именами которых обозначено одно и то же чувство, имеет статус сверхнеобходимости, потому что в отношении ее невозможен вопрос – могло ли ее, невестри, не быть, то есть, могла ли случиться встреча. Здесь работает закон единичности чувства, его единоэкземпляльности. Секрет поразительной достоверности романа состоит, быть может, не в том, что герои разительно меняются в течение его, но в том, что имя каждого героя ни разу не присваивается одному чувству дважды. Каждое имя как бы пробегает круг – тоже жестко ограниченный – возможных чувств. Пафос романа состоит в том, что имя собственное совершенно открепляется от своего обладателя, его имя вполне уравнивается в правах с любым другим именем – в точном смысле слова. В такую “картину мира” легко входит читатель, такое движение повествования не вызывает ни малейшего сопротивления, поскольку точно соприкасается с движением *эстетического чувства*.

Мы не ставили перед собой задачу последовательно, от первой до последней строки, разъяснить весь роман. Из проведенного, в сущности, микроскопического анализа ясно, что такая задача никому не под силу. Но, все же, в дальнейшем мы на нескольких примерах попытаемся прояснить еще несколько следствий, вытекающих из последовательного применения введенной нами аналитической схемы, соблюдая романную хронологию.

Прежде чем продолжить наш анализ, подведем некоторые промежуточные итоги.

Трансцендентальный треугольник задает жесткую феноменологическую схему, все позиции которой актуализируются одномоментно. Для описания его вершин мы не имеем другого слова, кроме “любви”. Это слово одновременно и отсылает к фабульным узлам повествования, и указывает на некую трансцендентальную содержательность, которая не имеет ничего общего с тем чувством, которое этим словом обычно обозначается. Можно сказать, что эта содержательность перераспределяется между тремя точками, вершинами треугольника, задавая события в мире и в героях (то есть, как “внешние”, так и “внутренние”) и стремясь к успокоению, равновесию: равному распределению между тремя точками. Эти три позиции всегда находятся в неравновесном соотношении. Характер неравновесия определяет характер эмпирического чувства, которое “прикрепляется” к внешнему знаку в мире, но не вызывается им, этим знаком – взглядом, словом и т.п. (В нашем тексте это подтверждается досадой и жалостью Онегина при виде одной и той же “томной девы”). Эти позиции врождены каждому субъекту, но не являются его частями, сегментами и под. Как таковых, этих, обозначенных нами по обыденной инерции привычными словами чувств, просто нет, точнее говоря, они такого же рода чувства, как голод или жажда – в бесстрастном теле их не будет. Иными словами – любое эмпирически, психологически фиксируемое чувство есть конфликт между всегда актуальными (то есть, не описуемыми в терминах возникновения – исчезновения) позициями доэмпирического=эстетического субъекта. Стало быть, все три позиции являются *положительно* нацеленными, так сказать, на мир. Нелюбимый – такой же интенсивный род активности, как и любящий.

В равновесном состоянии вершин треугольник как доэмпирическая (трансцендентальная) схема манифестирует бесстрастие. “Бесстрастие” – слово-догадка, из мира “достающее” до мира знакомого. Нарушение равновесия вводит в мир чувствующего субъекта – этического представителя субъекта эстетического.

Первым представителем автора оказывается Онегин с его знаменитым внутренним монологом, отмеченным печатью бесчувственности:

*Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука;
Но, боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полу-живого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
Когда же чорт возьмет тебя!*

Имея в виду всем известные описания онегинской хандры, мы ограничимся только этой цитатой из романа.

Это – первая презентация-интерпретация авторского бесстрастия, получающая вид бесчувствия. В терминах нашего треугольника – это отношение *нелюбящего с нелюбимым*, с преобладанием нелюбящего (очень важно избавиться от налета негативных коннотаций, облекающих “нелюбовные” эпитеты-термины: в нашем случае они обозначают не более, чем отсутствие активного пафоса в определении любви).

Ровно зеркальным отражением онегинского бесчувствия становится бесчувствие Ленского, только в его “ситуации” преобладает *нелюбимый*:

*Он сердцем милый был невежда,
Его лелеяла надежда,
И мира новый блеск и шум
Еще пленяли юный ум.*

*Он забавлял мечтою сладкой
Сомненья сердца своего;
Цель жизни нашей для него
Была заманчивой загадкой,
Над ней он голову ломал
И чудеса подозревал*

Противоположность “образов” Онегина и Ленского, таким образом, отнюдь не романический каприз. Их житейское несходство и смертельное соперничество в споре за единственную позицию, к обживанию которой они устремлены – онтологического свойства. Бесстрашие и бесчувствие – суть два проекта, просматривающиеся сквозь хандру Онегина, поэтому столь точен его портрет, возникающий перед Татьяной в “барском доме”:

*И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать
Теперь яснее – слава богу –
Того, по ком она вздыхать
Осуждена судьбою властной:
Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?*

А следующие две строки дают возможность для нового поворота нашего исследования:

*Ужель загадку разрешила?
Ужели слово найдено?*

Именно после этого момента, и даже – именно в этот момент (хронологически), в этом слове Татьяна встречается с третьей –

эмпирической – вершиной любовного треугольника (в его реальном воплощении): с повествователем.

3.3. Мнимости повествования

Едва ли не доминирующее наблюдение всех без исключения исследователей романа Пушкина – это наблюдение его, романа, всепроникающей пародийности или, во всяком случае – значимой соотнесенности с тем или иным литературным произведением, будь то классика, будь то современная Пушкину русская и зарубежная беллетристика: “Несовпадение реального сюжета с ожидаемым тем более подчеркнуто, что сами герои вовлечены в тот же мир литературности, что и читатели. Их самообъяснения и их понимание сущности событий часто определяются теми или иными литературными штампами. При этом, чем ближе герой к миру литературности, тем ироничнее отношение к нему автора. Полное освобождение Онегина и Татьяны в 8-й главе от пут литературных ассоциаций (достигаемое тем, что создается предельно литературная ситуация, которая решается так, что все “литературное” оказывается лишенным значения) осознается как вхождение их в подлинный, т.е. простой и трагический, мир действительной жизни” [36, с. 85].

Первым ответом на вопрос – кто является инициатором этого иронического обыгрывания, будет, наверное, такое предположение – кто же, как не повествователь? (Мы пока оставляем в стороне проблему теоретической неоднозначности этого термина, берем его в обыденном, привычном смысле). Вопрос о целях такого настойчивого подрыва, что ли, серьезности повествования мы уже не раз встречали в приведенных до сих пор цитатах: автором, по мысли исследователей, движет стремление “очистить” бездонные в своем содержании “факты” бытия от неточных, приблизительных оценок, объяснений, интерпретаций и т.п. Лишь в конце романа, по мнению, в частности, Ю.М. Лотмана, они – герои – входят в “простой и трагический мир жизни”. Однако, если основываться на том же материале, то есть, на материале литературных

реминисценций, можно оказаться в таком же затруднительном положении, в каком оказывается Ю.М. Лотман, если его мнению противопоставить наблюдение самого, вероятно, дотошного искателя литературных аллюзий в романе Пушкина – В. Д. Набокова: “Что же касается этого [“Юлия или Новая Элоиза...” Ж.-Ж. Руссо – В.П.] и остальных романов, которые читала Татьяна, нужно заметить: их героини – Юлия (несмотря на добрачную “fausse-couche” [незаконную связь], Валерия и Лотта (хотя ее и принудили к поцелую) оставались столь же непоколебимо верными своим почтенным мужьям, сколь и княгиня N. (в девичестве Татьяна Ларина) верна будет своему супругу, и что Кларисса отказала в супружестве своему соблазнителю. Заметим также, с каким едва ли не патологическим почтением и несколько экзальтированной сыновней любовью юные героини этих произведений относятся к зрелым годами, чопорным мужьям юных героинь” [38, с. 338].

Таким образом, мы – читатели – получаем полное право утверждать, по крайней мере, один из нас, точно, что Татьяна и в решающий момент, момент развязки следует не некоему глубокому чувству – а примеру романских див. Собственно говоря, наблюдение Набокова не столь уж и принципиально для такого вывода: всем ходом романа автор подталкивает читателя к поиску все новых и новых литературных параллелей. Выход из этого лабиринта, с нашей точки зрения, находится в том направлении, следовать в котором можно, постоянно имея в виду то обстоятельство, что главные события романа как такового происходят именно между пародиями, между “как бы” людьми, между социальными масками, ими, героями-пародиями примериваемыми. И именно в этой сфере, сфере собственно существования возможна реальная, т.е. имеющая последствия встреча героев с субъектом повествования. К такому ходу рассуждения подталкивает фрагмент романа, на обсуждении которого мы остановились в конце предыдущего раздела:

*Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,*

*Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?*

“Опознавание” Онегина как пародии “перемещает” Татьяну на один уровень реальности с повествователем. Не так явственно, намеком, но читатель и ранее мог ощутить принципиальную равнозначность бытийных статусов повествователя и Татьяны – когда повествователь признался, что перед ним лишь перевод письма, стало быть, подлинник доступен лишь ему и Татьяне. Итак, мы читаем не существовавший никогда текст письма Татьяны. Что еще показательнее – мы сталкиваемся с прямым, если верить Набокову – а ему можно в этом верить – обманом читателя, тем более странным, если учесть, что проверить Пушкина по соннику Задеки мог любой неленивый читатель-современник: “Судя по определенным особенностям стиля, сонник Мартына Задеки 1880 г., с которым я сверялся, не отличается (если не считать некоторых явных дополнений к основному тексту) от изданий сонника начала девятнадцатого века. Правда, сонник 1880 г. содержит не все слова, которые искала Татьяна, но в нем есть “ворон”, “ель” и “медведь”. Здесь говорится, что если ворон, увиденный во сне, подает голос (а все приснившиеся Татьяне звери и птицы ведут себя именно так), это предзнаменует смерть родственника – что и постигнет жениха ее сестры; “ель” означает замужество – и Татьяна через год выйдет замуж; “медведь” истолковывается как богатство и благополучие – и ее супругом станет богатый князь Н. Другими словами, Задека, казалось, разрешил хотя бы часть ее “сомнений”. Довольно любопытно отметить, что в соннике не так уж много слов, имеющих отношение к сну Татьяны, за исключением разве что слов “коза”, “журавль” и “ветряная мельница”, сулящих неприятности, причем копыта и лай означают, соответственно, женитьбу и ссору” [38, с. 520].

Найдя подходящее слово для Онегина, Татьяна вновь, теперь уже совершенно отчетливо оказывается “вблизи” повествователя. Именно благодаря этому сближению возможна встреча княгини Н с Вяземским:

У скучной тетки Таню встреча,

*К ней как-то Вяземский подсел
И душу ей занять успел.*

И именно “благодаря” этому статусу Татьяна *не может не быть* в любой момент повествования пародией на какого-либо литературного персонажа – этому она поистине обречена.

Сквозная пародийность, “как-бы-существование” героев – единственно доступная им форма существования. Обратимся еще раз к сцене именин Татьяны, к “событиям”, повлекшим за собой роковую развязку.

Ленский ревнует Ольгу к Онегину. Онегин для него – в этот момент – “другой”. (Сейчас нас, прежде всего, интересует, так сказать, ролевой статус персонажей). “Другой” – в полном и единственном значении этого слова. Татьяна ревнует Онегина к Ольге. Ольга для нее – в этот момент – “другая”. Ясно, однако, и для этого умозаключения не требуется особой начитанности ни в каком другом тексте, кроме текста самого романа, что Онегин и Ольга в данном случае – *как бы* “другой” и *как бы* “другая”. Они – участники пародийной сцены. Ровно так же, как Онегин в своей отповеди Татьяне выступает *как бы* братом:

*...Я вас люблю любовью брата
И, может быть, еще нежней.*

Этих *как бы*-позиций (ролевых установок, другими словами) не так уж много. В истории Онегина, Татьяны Ленского и Ольги их, собственно, две: “брат” и “другой”. Ясно, что в данном случае мы имеем в виду, прежде всего, не конкретных, так сказать, исполнителей этих ролей, тем более – не сознательные установки персонажей на исполнение той или иной роли, а определенный тип, образец одной из возможных в этом мире человеческой взаимосвязей. Персонажи внутренне обращаются к этому образцу как необходимо возникающей в их “сознании” форме там и тогда, где и когда налично реализуемая форма взаимосвязи оказывается по каким-то причинам неудовлетворительной, требующей смены или превращения. Таким образом в романном

пространстве романа учреждаются мнимые позиции, мнимые постольку, поскольку не заняты конкретными субъектами-персонажами, с одной стороны, но действительно влияющие на поступки и чувства персонажей – с другой.

Здесь возникает вопрос: какова значимая для чувств и поступков героев форма существования этих мнимых других, точнее, мнимого “другого” (“брата”), пока он не является, так сказать, в натуральном виде?

Нам кажется, что такой опережающей, *пустой* до поры формой, точнее, совокупностью форм, к заполнению которых устремлено действие романа, является *повествователь*. Можно высказаться решительнее – это не только главная, но и единственная форма существования повествователя. Посредством повествователя автор учреждает в мире романа мнимые позиции. Мнимые они не только потому, что никем пока не заняты. Мнимы они потому, что неустранимы из мнения персонажей (и читателей). Каждая такая позиция фиксирует тип некоторой человеческой взаимосвязи, некоторого долженствования, в пределе – некоторой обязанности к чувству. Такие обязанности и термины, в которых они фиксируются, и образуют поле мнимостей – мнимостей обязанностей родства, социальности, пола, возраста и т.п.

Т. е., поле, ограниченное идеалами полного знания и полной правоты: гносеологическим и этическим идеалами. Носитель мнимого же обладания этими предельными, идеальными позициями – повествователь. Этим объясняется его всеведение (избыток знания, по М.М. Бахтину) и этический, так сказать, нейтралитет. Мнимые позиции, на которые ориентируются персонажи, производны, как понятно, от идеальной позиции повествователя. В сущности, каждый акт повествования (и, соответственно, все повествование сплошь), в котором повествователь реализует свое естественное право на всеведение, на более глубокое, чем это дано героям проникновение в суть происходящих событий, является актом учреждения мнимой, незанятой позиции. Раз возникнув, такая позиция востребует от персонажей усилий к ее заполнению. Именно эти мнимые позиции создают в повествовании

конфликтное напряжение. Поясним нашу мысль на одном, достаточно прозрачном, с нашей точки зрения, примере.

Онегин как бы спровоцирован Татьяной на выказывание чувств, испытываемых им к ней по необходимости, по долгу:

*Мечтам и годам нет возврата;
Не обновлю души моей...
Я вас люблю любовью **брата**
И, может быть, еще нежней.*

Сравним это признание с описанием чувств Татьяны в седьмой главе:

*И в одиночестве жестоком
Сильнее страсть ее горит,
И об Онегине далеко
Ей сердце громче говорит,
Она его не будет видеть;
Она **должна** в нем ненавидеть
Убийцу **брата** своего.*

Татьяна столько же “должна” ненавидеть в Онегине убийцу брата, сколь Онегин “должен” любить в ней сестру. Фактически – коль скоро в данном случае можно говорить о *фактах* – ни Онегин, ни Ленский не являются, как известно, братьями Татьяны ни в каком отношении (Ленский мог бы им стать, согласно принятому обычаю, если бы женился на Ольге). Позиция “брата”, учрежденная в мире повествовательной инициативой, оказывается предметом “спора”, конфликта между Онегиным и Ленским. Разрешение этого конфликта состоит не в узурпации одним из участников позиции *брата* – поскольку это невозможно как по природным, так и по сугубо поэтическим причинам – а в превращении мнимой позиции *брата* в мнимую позицию *другого*.

Еще раз, в несколько ином ракурсе, остановимся на прояснении нашего термина “мнимые позиции”. Мы именуем эти позиции мнимыми

не в качестве эвфемизма фиктивности их, напротив, они едва ли не определяющим образом движут развитие событий. Мнимы они постольку, поскольку порождены внутренним конфликтом повествователя, конфликтом сверхнравственного долженствования и сверхчеловеческого знания, поскольку соответствующие позиции повествователем узурпированы – в нейтральном смысле слова. (Приставка “сверх” указывает здесь на иное качество ответственности, которое берет на себя всякий сочинитель перед своими героями. Выше мы обозначили это качество как “этический нейтралитет”). Мнимые позиции, к которым тяготеют персонажи, можно сказать, их совокупность – собственная среда существования повествователя. Повествователь существует, поясним “ближе к тексту”, в “форме” *брата* и в “форме” *другого*. Это формы его существования по преимуществу, они учреждаются повествователем, это органы его “тела”, и покуда длится повествование – они актуальны и действенны. Подобно чувствам, испытываемым героями (называемым их именами), эти позиции существуют в *единственных экземплярах*. Презумпция единственности, единичности и в данном случае имеет принципиальное значение. Схождение претендентов на обладание мнимой позицией приводит – в жизни – к губительному конфликту. Именно потому, что позиции – мнимые. В тексте “Онегина” мы видим косвенное подтверждение наших абстракций на словесном уровне:

*Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой.
Сперва взаимной разнотой
Они друг другу были скучны;
Потом понравились; потом
Съезжались каждый день верхом,
И скоро стали неразлучны.
Так люди (первый каюсь я)
От делать нечего друзья.
И:*

“Теперь сходитесь”.

*Хладнокровно,
Еще не целя, два врага
Походкой твердой, тихо, ровно
Четыре перешли шага,
Четыре смертные ступени.*

Действительное схождение Онегина и Ленского, непримиримое схождение в одной точке, готовой удержать только одного, состоялось только в дуэльной схватке. И Ленский был обречен “потому, что” Онегин заявил на нее большие права:

*Я вас люблю любовью брата
И, может быть, еще нежней.*

Присмотримся повнимательнее к своеобразие “внутренней жизни” повествователя: к характеру взаимоотношений между конкретными формами его существования, мнимыми позициями. Еще раз постулируем: мнимая позиция – термин, обозначающий присутствие повествователя в мире романа.

Развитие событий романа опирается на смену этих мнимых позиций. Сейчас наша задача – дать более точную характеристику этой смены.

Первое из существенных для нашего хода мысли явление повествователя, это его явление в позиции *не-другого*:

*Другой!.. Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я!
То в вышнем суждено совете...
То воля неба: я твоя;
Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой;
Я знаю, ты мне послан богом,
До гроба ты хранитель мой...*

Если позволительно дать учено-прозаический переклад происходящего, то он будет таким: в позиции *не-другого* повествователь замещает пока отсутствующего Онегина. В огромной значимости этой по преимуществу мнимой позиции для Татьяны сомневаться не приходится. Ответ Онегина на признание Татьяны – это конкретное оформление, воплощение мнимой позиции *не-другого*, вытеснение из нее повествователя:

*Невольно, милые мои,
Меня **стесняет** сожаленье;
Простите мне: я так люблю
Татьяну милую мою!*

Как помним, Онегин тоже признается в любви Татьяне, выше мы уже вспоминали этот эпизод:

*Я Вас люблю любовью брата,
И, может быть, еще нежней.*

Наконец, третья:
*Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.*

Легко заметить, однако, что персонаж – Онегин – не занимает мнимой позиции *не-другого*, которую для него уготовила Татьяна, он актуализирует другую мнимую позицию, позицию *брата*. Имея в виду постулированную нами единичность мнимой позиции (соответственно постулированной ранее единичности каждого чувства), утверждаем, что мнимая позиция *не-другого* превращается в мнимую позицию *брата*.

Первая форма (позиция) определена случайным выбором небес:
*Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь,*

VIII

*И дождалась... Открылись очи;
Она сказала: это он!*

Вторая – занята “волей” Онегина. Обе эти позиции – суть формы любви по долгу, по обязанности. Иными словами, вменение обязанности любить, исходящая от автора (эстетического субъекта) вменяется персонажам посредством актуализации мнимых позиций, образующих “тело” существования повествователя. Первая форма выполнения “долга любви” – никак не “узаконенная”, не нагруженная обязанностью любовь, любовь именно к “кому-нибудь”. Вторая форма выполнения – второй способ существования повествователя – любовь по родственному долгу – любовь братская. То есть, позиция *не-другого превращается в позицию брата*. Это, опять-таки, мнимая позиция – никто ее не занимает, она только декларируется и узурпируется Онегиным.

Мнимая (воображаемая) позиция, повторяем, существует в единственном экземпляре, но, будучи предметом претензией нескольких участников, напротив, приводит к антагонистическому конфликту. Конфликт между Ленским и Онегиным непримирим, конечно, не из-за минутной слабости Онегина или вспыльчивости Ленского. Этот конфликт антагонистичен именно потому, что возникает вследствие “претензий” двух персонажей на одну и единственную мнимую позицию. Жизненный конфликт “разрешается” смертью Ленского, конфликт повествователя – превращением мнимой позиции *брата* в мнимую позицию *другого*. Соответственно, третий способ, последний из возможных выполнения долга любви – любовь к её супругу:

*Но я другому отдана,
Я буду век ему верна...*

Заметим, что позиция другого получает в романе две интерпретации:

*Другой успел ее страданье
Любовной лестью усыпить,
Улан умел ее пленить,
Улан любим ее душою...*

Персонажи-объекты этой интерпретации (улан и князь N) разнесены во времени и пространстве по той же причине, по какой лишены надежды на спасительную встречу Ленский и Татьяна по причине единичности и чувства (ревности), и позиции (другого).

Повествователь последовательно, посредством взаимопревращающихся форм – мнимых позиций – исчерпывает дление мирской любви. Осуществление любви по долгу немислимо внутри мира. Ее просто нет, нет разрешительной среды для ее бытования.

Явившись Татьяне в таком же смутном сне, как и она – автору, он превращается в предельно мыслимую с точки зрения мирских установлений позицию любви по долгу: в супруга. Действие движется в пространстве, имеющем строгую топологию. В основе этой топологии несколько простых правил: чувства существуют – в романном мире – в одном экземпляре, поэтому носители их имен не имеют пространства и времени для встречи. Мнимые позиции также существуют в единственном экземпляре, поэтому претенденты на единовременное обладание одной из них неминуемо входят в смертельный конфликт. Природная смерть (смерть персонажа), таким образом – разрешение внутреннего конфликта повествователя и не-обходимый этап разрешения внутреннего конфликта эстетического субъекта, вменяющего персонажу обязательство к любви. Объект любви, архитектурически структурированный как уравновешенный треугольник, является в повествовательной, воображающей среде как сменяющие друг друга композиционные схемы любви по долгу. По долгу перед любящим тебя, по долгу перед родным по крови человеком и по долгу перед супругом.

Сквозь эти три формы требования любви, взывания к любви, напоминания об обязательстве любви, так сказать, проступает в повествовательной среде собственно автор.

На фабульном уровне архитектурическое движение принимает вид причинно-следственных перемен. Однако последовательное соблюдение автором (биографическим) архитектурической “грамматики” приводит к тому, что, в соответствии с онтологическим утверждением реальности воображенного, именно беспричинность внешнего хода событий придает рассказу предельную достоверность. В

романе “Евгений Онегин” читатель сталкивается с феноменом разрушения причинности как таковой. Именно это обстоятельство выводит всех исследователей романа на констатацию сквозной иронии и самоиронии, о чем мы уже неоднократно говорили. На этот раз мы хотим обратить внимание на весьма показательные с нашей точки зрения особенности словоупотребления в пушкинском повествовании. Начнем со слова “честь”, едва ли не ключевого в решающих моментах рассказа.

Письмо Татьяны (третья глава):

Кончаю! Страшно перечесть...

Стыдом и страхом замираю...

*Но мне порукой ваша **честь**,*

И смело ей себя вверяю...

Перед дуэлью:

...Евгений,

всем сердцем юношу любя,

Был должен оказать себя

Не мячиком предрассуждений,

Не пылким мальчиком, бойцом,

*Но мужем с **честью** и умом.*

XI

Он мог бы чувства обнаружить,

А не щетиниться, как зверь;

Он должен был обезоружить

Младое сердце. "Но теперь

Уж поздно; время улетело...

К тому ж – он мыслит – в это дело

Вмешался старый дуэлист;

Он зол, он сплетник, он речист...

Конечно, быть должно презренье

Ценой его забавных слов,

Но шопот, хохотня глупцов..."

И вот общественное мнение!

*Пружина **чести**, наш кумир!*

И вот на чем вертится мир!

Объяснение причины дуэли в шестой главе:

Он мог бы чувства обнаружить,
 А не щетиниться, как зверь;
 Он должен был обезоружить
 Младое сердце. “Но теперь
 Конечно, быть должно презрение
 Ценой его забавных слов,
 Но шёпот, хохотня глупцов...”
 И вот общественное мнение!
 Пружина **чести**, наш кумир!
И вот на чём вертится мир!
 Уж поздно; время улетело...
 К тому ж – он мыслит – в это дело
 Вмешался старый дуэлист;
 Он зол, он сплетник, он речист...

Отповедь Татьяны в последней главе:

Зачем у вас я на примете?
 Не потому ль, что в высшем свете
 Теперь являться я должна;
 Что я богата и знатна,
 Что муж в сраженьях изувечен,
 Что нас за то ласкает двор?
 Не потому ль, что мой позор
 Теперь бы всеми был замечен
И мог бы в обществе принести
 Вам соблазнительную **честь?**

Слово “честь” становится обозначением причины очень разных, мягко говоря, по своему моральному наполнению событий. Соблазнить на таком основании общий корень этих событий представляется нам *соблазном* по преимуществу, того рода соблазном, которому поддалась Татьяна, посетившая пустынную обитель Онегина:

Что ж он? Ужели подражанье,

*Ничтожный призрак, иль еще
 Москвич в Гарольдовом плаще,
 Чужих причуд истолкованье,
 Слов модных полный лексикон?..
 Уж не пародия ли он?*

XXV

*Ужель загадку разрешила?
 Ужели слово найдено?*

Интересно, что Ю. М. Лотман, например, усматривает в тексте романа явление прямо противоположное: “Разные и отдаленные слова одновременно ощущаются как варианты одного понятия. Это делает каждый вариант понятия в отдельности трудно предсказуемым, и, следовательно, особо значимым. Необходимо отметить и другое: не только отдельные лексемы сближаются в сложной архиединице, но и элементы различных (часто – противоположных) стилистических систем оказываются включенными в единую стилистическую структуру. Такое уравнивание различных стилистических планов ведет к осознанию относительности каждой из стилистических систем в отдельности и возникновению иронии. Доминирующее место иронии в стилевом единстве “Евгения Онегина” – очевидный и отмечавшийся в литературе факт” [96, 64].

Обозначение, по меньшей мере, неоднозначных понятий одним словом, совершенно очевидно, не может быть объяснено вездесущей иронией, равно как и небрежностью автора. Эта особенность словоупотребления указывает, с нашей точки зрения, на еще одну особенность существования повествователя. Проблема заключается в следующем. Если мы согласились, что повествователь существует, осуществляется, лучше сказать, в совокупности мнимых позиций, то вполне правомерен вопрос: каким образом высказывается эта “совокупность”? Ведь, если оставаться последовательным, необходимо определить и описать сугубо языковые формы проявления повествовательного начала. Подмеченная “неразборчивость” словоупотребления и есть одна из этих форм. Мы избавляемся от необходимости проследивать поистине неисследимые

параллели и реминисценции, которыми пронизан пушкинский текст, мы просто декларируем абсолютную ненужность (для правильного понимания произведения) той колоссальной эрудиции, которую обнаружил в комментарии к своему прозаическому переводу романа, например, В. Д. Набоков. Что самое любопытное, некоторые фрагменты этого комментария, именно благодаря его глубине и обстоятельности, дают совсем не лишний повод в этом убедиться: мы уже приводили в этой связи выдержки из труда Набокова по поводу “Клариссы Гарлоу” как прототипа замужней Татьяны и сонника Мартына Задеки. Собственно говоря, читателю оказывается недоступен тот сонник, который читала Татьяна. Повествователь осуществляет “подмену” оригинала, как бы гарантируя интимность своего общения с героями. Если по поводу употребления слова “честь” возможны самые разнообразные спекуляции, то сверить гадание Татьяны с несуществующим текстом сонника просто нельзя. В романе есть еще один случай подобного рода подмены: когда повествователь утаивает подлинный текст, хотя вполне мог бы представить оригинал, особенно, если иметь в виду его важность. Мы имеем в виду письмо Татьяны к Онегину:

*Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу.
Кто ей внушал и эту нежность,
И слов любезную небрежность?
Кто ей внушал умильный вздор,
Безумный сердца разговор,
И увлекательный и вредный?
Я не могу понять. Но вот
Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный,
Или разыгранный Фрейшиц
Перстами робких учениц...*

Повествователь создает реальную, так сказать, осязаемую – но абсолютно недоступную для читателя сферу общения с персонажами. Собственно говоря, в этой же сфере учреждается и читатель, который теперь не может и не должен теряться в интерпретациях: их круг исчерпан. Именно в этой сфере и “звучит” речь повествователя, по законам этой сферы, этой топологии организован его язык, который, по понятным причинам, не имеет вербального оформления, однако не теряет от этого внятности и даже однозначности. Мы не станем здесь приводить обширных выдержек из цитированного уже трактата В. Д. Набокова, но напомним, что и письмо Татьяны, подобно едва ли не каждой из значимой строчек романа Пушкина, подвергнуто детальнейшему разбору с точки зрения присутствия в нем намеков, отсылок и прямых переключек с несколькими произведениями современных Пушкину зарубежных авторов. Более того, Набоков даже приводит прозаический обратный перевод письма на французский, что существенно облегчает его задачу и, одновременно, оказывается своего рода апофеозом дешифровки романа. Но собственный голос, собственная мысль персонажа защищена более чем надежно – повествователь принимает “удар” на себя. Объяснение Татьяны с Онегиным происходит исключительно между ними. Невозможность прямого признания в любви становится в истории письма Татьяны емкой метафорой: текст письма – слабый перевод с французского “русской душой” барышни.

Отметим еще одно примечательное обстоятельство. Татьяна – как персонаж, т.е. субъект, соответствующий по статусу существованию повествователю – имеет в романе двух “представителей” на фабульном, жизненном уровне: в начале она – деревенская барышня, в конце – светская львица. Непроницаемой границей между этими представителями, иными словами, границей внутри персонажа оказывается такой персонаж – в точном смысле слова, который подразумевает “то, о чем высказываются” – как “зима”. Сравним:

*Я знал красавиц недоступных,
Холодных, чистых, как зима,
Неумолимых, неподкупных,
Непостижимых для ума;*

*Дивился я их спеси модной...
Их добродетели природной...*

И:

*Татьяна (русская душою,
Сама не зная, почему)
С ее холодною красою
Любила русскую зиму...
(Наблюдение В. В. Фёдорова).*

Опираясь на эти наблюдения, мы, как кажется, получаем полное право говорить о своего рода *границе внутри повествователя*, иными словами – о недоступном его, повествователя, рефлексии (несмотря на кажущееся всезнание и всеведение) ядре его личности как *сотворенного* феномена. Соответственно, встает вопрос о степени достоверности его высказывания уже внутри поэтически допустимого права на вымысел.

Сравним два описания большого света, имеющиеся в романе:

*Татьяна вслушаться желает
В беседы, в общий разговор;
Но всех в гостиной занимает
Такой бессвязный, пошлый вздор;
Всё в них так бледно, равнодушно;
Они клеветают даже скучно;
В бесплодной сухости речей,
Расспросов, сплетен и вестей,
Не вспыхнет мысли в целы сутки,
Хоть невзначай, хоть наобум,
Не улыбнется томный ум,
Не дрогнет сердце хоть для шутки.
И даже глупости смешной
В тебе не встретишь, свет пустой.*

И:

*Приходит муж. Он прерывает
Сей неприятный tkt-a-tkt;
С Онегиным он вспоминает*

*Проказы, шутки прежних лет.
Они смеются. Входят гости.
Вот крупной солью светской злости
Стал оживляться разговор;
Перед хозяйкой лёгкий вздор
Сверкал без глупого жеманства,
И прерывал его меж тем
Разумный толк без пошлых тем,
Без вечных истин, без педантства,
И не пугал ничьих ушей
Свободной живостью своей.*

Будучи непротиворечивыми внутри себя, эти высказывания, как легко заметить, прямо противоречат друг другу, точнее, их сосуществование опять-таки прямо свидетельствует об их недостоверности, поскольку у них нет общего предмета высказывания. Противопоставить одно другому просто невозможно. Вместе они дают антиномически исчерпывающее описание света, но света, так сказать, “в себе”. *Свет* утрачивает в них статус существования, подобно тому, как “честь” перестает обозначать нечто этически однозначно определенное, а “зима” теряет устойчивые метафорические коннотации. Высказывания повествователя, друг друга “отменяющие” – способ недостоверного пересказа, переписывания высказывания достоверного. Здесь нам необходимо специально остановиться на проблеме авторского всеведения, поскольку мы столкнулись с проблемой ограниченности этого всезнания, обнаруженной “внутри” высказывания повествователя.

Так называемое авторское всеведение является общеизвестным атрибутом романного автора. “Роман спекулирует категорией незнания” (М.Бахтин). Этот автор, не нуждающийся в посреднике или системе посредников для придания своему повествованию убедительности, является всегда тождественным себе, единым источником повествовательной активности. Представляется обоснованной интерпретация авторского *всеведения* (положительной, так сказать, потенции) как *отсутствия интереса* (как нетости всякой познающей

потенции). На стороне геройных событий отсутствие интереса интерпретируется как *любовь*. Соответственно, неупразднение интереса как такового – ведь неинтересный роман никто просто не будет читать – объясняется неизбывной первопричиной всякого удивления и интереса: *отсутствием любви*.

На этом этапе рассуждений нам необходимо остановиться на проблеме достоверности высказывания, точнее, на соотношении достоверности и вымысла в поэтическом (в широком смысле слова) высказывании. Общеизвестно и общепонятно, что вымысел в литературе отличается от банальной лжи тем, что является бескорыстным – вымышляющий не требует признания его рассказа за описание чего-то, что имело место “на самом деле”. Но если потребность в искажении фактов в собственных, чаще всего, корыстных целях легко объяснима, то какова же потребность в бескорыстном вымышлении?

Нам представляется, что для ответа на этот вопрос, конкретизирующий проблему отличия вымысла ото лжи в таком аспекте, необходимо, как и во многих других вопросах подобного рода, попытаться – в качестве промежуточного хода – обнаружить некое средостение, снимающее искомое нами существенное различие, иными словами, некоторое высказывание, *нейтральное* по отношению к разбираемым нами категориям. Главным условием, которому должно отвечать такое высказывание, является отсутствие в мире субъектной позиции, с которой такое высказывание могло бы быть подвергнуто сомнению. Мы должны обнаружить в массе человеческих высказываний такое, в ответ на которое вполне правомочно могла бы прозвучать реплика: “Так не бывает, но это не ложь!” Как видно, первая часть этой реплики соотносится с понятием “ложь”, а вторая – с “художественным” вымыслом.

Высказыванием, отвечающим предложенным требованиям, является пересказ сновидения.

Нет критериев, по которым можно отличить (доказательно) правдивый пересказ сна от лживого. Пересказ сна не может быть подвергнут сомнению в достоверности ни с какой субъектно-отчётливой точки зрения. И постольку он, пересказ, безразличен к дихотомии *правда / вымысел*. Точно так же, как и художественное высказывание.

Теперь нам предстоит решить следующую задачу, задачу отличия банального пересказа сна от литературного высказывания, потому что мы только что установили их полную тождественность в самом, как будто, главном модусе: модусе их безразличия по отношению к реальности как критерию достоверности рассказанного. Мы будем действовать, так сказать, по той же методе: попытаемся оттолкнуться от факта их, этих двух высказываний, несомненного совпадения в интересующем нас отношении. Но на этот раз совпадения не формально-логического, а материально-словесного.

Мы имеем в виду описание сна Татьяны в пятой главе романа.

Этот эпизод романа представляет собой *и* пересказ сна, *и* литературно организованное высказывание. (Мы оставляем пока в стороне стихотворную структурированность текста). Стало быть, для начала мы можем, опираясь на вышеизложенное утверждать, что это – самый *достоверный* фрагмент повествования. Мы можем сколько угодно спорить об искренности персонажей в их чувствах, то ли приписывая их чувства им самим, то ли ища объяснений их настроениям в перемене мест и обстоятельств, но верить или не верить правдивости пересказа сна мы не имеем логического права – причём совершенно не имеет значения вопрос о субъекте пересказа.

Активности повествователя, персонажа и читателя не могут быть укоренены ни в каком сколь угодно специфическом внешнем или внутреннем основании, ни позади, ни впереди себя (ни в прошлом, ни в будущем). Но мы – читатели – не можем не доискиваться причин описанных событий, даже будучи лишены столь значимой подмоги, как авторский комментарий. И здесь мы сталкиваемся с обстоятельством, парализующим, по крайней мере, легитимность научного – литературоведческого – анализа: описание сна ничего не означает. Поведение литературоведа, не замечающего фундаментальной перемены собственного статуса, подобно растерянности проснувшейся Татьяны.

Пересказ сна по всем внешним признакам неотличим и, соответственно, не извлекаем из романного высказывания в целом: “Перед читателем, который в той же мере является сновидцем, что и Татьяна (и – повествователь) не стоит проблемы “вырезания” сна из

яви. Более того, явь озабочена, так сказать, вращением в сон. Это вращение предельно (в интенсивном модусе) конфликтно и постольку подвижно парадоксальной интенцией (и читатель, и субъект повествования приведены в состояние, индуцирующее эту интенцию принудительным образом) *беспричинного интереса к абсолютно достоверному*. Наш интерес к тому, что “означает” сон, то есть к тому, что по определению *неинтересно* (онтологически), учреждает нас – читателя и повествователя – самих в статусе существования = недостоверности”.

Читатель и повествователь совпадают неразличимым образом в точке неудивления, т.е., достоверности происходящего и описываемого. Неудивление читателя коррелирует с всезнанием повествователя. Читатель не удивляется, поскольку знает, что имеет дело с литературным произведением. Повествователь всё знает, поскольку равным образом имеет дело с вымышленным повествованием, инициирует его. Ни читатель, ни повествователь не утруждают себя рассуждениями о том, что есть вымысел. Они практикуют право на вымысел (повествователь) и признание этого права (читатель) без вхождения в детали юридического, так сказать, свойства.

Упразднение категории интереса ставит нас перед вопросом практического свойства. Нам попросту было бы неинтересно читать, если бы не было интересно, а повествователь бы не повествовал, если бы всё знал. Это – интерпретация, с нашей точки зрения вполне корректная, необсуждаемой теоретической предпосылки всеведения автора. Первый шаг на пути разъяснения этого явного недоразумения (ведь читать нам все-таки интересно, да и писателей не убавляется) – читателю интересно, что ещё измыслит повествователь. Чем же он питает этот интерес? Поскольку мы знаем, что удивиться можно только “на фоне” несомненной достоверности, встаёт вопрос о том, в чем неотрефлексированно уверен читатель. Некий метаэтический абсолют, в перспективе от которого всё происходящее оправдано целокупно. Этот абсолют неосуществим в практическом существовании, это – невозможно почувствовать. Со стороны повествователя это “видится” как невозможность вымышления (это –

невозможно знать). Со стороны читателя это “видится” как невозможность недоверия рассказу, невозможность сомнения в достоверности высказывания.

Соответственно, учреждение так называемого “мира произведения” разворачивается в сфере интереса к достоверному высказыванию. К достоверному высказыванию внутри текста художественного произведения. Один из этапов такого учреждения (врастания яви в сон) мы наблюдаем в непосредственной близости от описания сна Татьяны.

Напомним давно замеченный параллелизм между двумя “реестрами”: гостей Онегина в избушке, и гостей, прибывающих на именины Татьяны.

*Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой.
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый.
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.
Ещё страшней, ещё чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница вприсядку пляшет
И крыльями трещит и машет;
**Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ!**
И:*

*С утра дом Лариных гостями
Весь полон; целыми семьями
Соседи съехались в возках,
В кибитках, в бричках и в санях.
В передней толкотня, тревога;
В гостиной встреча новых лиц,*

*Лай мосек, чмокание девиц,
 Шум, хохот, давка у порога,
 Поклоны, шарканье гостей,
 Кормилиц крик и плач детей.
 С своей супругою дородной
 Приехал толстый Пустяков;
 Гвоздин, хозяин превосходный,
 Владелец нищих мужиков;
 Скотинины, чета седая,
 С детьми всех возрастов, считая
 От тридцати до двух годов;
 Уездный франтик Петушков....
 С семьей Панфила Харликова
 Приехал и мосье Трике ,
 Остряк, недавно из Тамбова,
 В очках и в рыжем парике.*

И интонационное, и фактическое созвучие приведенных фрагментов романа вполне внятно. Шабаш монстров “проступает” в узнаваемых типах деревенского *bonond'a*. В описании петербургского раута тоже явственно различим устрашающий, но не страшный уже Татьяне ропот монстров:

*К ней дамы подвигались ближе;
 Старушки улыбались ей;
 Мужчины кланялись ниже,
 Ловили взор её очей...*

(Ср.:

*Явилась дева; ярый смех
 Раздался дико; очи всех,
 Копыты, хоботы кривые,
 Хвосты хохлатые, клыки,
 Усы, кровавы языки,
 Рога и пальцы костяные,
 Всё указывает на неё,
 И все кричат: моё! моё!)*

Традиционные субъекты произведения узурпируют авторство на достоверное высказывание, не довольствуясь статусом верящего слушателя. “Толкование” сна достигает своеобразного апофеоза в сопоставлении – сосуществовании в романном “времени” и “пространстве” предельно недостоверных высказываний (ср. описания большого света). Высказывания повествователя, друг друга “отменяющие” – способ недостоверного пересказа, переписывания высказывания достоверного. Монстры из сна Татьяны, “вмещааясь” в действительность, так сказать, дезавуируют повествователя. (Таким образом, вполне понятные и не смущающие читателя высказывания актуализируют его, читателя, монструозную сущность).

Наращение интереса к достоверному влечёт описательные высказывания к пределу недостоверности.

В письме Татьяны к Онегину предельная, так сказать, невнятность (недостоверность) происходящего для героини достигает апофеоза в знаменитых строчках:

*Кто ты, мой ангел ли хранитель
Или коварный искуситель:
Мои сомненья разреши.*

Беспричинность событий сна претворяется “параллельно” нарастанию недостоверности высказываний, “обживающих” высказывание достоверное – пересказ сна. Нарастание же интереса к достоверному упраздняет интерес к недостоверному. Собственно, почин этого нарастания мы видим уже в первых главах романа. Пересказу сна предшествовало именно упразднение интереса к недостоверному “в” главных персонажах, едва ли не симметричное:

Онегин:
*...Ему наскучил света шум;
Красавицы недолго были
Предмет его привычных дум;*

*Измены утомить успели;
 Друзья и дружба надоели...
 Татьяна:
 Но куклы даже в эти годы
 Татьяна в руки не брала;
 Про вести города, про моды
 Беседы с нею не вела.
 И были детские проказы
 Ей чужды: страшные рассказы
 Зимою в темноте ночей
 Пленяли больше сердце ей.
 Когда же няня собирала
 Для Ольги на широкий луг
 Всех маленьких её подруг,
 Она в горелки не играла,
 Ей скучен был и звонкий смех,
 И шум их ветреных утех.*

Столь же отчетливо представлен в романе предшествующий
 пересказу сна интерес к потенциально достоверному:

*Татьяна:
 И были детские проказы
 Ей чужды: страшные рассказы
 Зимою в темноте ночей
 Пленяли больше сердце ей.
 Онегин:
 Он меж печатными строками
 Читал духовными глазами
 Другие строки. В них-то он
 Был совершенно углублён.
 То были тайные преданья
 Сердечной, темной старины,
 Ни с чем не связанные сны,
 Угрозы, толки, предсказания,*

Иль длинной сказки вздор живой,

Иль письма деви молодой.

В финале романа интерес к потенциально достоверному становится интересом к достоверному абсолютно, что упраздняет необходимость самого существования.

Завершение романа оказывается возможным, точнее – необходимым, потому, что персонажи “исчерпывают запас” мнимых позиций, последовательное взаимопревращение которых обеспечивало существование повествователя как субъекта, поддерживающего достоверность повествования. В “сфере” абсолютной (а не повествовательской) достоверности дление повествования невозможно, потому что в сфере полного доверия высказыванию высказывание самоупраздняется.

3.4. Метаэтика жертвы

В этом разделе мы сосредоточим внимание на категории “эстетический субъект” как ключевой при постановке и рассмотрении главной проблемы настоящей работы – возникновения и разрешения эстетического конфликта как конфликта субъективного по определению.

Как мы показывали в предыдущем параграфе, эволюция субъекта повествования принципиально характеризуется как постепенное упразднение недостоверного в повествовании. Конкретно-языковое своеобразие словоупотребления показывает, как наиболее близкие, родственные понятию “человек” определения, такие, как “брат”, например, из атрибутивных характеристик социального существа пресуществляются в мнимые позиции, в совокупности образующие форму субъекта повествования. Соответственно, обозначения понятий, так или иначе связанных с нравственными обязательствами, так сказать, опустошаются, теряя присущую им в практической жизни императивность (ср. слово “честь”). Этот процесс, однако, меньше всего свидетельствует о некоем нравственном нигилизме, который, как может показаться, может быть субстратом такого повествования. Речь идет об

упразднении как познавательного, так и нравственного императивов. Нарастание интереса к абсолютно достоверному идет параллельно нарастанию чувства вины за несовершенное:

*Ото всего, что сердцу мило,
Тогда я сердце оторвал;
Чужой для всех, ничем не связан,
Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан!*

В последней строке особенно явственно проступает алогичное сопряжение познавательного и этического: ошибка возможна только в перспективе недостаточного знания, а наказание — в перспективе сознательного нарушения некоего морального правила.

В первом объяснении с Татьяной Онегин причину своего поведения видит в самом себе как опытным, с одной стороны, и честном человеке — с другой.

*Поверьте (совесть в том порукой),
Супружество нам будет мукой.
Я, сколько ни любил бы вас,
Привыкнув, разлюблю тотчас...*

Татьяна согласна с этим:

*Как только вспомню взгляд холодный
И эту проповедь... Но вас
Я не виню: в тот страшный час
Вы поступили благородно.
Вы были правы предо мной:
Я благодарна всей душой...*

В Петербурге Онегин видит причину своих поступков и самого существования в Татьяне:

Я знаю: век уж мой измерен;

*Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я...*

В Татьяне для Онегина совпадают причина и цель существования, тогда как с ее стороны ситуация теперь видится иначе. Продолжая любить Онегина, Татьяна отказывает ему во взаимности в общепонятном смысле слова. Однако совпадение цели и причины существования как онтологический принцип завершения существования (в нашем случае – завершения существования персонажа) является первенствующим и в самоопределении Татьяны:

*Я вас люблю (к чему лукавить?)
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.*

Вопрос о состоянии, в котором оказывается читатель, дочитавший роман до конца, в сущности, вопрос единственный и первостатейный. Все многообразие интерпретаций “Евгения Онегина” определено многообразием интерпретаций финальной сцены: что же в ней происходит? От чего читатель должен получить удовольствие? И какого рода это удовольствие? В чем конфликт романа и как он разрешается?

Пришла пора и нам со всей определенностью высказаться по этому поводу.

Нравственная оценка как следствие несомненно нравственного же впечатления – такова форма любой интерпретации. Отказ от такой оценки – настолько же очевидный, насколько и опасный способ преодоления “наивного” читательского реализма. Опасен он постольку, поскольку кажется, что отказ от ориентации на нравственный идеал ведет к цинизму, релятивизму и прочим необщечеловеческим ценностям.

Сугубое отличие суждения эстетического от суждения нравственного – вот грань, на которой стоит любой читатель романа. Полное упразднение всех социумных ориентиров как питающих любого рода оценки и суждения – единственная возможность трезвого взгляда на поэтику романа. Как кажется, до сих пор едва ли не все исследователи

упирались-таки в нравственную дилемму, и все попытки ее решения обессиливаются, растворяются в более или менее удачных метафорических пассажах. Неизбывный примат нравственного в понимании романа коренится в неосознаваемом, но от этого еще более, наверное, упорным отказе от последнего отказа, требуемого от читателя автором романа. Своеобразно подытоживая вековую историю полемики вокруг романа, наиболее четко обозначенную именами Достоевского-Белинского и Тынянова-Лотмана, С. Г. Бочаров пишет: “Роман героев – “роман в романе”, охвачен сознанием автора, действительностью автора, миром. Но если мы вступили в роман героев как в замкнутый мир, мы найдем, что здесь в свою очередь люди жизнью своей решают проблему “романа и жизни”. В романе герои не только читают романы, но их “живут”. Так живет Татьяна, так она любит Онегина... Проблемы реальности выясняются во взаимосопоставлении замкнутых образов мира – сознаний, своего рода “романов”, которые люди сооружают себе для жизни” [14, с. 136].

В этих строках автор статьи подводит итог и собственному скрупулезному анализу, в ходе которого им была четко доказана неправомерность закрепления автора за определенной жизненно-практической или литературной позицией: “Позиция автора в романе принципиально не сопоставима с *какой угодно* человеческой позицией в мире практическом; позиция автора истинно объективна, позиция целого. Автор равен целому созданного им мира, но не может быть равен целому мира, кто бы он ни был, один человек и, соответственно, не равен целому мира романа *какой угодно* его герой, Онегин не равен автору” [14, с. 126].

Если совсем немного развить мысль исследователя, можно сказать – и ни один из героев не может быть закреплен за какой-либо определенной позицией. Вопрос только в том, насколько далеко простирается возможность усмотрения каких-либо позиций вообще. Только ли литературные пристрастия, житейские обстоятельства, классовая принадлежность и т.п. являются параметрами, формирующими эти самые позиции? Очевидно, нет. Незыблемость довлеющих любому человеческому сознанию этических императивов свидетельствует о том,

что существуют некие естественные моральные приоритеты, по отношению к которым любого толка релятивизм просто невозможен.

Но именно упразднение этих приоритетов, с нашей точки зрения, впускает воздух в роман Пушкина.

В предыдущем подразделе мы ввели понятие “мнимые позиции”. Теперь мы хотим более определенно прописать этот принципиальный для настоящего исследования момент. Прежде всего, необходимо внести важное уточнение в формулировку. Точнее будет сказать: мнимо-привилегированные позиции. Отвлеченно – пока – метафизическая трактовка этого понятия такова.

Человеческое общество дифференцировано внутри себя по множеству признаков, начиная от признака полового, как правило, легко заметного, и заканчивая партийной принадлежностью – признаком, внешних примет, как правило, не имеющим. В общественных науках разработано столь же значительное количество теорий, объясняющих с той или иной точки зрения процессы взаимодействия как между отдельными индивидами, так и между более или менее организованными сообществами индивидов. Неустраняемым базисом всех объяснений является тот или иной конфликт, соответственно, столкновение интересов. Наиболее действенным способом одержать победу в столкновении является объединение индивидов “по интересам”. Принципы объединения могут быть как естественными (семья, племя, нация), так и искусственными (класс, партия, секта). Индивид определяется к той или иной жизненно-практической позиции принадлежностью к тому или иному сообществу.

Естественно, что один индивид может принадлежать сразу к нескольким сообществам, так оно обычно и бывает: всякий, например, консерватор при этом еще и сын, и англичанин. Как естественные, так и искусственные позиции выстраиваются в иерархию по степени значимости, иерархию, подверженную переустройству в каждом конкретном случае (индивиде). Собственно интерес есть отношение индивида к чему-либо (кому-либо) как причине его, индивида, существования. Выражение “я живу ради чего-то” равнозначно выражению “я живу благодаря чему-то”. (В эмпирической психологии

отношение интереса часто отождествляется с отношением любви). Некоторые позиции в этой иерархии получают в сознании индивидов привилегированный статус: такова, например, родственная любовь, любовь к Родине. Подразумевается, что такого рода любовь есть долг. Таким образом, может сложиться ситуация, при которой естественное отсутствие соответствующей психологической реакции (любви) может быть вменено индивиду в вину, этическую неполноценность. С другой стороны, ценность собственно любви устанавливается тем выше, чем менее ее объект может претендовать на статус непосредственной причины существования субъекта такой любви. Так, любовь к человечеству, если можно себе представить индивида – субъекта такой любви, должна быть оценена гораздо выше, чем “естественная” любовь к матери. Стало быть, императив, долженствование любви, с одной стороны, атрибутивно сопутствует феномену человека, а, с другой, “естественность” этого чувства значимо снижает его ценность в глазах общества. В, так сказать, поле действия императива любви и учреждается иерархия мнимо-привилегированных позиций, иными словами, социальных ролей, по отношению к которым особенно актуально долженствование любви (например, позиция родственника, позиция мужчины с точки зрения женщины). Мнимыми мы их называем потому, что они столь же неатрибутивны, в сущности, для человека, как позиции например, премьер-министра или священника. Привилегированностью они наделяются *по инерции воображения*. По удачной формулировке С. Г. Бочарова, люди именно сооружают себе романы для жизни. Знаменитое определение Онегина, найденное Татьяной (“...уж не *пародия* ли он?”) применимо к таким тесно присущим человеку определениям, как определение родства и даже пола. В воображении поэта люди, становясь персонажами, так сказать, лишаются всех природно, естественно присущих им атрибутов, вплоть до атрибута смертности. Единственный и единичный атрибут, “оправдывающий” явление феномена человека – это императив любви к создателю – автору. Привилегированность позиций, “удобных” для расположения на них объекта любви, обусловлена расстоянием, на котором этот объект находится от непосредственно-очевидного

причинителя существования любящего субъекта. Грубо говоря, раз *любить обязательно*, то почему не любить воспитавшую женщину, привычную обстановку, продукт с приятным вкусом? Ни одна из “жизненно-практических” позиций не может быть привилегированной, статус привилегированности каждая из них обретает только и исключительно в воображении. В человеческом сообществе появляются “мать”, “любимый”, “родина” потому, что причина существования полагается воображением *в мире*. Форма любви тем ценнее, чем труднее воображению установить образ плотской сопричастности между любимым и любящим. “Мать”, “сын” и “любимый” – “просто” слова, абсолютно случайным образом закрепившиеся за обозначаемым. Последний итог словесного “произведения” – полное открепление обозначения от обозначаемого, когда долженствование любви “находит” свой объект вне мира. Чем далее объект (в онтологическом смысле) от этого причинителя, тем более “чиста” и своеобразна любовь к нему со стороны субъекта.

Привилегированные позиции “устраиваются” в лоне воображения, поскольку оно – единственная форма действительности в мире императива любви. Несомненность собственного существования непосредственно указывает на наличие его причины. Императив любви к творцу инспирирует в человеке (персонаже) желание отыскать эту причину и, по возможности, “овладеть” ею. Поэтому в мире императив любви к создателю как бы расщепляется на познавательный и этический императивы. Познавательный императив учреждает внешнее как причину существования, соответственно, идеал всезнания, всеведения, а этический императив учреждает идеал нравственный, всеправоты (или – невиновности). Эти идеалы, ограничивающие существование, являются интерпретациями, превращенными формами актуальности императива любви к автору. В перспективе от них, на их фоне, иными словами, возникает многообразие целей. Ни один из этих идеалов не осуществим в мире, потому, прежде всего, что их актуальность – необходимое условие дления существования. Это обстоятельство создает в воображении *постоянный* зазор между намерением и результатом человеческого

действия. В познавательном модусе этот зазор воображения дает любопытство, в этическом – совесть.

Воображенная совокупность мнимо-привилегированных позиций есть форма существования воображенного же множества позиционеров – обладателей этих позиций. Это множество производно от мнимого же, но не воображенного, а воображающего субъекта. Он занимает все позиции одновременно. И постольку каждая из них есть в *единственном числе*. Жизненные конфликты учреждаются и разрешаются в борьбе интересов-любостей индивидов к причине своего существования, каковой полагается, в сущности, повествователь (в литературоведческой уже терминологии). Индивид, взятый в таком модусе бытия, именуется нами персонаж. Дленье их существования осуществляется постольку, поскольку длится повествование. Повествование же имеет причиной существования воображение. Воображение длится, пока имеет познавательный и этический ресурс: пока есть, что узнавать, и есть, чего стыдиться. Всякое “есть” учреждено различием между значениями слов. Значит, воображение и, соответственно, повествование упраздняются тогда, когда слово абсолютно утрачивает плотски-понятную связь со значением-предметом.

Всезнание и всеоправданность субъекта повествования, исчерпав себя в “жизнях” персонажей, утрачивает потенции дления их существования. На уровне бытия их поддерживает “теперь” неведение и невинность автора-творца. Внутримирская интерпретация (не в сознании, а в формах жизни, вполне ощутимых) *обязательства к любви*, составляет определение человека. В этом обязательстве разрешается гносео- и этический нигилизмы. В интересе к неведомому и виновности за несовершенное учреждается эстетический конфликт.

Собственно эстетический конфликт учреждается тогда, когда является состояние, в котором “в мире нет причины моего существования”. В мире я ничего не обязан любить. Эта максима совпадает по форме с максимой: “причина моего существования – вне мира”. Как относящаяся к вне мира сущей причине существования, эта максима не может иметь никаких “практических последствий”. Отказ Татьяны Онегину (если оценивать его как реальный поступок реальной

женщины), который (отказ), по нашему мнению, указывает на возникновение эстетического конфликта, *совершенно случайно* совпадает с определенным местом и временем этическим предрассудком. В этот “момент” Татьяна – именное обозначение *исполнившегося* романа, явление эстетического субъекта.

Это определение требует, конечно, подробного дальнейшего прояснения.

Любой читатель и исследователь романа не имеет другого подступа к пониманию романа, кроме оценки чувств, мыслей и поступков героев, как если бы они были живыми людьми, во-первых, и как если бы они руководствовались этическими принципами, понятными читателю (исследователю), во-вторых. Соответственно, оценка их поступков происходит в дихотомии “хорошо-плохо” согласно представлениям о хорошем и плохом читателя. Любое “хорошо” и любое “плохо” становится таковым только в перспективе от некоего идеального состояния мира, формируемого актуальными интересами определенным образом оформленного человеческого сообщества. В лоне любого актуального интереса обустраивается иерархия мнимо привилегированных позиций, поскольку он, интерес, питаем исключительно воображением. Во всех наших предыдущих рассуждениях оставался в стороне вопрос о генезисе каждой из таких позиций, при том, что общее решение предложено было – это вмененное человеку (персонажу – автором) обязательство любви, долг любви.

Этический субъект (общее обозначение и для человека, и для персонажа) выделяет в мире мнимо привилегированную позицию по признаку ее непосредственной связи с поддержанием его, субъекта, существования. Теперь вопрос стоит так: как узнается причастность той или иной позиции (субъекта) к существованию этического субъекта? Очевидно, этот акт является следствием некоего выбора, в результате которого и отдается предпочтение одной из позиций, иными словами, один из пред-стоящих будущему этическому субъектов занимает привилегированную позицию. Если переместить эту ситуацию в плоскость реальной жизни, взяв, например, отношение матери к ребенку, то, отказавшись от невозможного объяснения материнской любви, надо

остановиться на попытке объяснения более, как кажется, понятного, чувства ребенка к матери. Можно попробовать, для начала, объяснить это чувство – любви к матери – тем, что с нею ребенок связывает удовлетворение чувства голода и прочие приятные переживания, то есть – привычкой. Не требует, однако, специальных доказательств тот факт, что никто никогда не заменит ребенку матери. (Здесь мы просто обращаемся к человеческой природе, как она нам известна по всеобщему опыту). Тот, простой же и общеизвестный факт, что мать готова ради дитяти на все, позволяет предложить более, так сказать, метафизическое объяснение возникновения привилегированной позиции: *готовность к жертве* наделяет субъекта такой готовности привилегированным статусом. Человек – эмпирически – находит себя в мире перед лицом другого человека, готового пожертвовать собой ради него. Это – первичное определение человеческих взаимоотношений. Человек является в мир любимым:

*Ты в сновиденьях мне являлся,
Незримый, ты мне был уж мил,
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался
Нет, это был не сон!
Ты чуть вошёл, я вмиг узнала...*

И:

*Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне –
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал.*

“Только что” появившееся существо, таким образом, сразу является – во всех смыслах слова – этическим, поскольку является любимым. Быть любимым – значить принимать жертву, поскольку готовность к жертве и самоё жертва в занимающем нас аспекте

равнозначны. С другой стороны, со стороны жертвующего, т. е. любящего субъекта готовность к жертве (жертва) равнозначна, в другом модусе, отказу. Согласно точному смыслу слова: жертвовать можно только чем-то, причем – необходимым, коль скоро это жертва. А необходимой – мы не должны и не можем “умножать сущности” – может быть только позиция любимого. Стало быть, первичное человеческое отношение необходимо подразумевает третьего участника – претерпевающего отказ в своей готовности к жертве.

Жертва (готовность к жертве) и учреждает в мире всю совокупность привилегированных позиций, производную от первичного человеческого тройкоотнесенного отношения.

Нежертвенность (неготовность к жертве) учреждает в мире (ср. открывающее, в сущности, нежелание Онегина пожертвовать «постылой свободой») множественность интерпретаций мнимо привилегированных позиций, сводимую, в сущности, к трем выделенным нами только что онтологическим пунктам. Вопрос о том, хорошо или плохо поступила Татьяна – имеющий, конечно, свой смысл – возникает там и тогда, где и когда человеческое сознание сталкивается с фактом жертвенности. После этого факта. Принесение жертвы (готовность к жертве) является необходимым условием самого вопроса о том, что хорошо, и что плохо. Что нравственно и что безнравственно, поскольку нравственный выбор предполагает выбор между жертвой и отказом от нее. Например, Онегин – если, опять-таки, мыслить его как плотского человека – отказывается жертвовать:

*Случайно вас когда-то встреть,
В вас искру нежности заметя,
Я ей поверить не посмел:
Привычке милой не дал ходу;
Свою постылую свободу
Я потерять не захотел.*

Здесь же Онегин делает “оговорку”, возвращающую нас к непосредственному анализу произведения:

Еще одно нас разлучило...

Несчастной жертвой Ленской пал...

*Ото всего, что сердцу мило,
Тогда я сердце оторвал;
Чужой для всех, ничем не связан,
Я думал: вольность и покой
Замена счастьем. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан!*

В этом монологе Онегина выстроены в последовательный, как бы причинно-следственный ряд интерпретации единоактного события: отказ от жертвы своей свободой, гибель Ленского, и жертва всем, “что сердцу мило”. Отказ любимого от жертвы, иными словами – нежелание ответить на любовь не упраздняет, так сказать, пространство жертвы, учрежденное любящим. Готовность любящего к жертве *есть* – стало быть, станет и жертва. Вспомним еще один нюанс “словесного плана”:

*Кончаю! Страшно перечесть...
Стыдом и страхом замираю...
Но мне порукой ваша **честь**,
И смело ей себя вверяю...*

И:
*И вот общественное мнение!
Пружина **чести**, наш кумир!
И вот на чем вертится мир!*

Мы уже обращали внимание на разнообразие интерпретаций слова “честь” в романе, теперь, однако, дело в другом. Проблема этического определения события возникает тогда, когда человеческие отношения проецируются на “экран” обнаруженной готовности к жертве. Персонаж – Онегин – оказывается в такой ситуации, так как другой персонаж – Татьяна – поставила его перед выбором: либо жертвовать, либо отказаться от жертвы. Отказываясь жертвовать, Онегин, несомненно, совершает поступок, подлежащий этической оценке (любой поступок становится таковым, поскольку соотнесен с жертвой и только при этом “условии”). Оценка эта такова:

*Как только вспомню взгляд холодный
И эту проповедь... Но вас
Я не виню: в тот страшный час
Вы поступили благородно.
Вы были правы предо мной:
Я благодарна всей душой...*

Онегин вел себя согласно нравственному понятию, именуемому “честь”. Как нравственное, оно определяется отношением к жертве. Выходя на дуэль, Онегин выказывает готовность пожертвовать своей жизнью, собственным существованием – это прямое отношение к чести имеет. Отказывая Татьяне, он отказывался жертвовать своей свободой – пусть и не жизнью в прямом смысле слова, но сопоставимой с ней ценностью, своим воображенным собою же существованием. Различие, однако, есть более существенное. И в одном, и в другом случае, Онегин поступает *перед кем-то*. Оценка человека с точки зрения соответствия или несоответствия поведения человека нормам должного поведения и есть проявление чести как готовности к жертве. Говорить о чести, так сказать, наедине – невозможно. Здесь принципиально важно, что о нас подумают *другие*. В отношении двух людей – жертвующего и принимающего жертву вписывается третья позиция – условно говоря, позиция “требующего” жертвы и следящего за “правильностью” ее принесения, позиция *другого*. Это – композиционное описание ситуации, поскольку ситуация чести композиционна по отношению к архитектонике жертвы.

В первом случае он прав перед Татьяной, во втором – перед, ближе всего, Зарецким, дальше – светом. И в первом, и во втором случае речь идет именно и только о чести как отношении к жертве. Жертвовать, в точном смысле слова, можно только собой – глагол “жертвовать” ограниченно-переходный.

Итак, жертва, по определению, есть признание существования, обладающего более высокой ценностью, чем мое. Иными словами, учреждение причины моего существования, вообще – причины, если

согласиться с тем (для нас – очевидным) тезисом, что причина существования – это тавтологическое словосочетание.

Обнаруженная нами ранее “многозначность” слова *честь* указывает на то, что любая жертва приобретает различные статусы в зависимости от того, где полагается причина (моего существования) – внутри мира или вне его. Полагание причины внутри мира задает перспективу обнаружения в человеческом сообществе мнимо привилегированных позиций – любимых и любящих. Принципиальная единичность каждой из таких позиций не мешает их объединению в композиционное единство, связанное эстетическими чувствами. Композиционное единство имеет терминологическое обозначение – повествователь. Эстетическая композиция производна по отношению к онтологической архитектонике, учрежденной отношением к жертве. В этой архитектонике композиционный статус *любящего* коренится в акте *жертвующего*. Соответственно, композиционный атрибут *любимого* формируется на фоне *приятия жертвы*. Вменение *обязательства любви* принимает вид *требования жертвы*. Здесь стоит, видимо, еще раз напомнить о категорической недопустимости психологических, биологических и т.п. интерпретаций композиционных ролей и архитектурных актов. Речь у нас идет исключительно о топологических характеристиках существования и бытия и принципах их, характеристик, актуализации в мире жизни и литературы.

Итак, имея в виду различие композиции и архитектоники, соответственно, различие эстетического (любовного) и онтологического (жертвенного) треугольников, мы можем с большей определенностью высказаться по поводу своеобразия “словесного плана”, реализовавшегося в романе “Евгений Онегин”.

В наших примерах фигурировали понятия “честь” и “свет”. По первой видимости, повествователь употребляет эти слова в столь различных контекстах, что выведение семантического “общего знаменателя” представляется неосуществимым. Традиционно – и мы об этом уже говорили – эта, неоднократно, конечно, замеченная особенность пушкинского стиля объясняется пушкинским протеизмом, ироничностью, неоднозначным взглядом на жизнь и проч. При более

пристальном рассмотрении легко обнаружить, что в таких объяснениях допускается некритическое смешение понятий “повествователь” и “автор”. Неугасающий со времен появления в печати работ М. М. Бахтина интерес к проблеме авторства до сих пор, однако, не пресуществился в сколько-нибудь общезначимые методологические константы. Ясно и твердо постулированная Бахтиным трансцендентность автора даже благожелательными интерпретациями низводится до эмпирически внятных метафор. Между тем, одно из первых следствий из теоретических выкладок Бахтина таково: автор не имеет слова, замысла и т.п. Бытие автора принципиально архитектурно, но ни в какой непосредственной форме не является в мире. Автора невозможно воспринимать именно потому, что он абсолютно уникален – один. На эту уникальность, так сказать, указывает тот факт, что повествователь по мере дления повествования упускает из рук смыслообразующие узлы. В данном случае мы имеем в виду теряющуюся к концу романа смысловую определенность некоторых принципиально важных понятий.

Итак, *честь*. Честь как нравственная категория определена нами выше как признание субъектом существования ценности большей, чем его собственное существование. В преддуэльном фрагменте романа, нами уже цитированном, слово честь употребляется дважды, обозначая в “устах” повествователя едва ли не противоположные вещи. Говоря о *возможном* благородстве Онегина, повествователь предполагает в нем, Онегине, нравственный ресурс, который мог бы компенсировать реакцию “бездушного” света (Зарецкого, в частности). Стало быть, если держаться формального тождества словоупотребления, и принимая вызов, и отказываясь от дуэли, герой был бы вправе апеллировать к так или иначе понятой чести. В этом “так или иначе” все и дело. Как “так” и как “иначе”?

По всей видимости, вышеизложенные рассуждения дают нам право на следующее принципиальное различие *внутри одного и того же* значения слова “честь” как означающего признание субъектом большей, чем его существование, ценности. Различие это выявляется постольку, поскольку мнить существование высшей по отношению к

моему существованию ценности можно либо внутри мира, т.е. – в другом существовании, либо – вне его. В первом случае мы “получаем” честь, принудившую Онегина выйти к барьеру, во втором – ту честь, которую надеялся пробудить в нем повествователь. И никакого общего знаменателя у этих “разных” значений быть не может. Ситуация, актуализирующая апелляцию к *честь*, одна и та же. Герой, Онегин, востребован к жертве. В зависимости от того, где “располагается” инстанция, жертвы требующая, содержание понятия *честь* не меняется, меняется статус героя: он может быть либо композиционным, либо архитектурным. Взятый композиционно, герой является инструментом сопоставления ценности физического существования и ценности существования воображенного, в какой-то мере – идеального, существования в мнении привилегированных субъектов, образующих *свет*. Несовершенство этого инструмента обнаруживается только тогда, когда герой входит в архитектурный статус. Это происходит тогда, когда меняется архитектурный статус такого персонажа, как *свет*.

Свет “пустой” и свет, где жив “разумный толк без пошлых тем” – это, опять-таки, один и тот же свет, вовсе не берущийся с так называемых “разных точек зрения”. Шабаш монстров во сне Татьяны; деревенское мнение, ждущее сватовства Онегина; скучные сплетницы Петербурга – это все свет – свет, требующий жертвы. Здесь, чтобы избежать упрека в отвлеченном морализаторстве, заметим еще раз, что все описываемое происходит во “внутреннем мире автора”, если использовать расхожую метафору, в поэтическом мире, если обратиться к конкретной, но пока не общепризнанной терминологии проф. В. В. Федорова.

Актуализация инстанций требования жертвы (свет) и приятия жертвы (Онегин) индуцируется влюбленностью Татьяны. Как говорят дети: она первая начала. В высшей степени необоснованно выглядело бы заключение, что причиной гибели Ленского стала любовь Татьяны к Онегину как первое звено в причинно-следственной цепи, приведшей к дуэли. Гораздо ближе к делу утверждение, что любовь как свойство физиологической организации человеческого существа необходимо приводит в неравновесие, на это раз, архитектурный треугольник.

Любовь как бы освобождает в мире место для жертвы. Кто станет ею – дело едва ли не случая. В пространстве романа “Евгений Онегин” ею стали Ленский и Ольга. Для того, чтобы не состоялось “счастье” Татьяны и Онегина, потребовалось несостоявшееся “счастье” Ольги и Ленского. И вновь, чтобы не оказаться в положении критиков “патриархально-родового уклада” или “действительности царской России” мы отметим, что *свет* появляется в романе не как сколь угодно верное отражение света действительного. *Свет* в романе востребован к существованию постольку, поскольку миру необходима инстанция, требующая жертвы: мнимо-привилегированная позиция *требующего любви*. Мы уже достаточно писали о мнимо-привилегированных позициях, но еще раз укажем – совокупность этих позиций манифестирует требование жертвы, по отношению к которому они являются производными.

Требование жертвы, готовность к жертве и принятие жертвы не являются “продуктом” сознательного выбора субъектов, это – форма их бытия (коль скоро речь идет об архитектонике).

Событие жертвы – смерть Ленского – возбуждает в романной архитектонике движение “перемены ролей”. В частности, *свет* занимает позицию готовности к жертве по отношению к Татьяне. Именно с этим связано его “преображение” в описании повествователя: свет, требовавший жертвы и получивший ее, архитектурно необходимо превращается в свет, готовый к жертве “в лице” князя Н., любящего Татьяну. (С нашей точки зрения, безымянность князя призвана подчеркнуть личную неопределенность инстанции, приносящей жертву).

Но эта, требующая жертвы инстанция равным образом представлена и Онегиным, и Татьяной. Персонажи как бы собираются в пространстве, где нет ресурса дления жизни, где упраздняется композиция, и, стало быть, повествователь.

Жертва как высшая форма этического поведения, как собственно основа морали в том ее понимании, которое кажется современному, по крайней мере, сознанию непосредственно убедительным ... вводит нас в обсуждение итожащего наше исследование корреляции акта

жертвования и акта высказывания, даже шире – глоттогенеза в доступном принципиальному обсуждению объеме.

ГЛАВА 4. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕАКЦИЯ В ПРОЗЕ

4.1. Самоизображение как метаэстетическая потребность («Анна Каренина»)

Роль рефлексии и самоанализа становится определяющей для нового типа характера в смысле нового вида образа. Этот новый принцип художественной характеристики, о котором пишет С.Г. Бочаров в связи с нарушением “предела”, по сути своей соответствует принципиально новой *форме* художественного видения человека, которую Бахтин называет “личность”. Естественно, что, всякое произведение подлинного искусства неустранимо включает в себе ту или иную концепцию личности, но личность как “модус” художественности произведения, принципиальная его основа, способ его существования появляется там, где писатель всем своим произведением отстаивает личностное чувство жизни, что, конечно же, находит отражение в типе героя, которому будет соответствовать и особый тип персонажа, его манифестирующий.

Таким образом, одним из показателей личностного восприятия человека и жизни в литературном произведении будет выступать рефлексия героя, сигнализирующая активность его внутренней жизни. На персонажном уровне она находит проявление в высказываниях, размышлениях, письмах, описаниях состояний и др. Однако эти составные персонажной сферы использовались для психологического наполнения структуры героя и до появления личности как модификации персонажа. Персонаж-личность возникает как манифестация героя, личностное начало которого выступает доминантой. Различного рода составные персонажной сферы организуются при этом таким образом, что служат раскрытию “диалектики души”, незавершенности “внутренней” личности как основы, определяющей всю логику художественного построения.

Проблема адекватного постижения категории «персонаж»

настоятельно требует точной расстановки акцентов в описании его природы, поскольку велик риск некритического смешения в литературоведческих исследованиях психологических, философских и социально-исторических подходов. Ключевым понятием для точного размежевания «сфер интересов» этих граничащих друг с другом отраслей гуманитарного знания является понятие сознания. Как представляется, литературоведение должно предпринять принципиальное самоограничение в рассмотрении этого понятия. Одним из перспективных путей в этом направлении может стать сосредоточение на описании форм изображения (но не выражения!) сознания в литературном произведении.

Самым, очевидно, распространенным приемом изображения сознания в художественной прозе является форма *внутреннего монолога*. К этому приему повествователь прибегает тогда, когда испытывает недостаточность других повествовательных средств для того, чтобы адекватно отразить, выразить, а, значит, и убедительно мотивировать тот или иной поступок, высказывание и т. п. своего героя.

Внутренний монолог – элементарная фиксация внутреннего состояния персонажа. С таким внутренним монологом читатель романа Толстого встречается множество раз. Наша промежуточная цель – дать самую общую типологию таких внутренних монологов, то есть, попытаться типизировать те ситуации, которые как бы востребуют от повествователя обращения именно к этому изобразительному приему.

Итак, приведем характерные примеры, выбранные не в хронологической последовательности развития действия, а именно по признаку повторяемости ситуаций.

Стива Облонский после разговора с Долли приходит в присутствие и занимается делами: «Если б они знали, – думал он, с значительным видом склонив голову при слушании доклада, –

каким виноватым мальчиком полчаса тому назад был их председатель!» – И глаза его смеялись при чтении доклада» [8, 23]¹.

Левин после разговора с Федором о «божьей правде»:

«Лежа на спине, он смотрел теперь на высокое, безоблачное небо. «Разве я не знаю, что это – бесконечное пространство и что это не круглый свод? Но как бы я не шурился и не напрягал свое зрение, я не могу видеть его не круглым и не ограниченным, и, несмотря на свое знание о бесконечном пространстве, я несомненно прав, когда я вижу твердый голубой свод, я более прав, чем когда я напрягаюсь видеть дальше его».

Левин перестал уже думать и только как бы прислушивался к таинственным голосам, о чем-то радостно переговаривающимся между собой» [9, 403].

Кити думает о Левине, после его намека о цели его приезда:

«Славный, милый», – подумала Кити в это время, выходя из домика с m-lle Linon и глядя на него с улыбкой тихой ласки, как на любимого брата. «И неужели я виновата, неужели я сделала что-нибудь дурное? Они говорят: кокетство. Я знаю, что я люблю не его; но мне все-таки весело с ним, и он такой славный. Только зачем он это сказал?..» – думала она» [8, 41].

Анна размышляет в вагоне о причине переживаемого ею стыда:

«Ну что же? – сказала она себе решительно, пересаживаясь в кресле. – Что же это значит? Разве я боюсь взглянуть прямо на это? Ну что же? Неужели между мной и этим офицером-мальчиком существуют и могут существовать какие-нибудь другие отношения, кроме тех, что бывают с каждым знакомым?» [8, 116].

Каренин мысленно обращается к Анне:

«Ты не хотела объясниться со мной, – как будто говорил он, мысленно обращаясь к ней, – тем хуже для тебя. Теперь ты уже

¹ Текст романа «Анна Каренина» цитируется по изд.: Толстой Л. Н. Собр. соч. в 12 т. т. - Т. 8. -М.:ГИХЛ, 1958. Т. 9. - М.: ГИХЛ, 1959. В скобках указан том и страница.

будешь просить меня, а я не стану объясняться. Тем хуже для тебя», – говорил он мысленно, как человек, который бы тщетно пытался потушить пожар, рассердился бы на свои тщетные усилия и сказал бы: «Так на же тебе! так сгоришь за это!» [8, 224].

Вопрос, который мы ставим перед собой сейчас, таков: какие причины делают возможным эту внутреннюю речь? Можно ли свести их к какой-то одной, фундаментальной основе, на которой они базируются?

Мы полагаем приемлемым такой ответ на этот вопрос.

Как правило, и причиной, и кульминацией внутреннего монолога является констатация некоторой неразрешимости, имеющей *внешнее* происхождение (разговор с женой, беседа с мужиком, слова Левина, поступок Анны), но не предполагающей внешнего же разрешения этой конфликтной ситуации. Стива не может сообщить подчиненным о причинах своей веселости; Левину не с кем поделиться нахлынувшим чувством; Кити не может прямо спросить у Левина о причине его слов; Каренин просто не знает, как себя вести. Эта эмоциональное напряжение и находит разрядку во внутренней речи, обращенной либо к самому (самой) себе, либо – реже – к воображаемому собеседнику.

Все эти случаи можно описать как констатацию ощутимого несовпадения собственного понимания какой-либо конфликтной ситуации с тем, как ее воспринимают и понимают окружающие. Внутренний монолог, таким образом, как бы фиксирует в сознании персонажей – и, естественно, читателей – критической, требующей разрешения непрозрачности взаимоотношений героев. Принципиально важно отметить – еще раз – то обстоятельство, что разрешение, рассеяние, так сказать, этой непрозрачности *невозможно* с помощью существующих форм и норм общения. Внутренний монолог обнаруживает в самом первом приближении недостаточность, непригодность знакомых, привычных, принятых форм взаимоотношений между людьми для «обслуживания» некоторых ситуаций, которые между людьми возникают. Какие же

средства могут оказаться пригодным для разрешения, удовлетворительного прояснения этой непрозрачности?

С нашей точки зрения, художественным приемом, свидетельствующим об актуальности такой задачи для повествователя и, одновременно, предоставляющим возможности для ее разрешения является *самонаблюдение*. Яркий пример, если можно так выразиться, эффективного самонаблюдения находим в поведении Кити на рауте, где она надеется сблизиться с Вронским, но видит, как он с упоением танцует с Анной. Сначала Кити любит себя в зеркале: «В обнаженных плечах и руках Кити чувствовала холодную мраморность, чувство, которое она особенно любила. Глаза блестели, и румяные губы не могли не улыбаться от сознания своей привлекательности» [8,90].

Кити видит Анну с Вронским:

«Он увидела в ней столь знакомую ей самой черту возбуждения от успеха. Она видела, что Анна пьяна вином возбуждаемого ею восхищения. Она знала это чувство и знала его признаки и видела их на Анне – видела дрожащий, вспыхивающий блеск в глазах и улыбку счастья и возбуждения, невольно изгибающую губы, и отчетливую грацию, верность и легкость движений» [8, 94].

Кити *знает и видит* в Анне те признаки успеха, которые сама видела в себе, когда разглядывала себя с восхищением в зеркале. *Самонаблюдение* дает Кити ответ на мучившее ее сомнение. Понятно, что видеть себя со стороны герой не может; повествователь «умышленно» предоставляет Кити такую возможность, «подведя» ее к зеркалу в начале бала. Прежде чем дать теоретическую оценку этим наблюдениям, приведем еще один пример самонаблюдения.

Степан Аркадьевич Облонский вспоминает о своем крайне неудачном поведении после того, как жена разоблачила его связь с горничной: «Он не сумел приготовить свое лицо к тому положению, в котором он становился перед женой после открытия его вины. Вместо того чтоб оскорбиться, отречься, оправдываться, просить

прощения, оставаться даже раавнодушным – все было бы лучше того, что он сделал! – его лицо совершенно невольно («рефлексы головного мозга», – подумал Степан Аркадьевич, который любил физиологию), совершенно невольно вдруг улыбнулось привычною, доброю и потому глупою улыбкой.

Эту улыбку он не мог простить себе. Увидев эту улыбку, Долли вздрогнула, как от физической боли, разразилась, со свойственной ей горячностью, потоком жестоких слов и выбежала из комнаты. С тех пор она не хотела видеть мужа.

«Всему виной эта глупая улыбка», – думал Степан Аркадьевич» [8,9].

Степан Аркадьевич, как видим, «сваливает» вину на свою собственную улыбку, как если бы она, улыбка, была каким-то независящим от его, Степана Аркадьевича, воли «существом». Он просто знает за собой эту слабость, эту улыбку. Припоминая разговор с женой, он припоминает и собственные чувства во время этого разговора, и собственное поведение, причем в тех его формах, которые не даны ему, по понятным причинам, в его собственном наблюдении, опыте, но только в самом наблюдении.

В этих двух эпизодах, существенно различных по своему психологическому содержанию, общим оказывается форма, в которой герои (Кити и Стива) обнаруживают (почти бессознательно) существенное несовпадение своих переживаний и их внешнего выражения. Внешнее выражение чувства, именно в силу совей внешности, отчужденности всегда чревато инотолкованием, инопониманием со стороны:

«– Долли! – сказал он тихим, робким голосом. Он втянул голову в плечи и хотел иметь жалкий и покорный вид, но он все-таки сиял свежестью и здоровьем.

Она быстрым взглядом оглядела с головы до ног его сияющую свежестью и здоровьем фигуру. «Да, он счастлив и доволен! – подумала она, – а я?...» [8, 17].

Желание изобразить покорность не только не достигает своей цели, но, наоборот, усугубляет раздражение жены Облонского.

Кити, видя в Анне все внешние проявления успеха, знакомые ей по себе, непосредственно истолковывает их, чувствует за ними вовсе не то, что сопровождает в ней самой эти проявления: «Она [Анна] была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были ее полные руки с браслетами, прелестная твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны выющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные легкие движения маленьких рук и ног, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести» [8, 97].

Итак, внутренний монолог и самонаблюдение являются взаимосвязанными формами изображения сознания персонажей. Они могут следовать друг за другом в том порядке, в котором мы их описали, но могут, естественно, и чередоваться. Внутренний монолог может быть результатом самонаблюдения, а может и следовать за ним, подытоживать его, условно говоря. Однако очевидно, что две эти формы подразумевают некоторый внешний итог, внешнее следствие, внешнее разрешение. В случае со Стивой мы уже могли заметить этот итог: обдумав свою оплошность с улыбкой, Стива хочет изобразить покорность, другое дело, как ему это удастся. Для нас главное, что в этом месте нашей работы мы можем начать обсуждение главного на данный момент предмета – самоизображения. Чтобы завершить параллель между поведением Кити и Облонского, напомним об очень характерном замечании повествователя. Вот как он описывает состояние Кити после пережитого ею «стыда» на балу:

«Как будто что-то веселое случилось после отъезда доктора. Мать повеселела, вернувшись к дочери, и Кити притворилась, что она повеселела. Ей часто, почти всегда, приходилось теперь притворяться» [8, 136].

Притворство – почти синоним самоизображения. И именно самоизображение мы полагаем естественным разрешением

«борьбы» внутреннего монолога и самонаблюдения. Только в результате этой «борьбы» персонаж как бы приобретает опыт несовпадения внешнего и внутреннего, опыт, дающий ему возможность использовать это несовпадение в собственных «целях».

Неглубоко лежащая внутренняя форма термина «самоизображение» подразумевает хорошо всем нам известную по элементарному жизненному опыту привычку человека в некоторых ситуациях следовать норме поведения, которая, как ему известно, соответствует той социальной позиции, социальной роли, которую ему либо приходится исполнять в силу обстоятельств (лучший случай), либо ему хочется казаться не тем, кем он является «на самом деле» (худший случай). В обыденном языке такое поведение именуется позерством, кривлянием, лицемерием и т. п. (В самом деле, роман Толстого, в числе прочего, «заслужил» похвалы в том роде, что в нем дана беспощадная критика царской бюрократии и т. п.)

Как кажется на первый, во всяком случае, взгляд, персонажи романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» дают несчетное количество поводов для того, чтобы читатель мог «разоблачить» именно такое, предосудительное, прямо говоря, поведение. Больше всех в этом отношении «досталось» от литературоведов Алексею Александровичу Каренину: «Образ Каренина – это трагедийно-сатирический образ. Его идейной основой является осуждение и отрицание характерного для царской России типа «властей предержащих» Толстой обличает антинародную политику царского правительства и его министерств, изображает государственную службу как борьбу эгоистических страстей, а государственных деятелей как равнодушных ко всему, кроме карьеры, холодных честолюбцев, притеснителей народа, душителей жизни» [29, с. 34].

Правда, исследователь видит и, так сказать, извиняющие Каренина мотивы: «Трагизм Каренина это тоже трагизм гибели человека в аморальной и жестокой среде, бюрократической и светской» (там же).

Упреки в лицемерии, более того, в самоосуждении, когда

лицемерие не удалось, так сказать, задействовать в приличном случае (как это было с улыбкой Стивы), кажутся вполне справедливыми по отношению к этим персонажам.

Однако более пристальный взгляд, во-первых, обнаруживает нечто общее в таких, казалось бы, непохожих персонажах, как Каренин, холодный и «образцовый» муж, и Стива – легкомысленный, в общем-то, ловелас, а, во-вторых, позволяет сделать гипотетическое предположение о природе самоизображения в более формальном смысле, очищенном от навязчивых негативных коннотаций, которыми это слово «обросло» в повседневном употреблении.

Приведем, прежде, довольно пронизательное суждение из уже цитированной критика Ермилова, известного своей тенденциозностью, но, тем не менее, как оказывается: «Он – Каренин – скрывал от всех и от самого себя свою доброту, зная, что если он позволит ей «распуститься» в нем, то столкнется с самой жизнью и неизбежно запутается, выпадет из искусственной жизни, в которой он только и мог существовать.... И это знание оказалось верным предчувствием: сама доброта Алексея Александровича, его великодушное прощение неверной жены оказались драматически ненужными, тоже нежизненными, как и все в его жизни» [29, с. 11].

Итак, Каренин, оказывается, может – и, по нашему мнению, с полным основанием – быть представлен как человек, заслуживающий если не снисхождения, то, во всяком случае, понимания и даже сочувствия. Напомним в этой связи еще один пассаж из романа: «Никто, кроме самых близких людей к Алексею Александровичу, не знал, что этот с виду самый холодный и рассудительный человек имел одну, противоречившую общему складу его характера, слабость. Алексей Александрович не мог равнодушно слышать и видеть слезы ребенка или женщины. Вид слез приводил его в растерянность, и он терял совершенно способность соображать. ...

...Когда, возвращаясь со скачек, Анна объявила ему о своих отношениях к Вронскому и тотчас же вослед за этим, закрыв лицо

руками, заплакала, Алексей Александрович, несмотря на вызванную в нем злобу к ней, почувствовал в то же время прилив того душевного расстройства, которое на него всегда производили слезы. Зная это и зная, что выражение в эту минуту его чувств было бы несоответственно положению, он старался удержать в себе всякое проявление жизни и потому не шевелился и не смотрел на нее. От этого-то и происходило то странное выражение мертвенности и бледности на его лице, которое так поразило Анну» [8, 308].

Каренин не *разрешает* себе быть добрым из своеобразно понятого чувства самосохранения. Это относится в полной мере и к Стиве Облонскому: его «подводит» нечаянно, по привычке прорвавшаяся в «глупой улыбке» доброта. Стива корит себя за то, что не *изобразил* раскаяние, унынье и проч. По-видимому, если бы это самоизображение удалось Стиве, то его семейные дела не пришли бы столь стремительно в столь плачевное положение.

Общая черта в поведении, точнее, в «методах» самообнаружения персонажей, Стивы и Каренина, является понятная им, целесообразная с их точки зрения необходимость сдерживания собственных душевных порывов там и тогда, где их естественная доброта, человечность, искренность вступают в противоречие с их положениями: для Стивы это – положение мужа. Для Алексея Александровича – положение ответственного сановника. Самоизображение, таким образом, можно трактовать как настоящее сдерживание природно-хороших проявлений в целях соответствия роли, но роли не мнимой впереди «актера» в качестве некоторой позиции, достижение которой желанно и престижно, а той роли, в которой они, персонажи, и так, *уже* находятся.

Тот факт, что персонаж оказывается и пребывает в ситуации *так* понятого самоизображения, имеет следствием некоторую аберрацию в его, персонажа, видении окружающих, их оценки. Приведем примеры такой аберрации.

Анна Каренина, уже влюбленная во Вронского, хотя и страшась этого чувства, возвращается в Петербург, где на вокзале ее встречает муж, Алексей Александрович: «В Петербурге,

только что остановился поезд, и она вышла, первое лицо, обратившее ее внимание, было лицо мужа. «Ах, боже мой! отчего у него стали такие уши?» – подумала она, глядя на его холодную и представительную фигуру и, особенно, на поразившие ее теперь хрящи ушей, подпиравшие поля круглой шляпы. Увидав ее, он пошел к ней навстречу, сложив губы в привычную ему насмешливую улыбку и прямо глядя на нее большими усталыми глазами. Какое-то неприятное чувство щемило ей сердце, когда она встретила его упорный и усталый взгляд, как будто она ожидала увидеть его другим. В особенности поразил ее чувство недовольства собой, которое она испытала при встрече с ним. Чувство то был давнишнее, знакомое чувство, похожее на состояние притворства, которое она испытывала в отношениях к мужу; но прежде она не замечала этого чувства, теперь она ясно и больно сознавала его» [8,119].

Анна *уже* скрывает от мужа свою любовь к Вронскому. *Уже* в поезде, над страницами пустякового романа, она чувствует недолжность своего положения: «Герой романа уже начал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что это стыдно этого самого. Но чего же ему стыдно? «Чего же мне стыдно?» – спросила она себя с оскорбленным удивлением. Она оставила книгу и откинулась на спинку кресла, крепко сжав в обеих руках разрезной ножик. Стыдного ничего не было. Она перебрала все свои московские воспоминания. Все были хорошие приятные. Вспомнила бал, вспомнила Вронского и его влюбленное покорное лицо, вспомнила все свои отношения с ним: ничего не было стыдного. А вместе с тем на этом самом месте воспоминаний чувство стыда усиливалось, как будто какой-то внутренний голос именно тут, когда она вспоминала о Вронском, говорил ей: «Тепло, очень тепло, горячо» [8,116].

То же можно «заметить» и за Вронским. В первую свою встречу с Карениным Вронский *уже* скрывает от мужа возлюбленной свою любовь к его жене: «Увидев Алексея

Александровича с его петербургски-свежим лицом и строго самоуверенною фигурой, в круглой шляпе, с немного выдающейся спиной, он поверил в него и испытал неприятное чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, мучимый жаждою и добравшийся до источника и находящий в этом источнике собаку, овцу или свинью, которая и выпила и взмутила воду. Походка Алексея Александровича, ворочавшего всем тазом и тупыми ногам, особенно оскорбляла Вронского» [8,121].

Уши, тупые ноги, вообще, дружность Каренина и с точки зрения Анны, и с точки зрения Вронского характеризуют, прежде всего, не Каренина как такого, а эти точки зрения, точнее, своеобразие состояний их обладателей, носителей. Оба, Анна и Вронский, захваченные первым порывом взаимной страсти оказываются в ситуации, когда они *вынуждены* не быть, но изображать собою: она – верную жену, он – нового знакомого Каренина.

Как видим, самоизображение отнюдь не предполагает в обязательном порядке каких-то приготовлений и лицемерных замыслов. Оно естественно захватывает героя, захваченного, точнее, выхваченного из обыденной, размеренной жизни с ее ролями и стандартными ситуациями естественным порывом чувства, не поддающегося контролю (в смысле влияния на его силу, время и место проявления), но вынуждающего героя к самоизображению самого в своем прежнем, обыденно-формальном качестве. (Здесь уместна параллель со знаменитым местом из романа «Война и мир», когда Наташа Ростова в театре остро чувствует неестественность всего происходящего на сцене – много раз отмеченный исследователями прием «остранения» у Толстого).

Интенсивность, с которой Анна Каренина – как герой романа – переживает внутреннее сопротивление вдруг обнаружившейся тотальной необязательности, условности, кажимости жизненных форм, получает выражение и в ее сопротивлении собственно романному, книжному существованию – в котором она и существует только!

В описании возвращения Анны в Петербург есть еще один удивительный пассаж, прямо подтверждающий нашу гипотезу: «Анна Аркадьевна читала и понимала, но ей неприятно было читать, то есть следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить. Читала ли она, как героиня романа ухаживала за больным, ей хотелось ходить неслышными шагами по комнате больного; читала ли она о том, как член парламента говорил речь, ей хотелось говорить эту речь; читала ли она о том, как леди Мери ехала верхом за стаей и дразнила невестку и удивляла всех своею смелостью, ей хотелось это делать самой. Но делать нечего было, и она, перебирая своими маленькими руками гладкий ножичек, усиливалась читать» [8,115].

Движущий мотив «вдруг» оттопыривающихся ушей Каренина (странных и даже противоестественных) – невольное «разоблачение» (раздевание) визави, актуализирующееся в процессе самоизображения как припрятывания от других (и от самих себя) чего-то несомненно хорошего, но – стыдного по каким-то причинам.

Сам Каренин как невольно отзывается на это самоизображение Анны вполне отчетливым движением саморазоблачающегося притворства: «— Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сторал желанием увидеть тебя, — сказал он своим медлительным тонким голосом и тем тоном, который он почти всегда почти употреблял с ней, тоном насмешки над тем, кто бы на самом деле так говорил» [8,119].

Как ни странно, но и встреча с сыном, единственно дорогим для Анны существом, отзывается в ней мгновением отчуждения от него: «И сын, так же как и муж, произвел в Анне чувство, похожее на разочарованье. Она воображала его лучше, чем он был в действительности. Она должна была опуститься до действительности, чтобы наслаждаться им таким, каков он был» [8,123].

В сцене на скачках, когда чувство Анны к Вронскому уже ясно и ей, и всем заинтересованным в ней окружающим, «неестественность», привычное притворство Каренина становится

все более очевидным и с точки зрения повествователя, и с точки зрения Анны:

«— Алексей Александрович! — закричала ему княгиня Бетси, — вы, верно, не видите жену; вот она!

Он улыбнулся своею холодною улыбкой.

— Здесь столько блеска, что глаза разбежались, — сказал он и пошел в беседку. Он улыбнулся жене, как должен улыбнуться муж, встречая жену, с которою он только что виделся, и поздоровался с княгиней и другими знакомыми, воздав каждому должное, то есть пошутив с дамами и перекинувшись приветствиями с мужчинами» [8,231].

«Она видела, как он подходил к беседке, то снисходительно отвечая на заискивающие поклоны, то дружелюбно, рассеянно здороваясь с равными, то старательно выжидая взгляда сильных мира сего и снимая свою круглую большую шляпу, нажимавшую кончики его ушей. Она знала все эти приемы, и все они ей были отвратительны. «Одно честолюбие, одно желание успеть — вот все, что есть в его душе, — думала она, — а высокие соображения, любовь к просвещению, религия, все это — только орудия для того, чтобы успеть» [8,231]. (В финале романа эта обостренная зоркость к неправде даже там, где ее, может быть, и нету, скажется в отношении Анны к Вронскому: «Она ревновала его не к какой-нибудь женщине, а к уменьшению его любви. Не имея еще предмета для ревности, она отыскивала его» [9, 317].

Подтверждение нашей соображения о глубинной природе самоизображения как собственно поэтического фактора мы видим и в поведении второго главного героя романа, Константина Левина.

Левин приезжает к непутевому брату: «— Если хочешь знать всю мою исповедь в этом отношении, я скажу тебе, что в вашей ссоре с Сергеем Ивановичем я не беру ни той, ни другой стороны. Вы оба неправы. Ты неправ более внешним образом, а он более внутренно.

— А, а! Ты понял это, ты понял это? — радостно закричал Николай.

– Но я лично, если ты хочешь знать, больше дорожу дружбой с тобой, потому что...

– Почему, почему?

Константин не мог сказать, что он дорожит потому, что Николай несчастен и ему нужна дружба. Но Николай понял, что он хотел сказать именно это и, нахмурившись, взялся опять за водку» [8,105].

Левин очевидно сдерживает в себе свои лучшие чувства, не высказывает их, но *не может* их скрыть. Именно эта немота и обнаруживает их в глазах брата. То есть, опять-таки, мы имеем дело с самоизображением (Левин изображает нейтрально-справедливого брата), а точнее – с подавлением в себе порыва искренности, доброго чувства, любви, наконец.

Итак, в романном повествовании мы обнаруживаем следующие формы изображения сознания: внутренний монолог, самонаблюдение и самоизображение. Эти формы можно привести в определенное соподчинение. Так, внутренний монолог появляется в повествовании как фиксация неразрешимости некоторой внешней, фабульной конфликтности внешними же средствами. Именно в такие моменты сознание героя как бы проявляется в повествовании, выходит на его «поверхность».

Самонаблюдение является одним из возможным путей к внутреннему же разрешению обнаружившейся конфликтности. Фундаментально значимым для «жизни сознания» персонажа является переживание внешней идентичности выражения прямо противоречивых чувств.

Внешним рефлексом, эффектом самонаблюдения оказывается самоизображение, понятое не как притворство, то есть, сознательное лицемерное и проч. надевание той или «иной» подходящей маски, а как вынужденное следование *уже* принятой роли, условность и несостоятельность которой дает о себе знает «в» героя, охваченном порывом искренности, естественного добра.

Внешняя двойственность романа – мы имеем в виду рассмотрение романа как художественного целого, а не как картину

нравов и пр. – сразу обратила на себя внимание исследователей: А. Станкевич, например, так и назвал свою статью о романе: «Каренина и Левин. Два романа». С. А. Рачинский, естествоиспытатель и педагог, писал Толстому: «Два слова об Анне Карениной. Это, бесспорно, лучшее Ваше произведение. Последняя часть производит впечатление охлаждающе, не потому, что она была слабее других (напротив, она исполнена глубины и тонкости), но по коренному недостатку в построении всего романа. В нем нет архитектуры. В нем развиваются рядом, и развиваются великолепно, две темы, ничем не связанные. Как обрадовался я знакомству Левина с Анной Карениной. Согласитесь, что это один из лучших эпизодов романа. Тут представлялся случай связать все нити рассказа и обеспечить за ним целостный финал. Но вы не захотели – бог с вами. Анна Каренина остается все-таки лучшим из современных романов, а Вы первым из современных писателей» [цит. по: 6, с. 55-56].

Толстой отвечает: «Суждение Ваше об А. Карениной мне кажется неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой – своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомство) лиц, а на внутренней связи. Поверьте, что это не нежелание принять осуждение – особенно от Вас, мнение которого всегда слишком снисходительно; но боюсь, что пробежав роман, Вы не заметили его внутреннего содержания. Я бы не спорил с тем, который бы сказал, *que me veut cette sonate*, но если вы уже хотите говорить о недостатке связи, то я не могу не сказать, – верно, вы не там ее ищете, или мы иначе понимаем связь; но то, что я разумею под связью – то самое, что для меня делало это дело значительным, – эта связь там есть – посмотрите – вы найдете» [6, с. 56].

Литературовед, из книги которого мы взяли процитированные фрагменты полемики Толстого с его другом, вполне резонно заинтересовался особенностями того «замка», о котором писал Толстой С. Рачинскому: «Найти замок свода – значит

увидеть, что «круги», темы Анны и Левина, не соседствуют, а сплетаются друг с другом, перекликаются не только в общности социальных коллизий, но в общности конкретных художественных ситуаций, являясь развитием единой, общей темы и идеи романа.

Анна гибнет в безлюбивой действительности.

Левин ищет пути к установлению любовной действительности.

Чужая человеку, разведенная семья – образ того общества, которое погубило Анну.

Левин ищет возможностей утверждения такой жизни между людьми, которая была бы настоящей, дружески-объединенной любовной всечеловеческой семьей.

Поиски Левина – ответ на вопрос, поставленный судьбой Анны. Такова основа органического сплетения двух «кругов» романа.

Мысль семейная, перерастает в «Анне Карениной» в *мысль народную*, не покидая при этом своих границ» [курсив автора, б, с. 60].

Безусловно, эпизод романа, в котором встречаются Анна и Левин, заслуживает особого внимания. Безусловно, встреча центральных героев романа не могла не отозваться в специальных размышлениях читателей и критиков романа: слишком очевидна несомненная весомость «параллельного» развития судеб Анны Карениной и Константина Левина при всей их человеческой разности. Слишком понятны надежды С. Рачинского на встречу героев. Однако, чего же ждали читатели, которые, подобно другу Толстого, «надеялись» на что-то после встречи Анны и Левина? И насколько основательно заявление Толстого о том, что все сведено так, что и не видно? Ведь известно, что многие авторы, и вряд ли Толстой – исключение, в ой же мере озадачены собственным сочинением, как и читатели. (По мысли М. Бахтина, автор имеет ровно столько же прав на точное толкование своего творения, сколько и любой читатель.)

Обратимся к анализу этого, без сомнения, ключевого эпизода, для того, чтобы предложить свою версию ответа на эти вопросы.

Начать следует с того, что герои, как и читатели, много ждали от этой встречи. Оба слышаны друг о друге, оба, по всей вероятности, к этой встрече внутренне готовы, ждут от нее чего-то, по крайней мере, неординарного, хотя каждый занят напряженными личными переживаниями. Может быть, именно по этой причине, самые значимые моменты беседы Анны с Левиным оказываются имеющими непосредственное отношение к искусству: такие сторонние светские темы как раз и «выручают» в минуты, когда такт не позволяет слишком проявлять свой интерес к собеседнику – с одной стороны, а, с другой – отношение к искусству очень часто либо окончательно убеждает людей в духовной близости, либо столь же окончательно отчуждает их друг от друга.

Сначала речь заходит о французских иллюстрациях к Библии: «Разговор зашел о новом направлении искусства, о новой иллюстрации библии французским художником. Воркуев обвинял художника в реализме, доведенном до грубости. Левин сказал, что французы довели условность в искусстве как никто и что поэтому они особенную заслугу видят в возвращении к реализму. В том, что они уже не лгут, они видят поэзию.

Никогда еще ни одна умная вещь, сказанная Левиным, не доставляла ему такого удовольствия, как эта. Лицо Анны вдруг все просияло, когда она вдруг оценила эту мысль. Она засмеялась.

– Я смеюсь, – сказала она, – как смеешься, когда увидишь очень похожий портрет. То, что вы сказали, совершенно характеризует французское искусство теперь, и живопись, и даже литературу: Zola, Daudet. Но, может быть, это всегда так бывает, что строят свои *conceptions* из выдуманных, условных фигур, а потом – все *combinaisons* сделаны, выдуманные фигуры надоели, и начинают придумывать более натуральные, справедливые фигуры» [9, 292].

На первый взгляд, Левин высказывает достаточно пренебрежительное мнение о творчестве французского художника, критически оценивая его «реалистические» потуги. Трудно, однако, поверить, что женщина с умом Анны могла так вдохновенно обрадоваться пусть остроумному, но, все-таки, уничижительному, критическому замечанию. По-видимому, нечто иное так обрадовало Анну в словах Левина. С нашей точки зрения, это «что-то» – замеченная Левиным взаимосвязь между *отсутствием лжи и поэзией*. Снисходительное, по видимости, замечание: «В том, что они не лгут, они уже видят поэзию» отражает едва ли не главную мысль романа. И Анна, и Левин (Анна, конечно, в большей степени) вынуждены прямо или косвенно лгать (заниматься *самоизображением*) в течение всей своей жизни. Это нетерпимое для обоих состояние тем острее, чем острее они оба ощущают потребность в прямом, искреннем пути. То и дело вынужденные сдерживать в себе естественно-человеческие порывы, вынужденные *изображать себя*, изображать то, что извне кажется естественно-присущим людям их круга и положения, они отчетливо и глубоко обнаруживают фальшь там, где она недоступна другим по причине их – других – слитности со своими «ролями». (Ср. наслаждение Левина при косьбе: «Чем долее Левин косил, тем чаще и чаще он чувствовал минуты забвения, при котором уже не руки махали косой, а сама коса двигала за собой все сознающее себя, полное жизни тело, и, как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой» [8, 280].)

Анна сравнивает свою радость от мысли Левина с впечатлением от «похожего портрета». А Левин в продолжение беседы Левин сравнивает Анну с ее портретом, висящим тут же, в гостиной. Удивительно, но повествователь ни разу не фиксирует внимание читателя на том, *понравился* ли Левину портрет. И сам Левин не думает и не говорит об этом впечатлении. Как бы само собой разумеется, что этот портрет настолько удачен, что вопрос о сходстве или несходстве просто не приходит Левину в голову. Финал эпизода также знаменателен: «И Левин увидал еще новую

черту в этой так необыкновенно понравившейся ему женщине. Кроме ума, грации, красоты, в ней была правдивость. Она от него не хотела скрывать всей тяжести своего положения. Сказав это, она вздохнула, и лицо ее, вдруг приняв строгое выражение, как бы окаменело. С таким выражением на лице она была еще красивее, чем прежде; но это выражение было новое; оно было вне того сияющего счастьем и раздающего счастье круга выражений, которые были уловлены художником на портрете. Левин посмотрел еще раз на портрет и на ее фигуру, как она, взяв руку брата, проходила с ним в высокие двери, и почувствовал к ней нежность и жалость, удивившие его самого» [8, 292].

В высшей степени примечательно, что Левин искренне удивляется тому, что в живом человеке он видит некое иное выражение («новое»), чем на портрете. Глубина впечатления, которое произвела на Левина Анна не в последнюю очередь, с нашей точки зрения, объясняется тем, что он не видит существенного различия между Анной и ее живописным «отражением». Впечатление «правдивости», отмечаемое Левиным как бы утверждается тем обстоятельством, что его, так сказать, оценка Анны, видимо, *совпала* с впечатлением, которое воссоздал в своей картине художник. Совпадение Анны в жизни и Анны на портрете, с одной стороны, как мы уже сказали, глубоко впечатляет Левина, а, с другой – свидетельствует, что оба эти «отражения» Анны: в сознании Левина, и в сознании художника «застают» ее в те моменты, когда она не мучима *самоизображением*, когда ее *изображают* другие, не вынуждена сдерживать в себе ту искренность и открытость, которые ей свойственны по природе. Более того, важно, что Левин воспринимает портрет как саму Анну, только, так сказать, в какой-то прошлый момент ее жизни, а Воркуев замечает сходство потому, что ему, судя по всему, не соприроден тот человеческий тип, родственный Левину, который Левин непосредственно встречает в Анне: « – Не правда ли, необыкновенно хорошо? – сказал Степан Аркадьич, заметив, что Левин взглядывал на портрет.

– Я не видал лучше портрета.

– И необыкновенно похоже, не правда ли? – сказал Воркуев.

Левин поглядел с портрета на оригинал. Особенный блеск осветил лицо Анны в то время, как она почувствовала на себе его взгляд” [9, 291].

Одним из сигналов для внимательного читателя, сигналом о существовании «замка свода» является внятная перекличка этого эпизода с том фрагментом романа, где описано впечатление Каренина от портрета (другого, правда) Анны: «Над креслом висел овальный, в золотой раме, прекрасно сделанный знаменитым художником портрет Анны. Алексей Александрович взглянул на него. Непроницаемые глаза насмешливо и нагло смотрели на него, как в тот последний вечер их объяснения. Невыносимо нагло и вызывающе подействовал на Алексея Александровича вид отлично сделанного художником черного кружева на голове, черных волос и белой прекрасной руки с безмянным пальцем, покрытым перстнями. Поглядев на портрет с минуту, Алексей Александрович вздрогнул так, что губы затряслись и произнесли звук «брр», и отвернулся» [8, 315].

Можно привести еще один пример значимого совпадения: внутренний монолог (!) Левина совпадает дословно со словами, которые он говорит Стиве вслух:

«Какая удивительная, милая и жалкая женщина», – думал он, выходя со Степаном Аркадьевичем на морозный воздух.

– Ну, что? Я говорил тебе, – сказал ему Степан Аркадьевич, видя, что Левин был совершенно побежден.

Да, – задумчиво ответил Левин, – необыкновенная женщина! Не то что умна, но сердечная удивительно. Ужасно жалко ее!» [9, 295].

Встреча Анны и Левина, по выражению одного из литературоведов о «Повестях Белкина» А. Пушкина, «разрешается в ничто». Взаимная радость отсутствию лжи сближает их и одновременно навсегда разводит, поскольку в мире, в жизни нет

стабильной *формы* для соответствующего длению жизни (как существования) участия в ней взаимной радости отсутствию лжи.

Вполне прозрачную житейскую симметрию этой Разлуке мы видим несколькими страницами раньше, в сцене между Стивой, Вронским и Левиным: «– Я очень, очень рад, сказал Левин, пожимая его [Вронского] руку.

– Человек, бутылку шампанского, – сказал Степан Аркадьич.

– И я очень рад, – сказал Вронский.

Но, несмотря на желание Степана Аркадьича и их взаимное желание, им говорить было нечего, и оба это чувствовали» [9, 287].

С Анной Левиной тоже «нечего говорить», но если с Вронским это «нечего» означает «не о чем», то с Анной – «незачем»!

Встреча Анны с Левиным упраздняет самоизображение как эстетическую форму самоподавления любви. В ситуации самоизображения, напомним, герой оказывается тогда, когда он вынужден «играть» социально-«естественные» ограничения, налагаемые на него обществом – любым! – и добровольно им принимаемые как роль, когда он обнаруживает исконную чуждость всякого ограничения под напором естественного добра, любви.

В спокойном разговоре Анны и Левина проявляется, становится эстетически значимым и действенным актуальное отсутствие лжи между ними. И их разлука *значит* безнадежность всяких попыток удержаться в этом отсутствии в предлагаемых жизнью формах.

1. Формы изображения сознания в романном повествовании, в общем виде, можно распределить по трем основным типам: 1) внутренний монолог; 2) самонаблюдение и 3) самоизображение.

Принципиальным условием обращения к такому средству художественного изображения сознания, как внутренний монолог, является возникновение конфликтной ситуации на фабульном уровне. Конфликтность ситуации осознается героем, но он не владеет нормами и формами разрешения этого конфликта

внешними, фабульными средствами. Внутренняя речь поэтому чаще всего формулирует вопрос, ответ на который герой не может получить от окружающих.

Средством разрешения конфликтной ситуации, обнаруживаемой внутренним монологом, становятся самонаблюдение. Самонаблюдение (знаемые героем за собой внешние проявления его внутреннего состояния) дает герою «материал» для выводов, разрешающих конфликтную ситуацию, которая «провоцирует» внутренний монолог.

Общность внешних проявлений различных внутренних состояний (разных героев) обнаруживает одновременно обреченность человека какой-либо роли (совокупности внешних проявлений) и принципиальное превышение человеком (героем) этой ролевой предназначенности.

Переживание ролевой предназначенности мы определяем как самоизображение.

2. Самоизображение представляет собой не целенаправленное исполнение некоторой роли, которая представляется герою уместной, желанной для него и проч. Самоизображение мы определяем как следствие переживаемой героем необходимости сдерживать в себе чувства, не соответствующие требованиям ситуации, в которой он оказывается. Иными словами, в самоизображении герой не примеряет некоторую маску, не следует правилам несвойственной ему роли, но, наоборот, обнаруживает, что привычные, знакомые, сроднившиеся с ним обязанности как бы превращаются в условия игры, принимать которые для него оказывается тягостным. Так, Анна «не узнает» мужа и сына, вернувшись из Москвы после знакомства с Вронским.

Анна вынуждена скрывать свою любовь, что одновременно оказывается для нее изображением (самоизображением) роли верной жены.

3. Художественный конфликт романа разрешается во встрече Анны и Левина. Эти два героя романа чаще других переживают ситуации самоизображения. Их встреча – это встреча людей,

созданных друг для друга, тяготы самоизображения в этот момент упраздняются. Но, одновременно, обнаруживается принципиальное отсутствие в жизни такой узаконенной формы человеческих взаимоотношений, которая бы не предполагала той или иной формы самоизображения.

Необходимая для человеческого общежития формализованность отношений между людьми необходимо подразумевает *вытеснение* из этого общежития прямых проявлений любви, прямым следствием которого становится смерть Анны Карениной.

4.2. Свидетельство и суд: стратегии завершения («Дуэль» А.П. Чехова)

Преднаходимая в ходе жизни личность, собираемая самосознанием, оказалась преодоленной, превозможенной, уступившей место некой высшей инстанции, в мире через "я" автора-человека, так сказать, проявленной. Интуитивно ясно, что человек обнаруживает себя в мире в сравнении с другим человеком, в состоянии суда: как "свидетель и судия" (М. Бахтин). Это состояние, собственно, и есть жизнь. "Жить" и значит: судить, отделять себя от вне сущего, вмещая, помещая его в раму своего воображения, то есть, сравнивая. Чуть подправив древних, скажем: всё существует в сравнении (суде). Преодоление рутинного, жизненного существования равномочно преодолению сравнения. Стало быть, применяясь к нашему предмету, преодоление языка как медиума, среды сравнения = суда. (И, конечно, преодолению этики, взятой в своем корне – как способности различать добро и зло). Творческим актом преодолеваются, отменяются вообще все человеческие способности, поскольку "способность" можно определить как реакцию конечного существа на преломлённую воображением в каком-либо аспекте фундаментальную его конечность, ограниченность.

Чтобы не отвлекаться от темы, соберём внимание – ещё раз – на том, что границы полагаются воображением, и что преодоление границ (а значит, и конечности) мыслимо только как преодоление способности

воображения, порождающей все другие способности. Отождествление "я" и "другого" и есть одно из возможных описаний такого преодоления (и постольку, между прочим, не являющееся самоотречением, то есть, этически обременённым актом).

Отождествление "я" и "другого" есть акт воображения себя как воображающего тела, иначе говоря, акт обретения позиции "вненаходимости" (М.Бахтин). С позиции "внутринаходимости" творческий акт инициируется как посильное исчерпание возможностей сравнения, то есть, исчерпание способности обладать способностями. Поскольку ясно, что для того, чтобы отрешиться от воображения, можно попытаться достигнуть его, воображения, пределов – и "заглянуть" за них.

Перипетии такого движения мы проследим на примере творческого поведения, осуществляющегося в очевидной мультипликации (умножении) воображающегося "я". Воображающего себя в других, имея в виду именно исчерпание потенций воображения = сравнения = суда.

Примером такого поведения нам послужит повесть А.П.Чехова "Дуэль". Прежде чем входить в обстоятельный разбор чеховской повести, мы должны ясно проговорить наше понимание той "принципиальной схемы", по которой работает воображающее "я" автора.

Ключевым понятием этой схемы является понятие "герой" – конечно, в техническом значении этого слова. Воплощаясь в определённого героя, автор отчуждает в него, с одной стороны, часть – хочется сказать! – своего человеческого опыта. С другой стороны – для отделения этой части требуется весь автор, весь его опыт жизни. Тот факт, что, воплощаясь в героя, автор сразу же оказывается вне его, превышает его, видит его глазами уже более опытными, имеет естественным следствием появление (воплощение) другого героя. И если, начиная создание своего "мира", автор относительно волен в первом творении, то дальнейшее формирование мира – в присутствии этого, первого, создания – происходит уже сообразно закономерностям,

имплицитно введённым, учрежденным автором в первом акте воплощения: в первом герое.

Априорно ясное несовпадение второго героя с первым определено, естественно, "характером" первого. Вводя второго героя, имея в виду дальнейшее общение своих созданий (не подозревающих ведь о заботах своего творца). Автор наделяет их телом – то есть, мерой *непрозрачности*, непонятности друг для друга: собственно *другостью*. Введение, положим, третьего героя ставит перед автором ту же задачу, задачу наделения его телом. И так далее. Здесь мы постулируем принцип и создания мира героев (как других друг для друга), и творческого поведения автора. Этот принцип – суд. Следует по возможности воздерживаться от наполнения этого понятия юридическим содержанием. Суд в нашем контексте восходит к своей основе – сравнению. Ещё раз побеспокоив славные тени, скажем: все существует в суде. И даже – благодаря ему.

Все герои неминуемым, не зависящим от их "намерений" образом, сформированы в пространстве суда. Акт воплощения есть уже – а, быть может, и главным образом – акт осуждения. Вплоть до обыденного значения этого слова. Поскольку акт воплощения совершается под знаком имеющего быть воплощения другого, третьего и так далее. В череде воплощений в героях автор стремится выйти из этой цепи, занять позицию «над», перестать воплощаться. Поскольку знает в себе возможность покинуть судное пространство: завершить произведение. Незавершенность произведения узнаётся по факту присутствия в нём незавершённого героя. Учительность, "нехудожественность" произведения узнаётся по интенции длящегося суда, осуждения, не обретшего судящего и судимого тела. Кстати говоря: "полифонический" роман Достоевского, с этой точки зрения, безусловно не завершён. И не в каком-то высоко значимом смысле, а в прямом. Новое качество этих романов связано с тем, что герои Достоевского поистине неисчерпаемы в изобретении судящих позиций. Однако беспрецедентное их многообразие свидетельствует – лишь! – об обязательном для любого автора задании исчерпать дление суда личным

усилием, материально-знаково не фиксируемом, в изображаемом мире не выполнимом.

Повесть Чехова дает возможность представить своеобразную типологию (не иерархию!) судящих героев. Напряженность и многообразие моральных исканий героев насыщает контрастностью событие исчерпания суда в авторе. Исходная ситуация этого исчерпания многозначительно обозначена Чеховым в письме к Суворину: “Ах, какой я начал рассказ!.. Пищу на тему о любви... Порядочный человек увёз от порядочного человека жену и пишет об этом своё мнение; живет с ней – мнение; расходится – опять мнение”.

Слова "порядочный человек" в этом пассаже – вовсе не ирония. В понятие о порядочности вмещается как представление об определенных правилах, так и, так сказать, правила нарушения этих правил. Например, фон Корен, антагонист Лаевского, раздражен, более всего, вероятно, не самим фактом внебрачного сожительства, но известной дерзостью "макак", как он называет Надежду Фёдоровну и Лаевского. Перечисляя "заслуги" Лаевского, он говорит:

"В-третьих, прежде здесь жили с чужими жёнами тайно, по тем же побуждениям, по каким воры воруют тайно, а не явно; прелюбодеяние считалось чем-то таким, что стыдились выставлять на общий показ: Лаевский же явился в этом отношении пионером: он живёт с чужой женой открыто..."¹

Суждение фон Корена организовано чуть выше отмеченным обстоятельством: нарушение нормы нормально, если оно определено правилами нарушения. Ни один поступок человека не может вывести его в пространство, где нет нормы, дающей оценку этого поступка. Интересно, что главная, собственно, претензия фон Корена названа им

¹ Повесть цитируется по изд.: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974—1982. — Т. 7. [Рассказы. Повести], 1888—1891. — М.: Наука, 1977. — С. 353—455.

“в-третьих”. Марья Константиновна в своём разговоре с Надеждой Фёдоровной, напротив, начинает, казалось бы, с самого главного:

“Вы страшная женщина. Вы нарушили обет, который дали мужу перед алтарем. Вы соблазнили прекрасного молодого человека, который, быть может, если бы не встретился с Вами, взял бы себе законную подругу жизни из хорошей семьи своего круга и был бы теперь, как все”.

Однако, норма, которую “прикладывает” к поведению Надежды Фёдоровны её подруга, оказывается, несколько иного свойства:

“А в спальню к вам войти стыдно: разбросано везде белье, висят на стенах эти ваши разные каучуки, стоит какая-то посуда... Милая! Муж ничего не должен знать, и жена должна быть перед ним чистой, как ангельчик! Я каждое утро просыпаюсь чуть свет и мою холодной водой лицо, чтобы мой Никодим Александрыч не заметил, что я заспанная”.

Мария Константиновна осуждает Надежду Фёдоровну как плохую жену, не умеющую поддерживать должный режим семейной жизни.

В повести оформлена и такая позиция, которой, кажется, чужд всяческий ригоризм. Доктор Самойленко представляет род суждения, тяготеющего к самоотмене:

“Со всеми в городе он был на ты, всем давал займы, всех лечил, сватал, мирил, устраивал пикники, на которых жарил шашлык и варил очень вкусную уху из кефалей; всегда он за кого-нибудь хлопотал и просил и всегда чему-нибудь радовался”.

Однако в разговоре с фон Кореном о чете Лаевских Самойленко негативным образом обнаруживает-таки свой принцип суждения:

(фон Корен): “ – Не понимаю я наглости этих господ! Ведь отлично знают взгляд здешней семьи на их сожительство, а между тем лезут сюда.

– Если обращать внимание на каждый предрассудок, – сказал Самойленко, – то придется никуда не ходить”.

Всепрощение Самойленко имеет в основе готовность все же и осудить, подвергнуть суду. Любая жизненная ситуация, оказывается, может быть включена в перспективу суждения, оправдывающего любой

поступок любого человека. Небрежение предрассудками закономерно пленено, одержимо предрассудочностью. Основание своего положения в мир такая позиция находит именно в предрассудке: вне неё сформированной нормой:

"По общему мнению, он был безгрешен, и водились за ним только две слабости: во-первых, он стыдился своей доброты и старался маскировать её суровым взглядом и напускной грубостью, и, во-вторых, он любил, чтобы фельдшера и солдаты называли его вашим превосходительством, хотя был только статским советником".

Всех оправдывающий Самойленко дает "слабину" в единственном случае: когда осуждение обращено лично на него:

"— Я русский врач, дворянин и статский советник! — сказал с расстановкой Самойленко. — Шпионом я никогда не был и никому не позволю себя оскорблять! — крикнул он дребезжащим голосом, делая ударение на последнем слове. — Замолчать!".

Как можно заключить, небрежение нормой, внешним, "предрассудочным" коренится — а точнее, имеет соответствие — во внешнем же, в преувеличенном даже пиетете перед чином и статусом в любых их проявлениях.

Герой повести — сейчас мы говорим о Самойленко — судит постольку, поскольку он осуждён, оценен собою сам, причём вовне этот суд проецируется с переменной знака. (Подобное мы видели и в таком герое, как Марья Константиновна).

Описанное обстоятельство (противоречие) достаточно внятно просматривается и в условиях судящего присутствия в повести других героев. Так, фон Корен, поборник эволюции и выживания сильных, должен был бы, "по идее", по меньшей мере, равнодушно относиться к нормам общежития. Но в одной из пикировок с дяконом он неожиданным образом сочетает "естественный подбор" с сугубо человеческими конфликтами:

"То, что девки душат своих незаконно прижитых детей и идут на каторгу, и что Анна Каренина бросилась под поезд, и что в деревнях мажут ворота дегтем, и что нам с тобой, неизвестно почему, нравится в Кате ее чистота, и то, что каждый смутно чувствует потребность в

чистой любви, хотя знает, что такой любви нет, – разве все это не предрассудок? Это, братец, единственное, что уцелело от естественного подбора...".

"Теоретическим" оппонентом фон Корена является смешливый дьякон. Перспектива суждения дьякона – смех. До самой дуэли дьякон умудряется видеть смешное во всем происходящем, да и на дуэль отправляется, чтобы посмеяться самому и повеселить тестя в письме. Смешливость дьякона совмещена – в его героиним целом – с весьма серьезным основанием:

"Какою мерою нужно измерить достоинства людей, чтобы судить о них справедливо? Дьякон вспомнил своего врага, инспектора духовных училищ, который и в Бога веровал, и на дуэлях не дрался, и жил в целомудрии, но когда-то кормил дьякона хлебом с песком и однажды едва не оторвал ему уха...".

"За что они будут драться на дуэли? Если бы они с детства знали такую нужду, как дьякон, если бы они воспитывались в среде невежественных, чёрствых сердцем, алчных до наживы..., то как бы они ухватались друг за друга, как бы охотно прощали взаимно недостатки и ценили бы то, что есть в каждом из них".

Прямым следствием такого хода мыслей – даже не следствием, а фундаментальной причиной – надо признать несущественность даже и видимого богопослушания по сравнению с нормальной (!) человеческой добродетелью. Но вот принципиальная, до известной меры, позиция дьякона в споре с фон Кореном сказывается так:

"– Между архиереями встречаются очень хорошие и даровитые люди, – сказал фон Корен, – Жаль только, что у многих из них есть слабость – воображать себя государственными мужами. Один занимается обрусением, другой – критикой науки. Это не их дело. Они бы лучше почаще в консистории заглядывали.

– Светский человек не может судить архиереев.

– Почему же, дьякон? Архиерей такой же человек, как и я.

– Такой да не такой, – обиделся дьякон, принимаясь за перо. – Ежели бы вы были такой, то на вас почил бы благодать и вы сами были бы архиереем, а ежели вы не архиерей, то, значит, не такой".

Так рассуждает дьякон, хотя, казалось бы, оснований для того, чтобы поддержать фон Корена в мысли о "таком же человеке" у него ещё больше, чем у самого фон Корена.

Приведённые фрагменты повести дают повод для теоретического обобщения.

Мультиплицируясь в героях, автор умножает судящие инстанции. Каждый герой появляется в мире (повести) как новый, небывалый ещё судья. Небывалость (в *этом* мире) сказывается в том, что герой "избирает" свою особую перспективу суждения и суда.

Фон Корен, например, судит всё и всех с позиции эволюционера и дарвиниста. Самойленко – с позиции непременно имеющего быть оправдывающим взгляда на любой поступок и слово; взгляда, подлежащего уяснению и оформлению если не сейчас, то в будущем, если не здесь, то – где-то. Дьякон способен смеяться над сущим пустяком либо наоборот – над очень важными (в других перспективах) вещами: это его мера суда.

Умножение героев есть одновременно (и главным образом) уходящее, в принципе, в бесконечность проявление внутреннего сравнения автора себя с самим собой. Иначе говоря, вступая в спор между собой, герои "овнешняют" внутренний диалог автора. Непременным условием явления в мире оказывается телесность – как мера непрозрачности для другого (и для самого себя). Обретение телесности, разумеясь изначально, реально достигается в оформлении внутренней (неосознаваемой) противоречивости, доминирующей в герое перспективы суда. Выше мы видели это в конкретных примерах. Не следует думать, что автор специально инициированным усилием "организует" эту противоречивость. Скорее, наоборот: она возникает в "общении" героев естественным, инерционным путем как естественное же следствие непрозрачности автора для самого себя и его "общения" с самим собой. Негативные – как правило – коннотации слова "противоречивость" наводят на мысль о желательности авторского движения к устранению противоречий – и достижению взаимопонимания между героями и, соответственно, к ладу в авторе. Но уже на логическом уровне ясно, что полная проницаемость (и само-

проницаемость) уничтожает основания мира как содержащего собой одушевленные тела. На уровне самого мира последствия такого истощения суда и вовсе удручают. Крепнущая ненависть Лаевского к фон Корену и фон Корена к Лаевскому питается именно растущим "взаимопониманием":

— Уничтожить Лаевского нельзя, ну так изолируйте его, обезличьте, отдайте в общественные работы...".

(Лаевский): — Я ускользаю из-под его лапы, он чувствует это и ненавидит меня. Не говорил ли он тебе, что меня нужно отдать в общественные работы?

— Да, — засмеялся Самойленко".

Лаевский и фон Корен не противостоят как два принципа, аллегорически очеловеченные. Отнюдь: их антагонизм явно иного свойства. Мы уже показали, что вектор суда фон Корена не един, не целен, изломан. Его суждение о Лаевском как-то слишком нагружено: он осуждает его за всё, не замечая двоения своей позиции.

"В" фон Корене, "фон Кореном" автор реагирует на вызов, осуществленный им, автором, "в" Лаевском, Лаевским. Дело в том, что отношения Лаевского и Надежды Фёдоровны развиваются в прямо противоположном взаимопониманию направлении:

"Нелюбовь Лаевского к Надежде Фёдоровне выражалась главным образом в том, что всё, что она говорила и делала, казалось ему ложью или похожим на ложь, и все, что он читал против женщин и любви, казалось ему, как нельзя лучше подходило к нему, к Надежде Фёдоровне и её мужу".

Суд Лаевского, столь характерно обозначенный как "нелюбовь", то есть, чувство активное, хотя и описанное, так сказать, апофатически — выглядит *избыточным*: "Ему казалось, что он виноват перед Надеждой Фёдоровной и перед ее мужем и что муж умер по его вине. Ему казалось, что он виноват перед своей жизнью, которую испортил, перед миром высоких идей, знаний и труда, и этот чудесный мир представлялся ему возможным и существующим не здесь на берегу, где бродят голодные турки и ленивые абхазцы, а там, на севере, где опера, театры, газеты и все виды умственного труда".

Лаевский – мы здесь не будем избыточествовать в цитатах, чтобы подтвердить этот несложный вывод – сполна оправдан изнутри "себя", в собственных глазах. И, что принципиально, оправдан *нелюбовью* к Надежде Федоровне. "Себя" – в кавычках, потому что здесь и сейчас мы акцентируем теоретический интерес на том обстоятельстве, что герой должен мыслиться как "часть" вообразившегося автора, вторую "часть" которого – здесь и сейчас – составляет автор в "Надежде Фёдоровне".

Рискнём сформулировать своеобразный закон сохранения автора. Целое автора, а именно: автор, воплотившийся в любящих друг друга героев, предстаёт перед нами как распавшееся – факт распада зафиксирован в экспозиции как состоявшийся во времени за пределами повести. Однако энергия распада и движет, собственно, изобретением суждений = судов = появлением новых героев, манифестирующих достижение и осознание автором следующей степени сравнения: "внутреннего" сравнения автора себя с самим собой.

Нелюбовь Лаевского к Надежде Фёдоровне представляет собой, как будто, такую степень, которая позволяет автору успокоиться, выйти из дления суда, поскольку чувство (как и его утрата) есть неразложимый, не подверженный суду субстрат человеческого участия в мире. Такая мысль сразу же сталкивается с опровержением: во-первых, утрата любви – исходная ситуация повести. Во-вторых, "фон Кореном" автор вполне обымает этот факт как подсудный (чувству же!):

"Он быстро подошёл к Самойленку и, став лицом к лицу, глядя ему в глаза, спросил:

– Ты говори откровенно: он разлюбил? Да? Говори: разлюбил? Да?

– Да, – выговорил Самойленко и вспотел.

– Как это отвратительно! – сказал фон Корен, и по лицу его было видно, что он чувствовал отвращение".

Суд фон Корена над фактом, который является собственно фактом, фактом по преимуществу, то есть не сознательным актом, а именно "помимо воли" свершившимся событием, едва ли не избыточен.

Эту констатацию можно – и нужно – распространить и на суд Лаевского над Надеждой Фёдоровной.

Избыточность суда, иными словами, безосновательность осуждающей эмоции или интеллектуальной оценки, отсылает к общему, порождающему началу как судящей интенции, так и её предмета: автор, “фон Кореном” осуждающий уход любви из отношений Лаевского и Надежды Фёдоровны, в сущности, подвергает суду собственную творческую инициативу.

Для дальнейшего движения нам необходимо ввести параллельную терминологию. Возникший парадокс можно снять, если согласиться с тем, что авторское бытие не может не быть правильным – если оно осуществляется как авторское. Для прояснения этого тезиса мы должны ввести онтологическую параллель к суду – любовь. Предлагаем читателю, по возможности, отрешиться от чувственно-психологических ассоциаций, связанных с этим “термином”. Любовь – для наших целей – удобно мыслить только как отсутствие суда. И, соответственно, суд – как отсутствие любви. Суд и любовь выделяются как корреляционная пара, то есть, как определённые к актуальному присутствию отсутствием “оппонента”.

Заслуживающей отдельного абзаца является следующая формулировка: любая позиция, отвлекаемая от ограниченного множества актуализаций состояний суда и любви (любящий, судящий, любимый и т.д.) должна мыслиться как личностно активная.

Например, смутно – убедительная формула: любящий по отношению к любимому выступает как избыточно оправдывающий, то есть – не видящий оснований для суда там, где их видят другие (в том числе, и сам любимый), порождает отчётливое утверждение: любимый по отношению к любящему выступает как избыточно судящий, то есть, видящий основания для суда там, где их не видят другие (в том числе, и сам любящий).

Достаточно строгим ходом мы отвлекаем от этих двух формул общее их содержание – избыточность.

Стало быть, получаем право (исходя из наших оснований) утвердить: любое человечески определённое отношение не может не

быть избыточным, поскольку в каждый момент жизни – как живой – человек так или иначе определен по отношению к суду, соответственно – любви. Избыточность, в которой оформляется жизнь (мир), обнаруживается в ней прежде всего как непрозрачность человека для самого себя.

Автор, воображаясь в героев, неизбежным образом вносит в них непрозрачность для себя, одновременно порождая стороннюю позицию, которой способно, как будто, отразить эту непрозрачность ("противоречивость"). Однако оформление этой позиции, оплотнение ее очередном герое восстанавливает статус кво.

Продолжим анализ повести.

Негативно определяемый как нелюбящий, Лаевский в нашей терминологии оказывается личностно-активным в качестве *любимого*. Вопрос о том, любит ли его Надежда Федоровна, вовсе не входит в его рассуждения о прошлом и будущем. Эти рассуждения питаемы, по видимости, несознательной уверенностью в её любви. Именно как любимый (а не как нелюбящий) Лаевский получает основания для побега. Чего, в сущности, хочет достичь Лаевский?

"Честным, умным, возвышенным и чистым можно быть только там, не здесь. Он обвинял себя в том, что у него нет идеалов и руководящей идеи в жизни, хотя смутно понимал теперь, что это значит. Два года тому назад, когда он полюбил Надежду Федоровну, ему казалось, то стоит ему только сойтись с Надеждой Федоровной и уехать с нею на Кавказ, как он будет спасен от пошлости и пустоты жизни; так и теперь он был уверен, что стоит ему только бросить Надежду Федоровну и уехать в Петербург, как он получит все, что ему нужно".

Единственным стремлением Лаевского может быть только стремление восстановить состояние любящего. Лаевский активен в мире постольку, поскольку он любим. Любящий его человек становится неподвижным препятствием в его жизни, постольку, постольку узурпирует место любящего. Удручающие внешние обстоятельства являются производными, так сказать, от состояния любимого. Надежда Федоровна же находит, точнее, имеет, основания для участия в мире в себе как любящей: "В своем дыхании, во взглядах, в тоне голоса и в

походке она чувствовала только желание; шум моря говорил ей, что надо любить, вечерняя темнота – то же, горы – то же... И когда Кириллин стал ухаживать за ней, она была не в силах и не хотела, не могла противиться, и отдалась ему...”

Вопрос о любви к ней Лаевского не занимает Надежду Фёдоровну. Она себе интересна исключительно как любящая: "Она с радостью соображала, что в её измене нет ничего страшного. В ее измене душа не участвовала; она продолжает любить Лаевского, и это видно из того, что она ревнует его, жалеет и скучает, когда он не бывает дома".

И мечты её – о будущем, не о прошлом, как у Лаевского. Надежда Фёдоровна, мечтая пожертвовать собой, тяготеет к позиции любимого:

"Она будет жить где-нибудь в глуши, работать и высылать Лаевскому от неизвестного деньги, вышитые сорочки, табак, и вернется к нему только в старости и в случае, если он опасно заболеет и понадобится ему сиделка. Когда в старости он узнает, по каким причинам она отказалась быть его женой и оставила его, он оценит ее жертву и простит".

Подытожим.

Автор, воображаясь в Надежду Фёдоровну и Лаевского, воображает мир, обрастающий, обживающий утрату любви. Воображаясь в любящего и любимого, автор *естественным* образом должен поддерживать их непрозрачность "для себя": так, Надежда Фёдоровна и Лаевский оба не вмещают вопроса о том, любит ли их "объект", изнутри организующий – опять же, естественным образом – их "жизнь". Удерживая своих героев от рефлексии по этому поводу, автор поддерживает собственное существование (сохраняет его) как личностно-активное присутствие в мире факта несовпадения любящего и любимого. Такое поведение автора и является, и переживается им как искусственно-избыточное. Дление мира, обустройстваемого, населяемого и управляемого *так* себя ведущим автором, ограничено в пространстве и времени актом совпадения в одной личности любящего и любимого. С другой стороны, вообще какое-то авторское поведение разрешено избыточностью авторского видения, то есть, возможностью сравнения

автора себя с собой (и соответствующей возможностью, делегируемой автором героям). Совпадение же – личное! – любящего и любимого исключает возможность сравнения как полагающего суд.

В согласии с введенной выше параллельностью терминологии, в каждый момент времени любой акт авторского проявления может быть описан либо в терминах суда, либо в терминах любви (любящий = судимый, любимый = судящий). Но никакое авторское проявление не может быть описано в один момент времени сразу двумя параллельными терминами. Терминологическая избыточность в данном случае соответствует избыточности авторского видения. Избыточность авторского видения состоит в способности автора занять оценивающую позицию по отношению к любому состоявшемуся уже проявлению автора в мире. Умножение оценивающих позиций может осуществляться либо в форме умножения героев, либо "внутри" уже действующих героев, либо "в сфере" повествователя – принципиального различия тут нет. Принципиальное различие оценивающей деятельности мы находим *в читателе*. Вскрывая "замысел" автора, читатель тем самым обнаруживает автора, глядя, собственно говоря, "в пустые небеса" – с точки в изображаемом мире, откуда, в случае, конечно, реализовавшегося авторского бытия автор никак не может быть увиден, и гадание о его замысле, соответственно аналогии, представляет собой ересь.

Исходя из этого, кажутся, по крайней мере, перспективными попытки засечь автора в момент видимой утраты им власти над изображаемыми событиями. Возьмем, например, роковой для всех героев повести поступок Надежды Федоровны, когда она соглашается идти с Кириллиным в дом Мюридова: "Надежда Федоровна прислушалась к ровному шуму моря, поглядела на небо, усыпанное звездами, и ей захотелось скорее покончить все и отделаться от проклятого ощущения жизни с её морем, звёздами, мужчинами, лихорадкой..."

Если прошлые встречи с Кириллиным известны нам уже оправданными любовью к Лаевскому и неучастием в измене души, то теперешний поступок Надежды Федоровны дан в настоящем и

возможные его мотивировки, оправдания или осуждения, по видимости, отсутствуют. Даны они в другом герое, в Кириллине:

"— Вашу резкую перемену в обращении со мной я объяснял сначала кокетством, — продолжал Кириллин, -- теперь же я вижу, что вы просто не умеете обращаться с порядочными людьми. Вам просто хотелось поиграть мной, как с этим мальчишкой-армянином, но я порядочный человек и требую, чтобы со мной поступали, как с порядочным человеком..."

В раннем варианте Кириллин изъяснялся ещё более определённо и обоснованно:

"Я и Лаевский имеем на вас одинаковое право".

Избыточность авторского ведения "в" Надежде Федоровне обращается избыточностью неведения: явственным отсутствием оснований ее поступка, выходящего за пределы любой мыслимой перспективы и оправдания, и осуждения. "Любой мыслимой" означает здесь — и внутренней, и внешней перспективы.

Разложим это рассуждение с помощью введённой нами терминологии.

Надежда Федоровна не может быть осуждена с точки зрения внешних человеческих установлений, поскольку её измена мужу, вполне оправданная любовью к Лаевскому, перестает быть и изменой, и оправданной, когда Надежда Фёдоровна первый раз изменяет Лаевскому с Кирилиным, то есть, по мнению фон Корена, поступает согласно обывательской норме, согласно которой "с чужими жёнами следует жить тайно" — что и делает Кириллин. Причина возмущения Кирилина натурально обоснована этой нормой. (Резонно предположить, что вряд ли он стал бы угрожать скандалом, если бы Надежда Фёдоровна была чьей-то законной женой). Равным — феноменологически — образом ее измена Лаевскому перестает быть — во втором ее свидании с Кирилиным — и изменой, и оправданной, поскольку все точки, позиции осуждения и оправдания уже реализованы, заняты авторскими проявлениями.

Таким образом, поступок Надежды Федоровны не вмещается в мир как явленность, формируемую соотношением судов = суждений. В

той точке авторское ведение исчерпано, поскольку не способно оплотниться в судящую инстанцию ни вне, ни внутри героя. Событие пресуществления избытка ведения в избыток неведения – это событие охватывает *всего* автора. Ведь существование изображаемого мира читатель может 1) воспринимать как действительное событие и 2) объяснять как событие внутренней жизни автора. С первой, наиболее привычной точки зрения, поступок Надежды Федоровны отнюдь не фантастичен, скорее, наоборот, слишком понятен. Со второй же – оказывается внечеловеческим. Здесь приходится констатировать, что мир незавершим изнутри себя – ни в любви, ни в суде нет необходимых оснований для завершения мира. В то же время, мир существует, длится во времени и пространстве, не имея, повторим, внутри себя, во времени и пространстве, никаких для этого оснований.

Итак, событие, если можно так выразиться, явленной невозможности завершения мира изнутри его есть событие во всём мире = во всем авторе. Во всем авторе в нашем случае означает – во всех героях повести "Дуэль". Дальнейшее их существование уже не может питаться авторским избытком ведения по выше вскрытым причинам. Стало быть, пройти эту критическую для авторского бытия точку, то есть, точку, когда их жизни подвешены на волоске, герои могут, только став объектами извне нисходящего завершения. Автор теперь может длить существование героев во времени и пространстве, только практикуя избыток неведения (*и – невинности*).

Попробуем развеять явно сгустившийся метафизический туман, обратив внимание на одного из самых симпатичных героев "Дуэли" – дьякона Победова. Как и у остальных героев, у дьякона есть собственная, привилегированная позиция, с которой он оценивает – по преимуществу – всё происходящее:

"Дьякон был очень смешлив, и смеялся от каждого пустяка до колотья в бок, до упаду. Казалось, что он любил бывать среди людей только потому, что у них есть смешные стороны и что им можно давать смешные прозвища. Самойленка он прозвал тарантулом, его денщика – селезнем, и был в восторге, когда однажды фон Корен обозвал Лаевского и Надежду Фёдоровну макаками".

Желание посмеяться – едва ли не главная причина, подвигнувшая "духовное лицо" тайком отправиться на дуэль:

"Дуэль будет пустяковая, бескровная, смешная. Но как бы то ни было, она зрелище языческое, и присутствовать на ней духовному лицу совсем неприлично... Сколько завтра будет смеху! Дьякон воображал, как он засядет под куст и будет подсматривать, а когда завтра за обедом фон Корен начнёт хвастать, то он, дьякон, со смехом станет рассказывать ему все подробности дуэли".

Однако, дьякону приходится принять более активное участие в событиях:

"– Он убьет его! – послышался вдруг отчаянный крик где-то очень близко.

Тотчас же раздался выстрел. Увидев, что Лаевский стоит на месте, а не упал, все посмотрели в ту сторону, откуда послышался крик, и увидели дьякона. Он, бледный, с мокрыми, прилипшими ко лбу и к щекам волосами, весь мокрый и грязный, стоял на том берегу в кукурузе как-то странно улыбался и махал мокрой шляпой. Шешковский засмеялся от радости, заплакал и отошел в сторону".

Ожидания дьякона – хоть и неожиданным для него образом – оправдались:

"...Я всеми вами доволен, – бормотал дьякон. – И наш дедка-тарантул будет доволен... Смеху-то, смеху!.."

Дьякон несколько натужно, но совершенно точно оценивает – теперь – себя как оказавшегося в смешном положении. Каковое усугубляется в ближайшем эпизоде в духане:

"– Ходил духан, пил чай, – сказал он Кербалаю. – Мой хочет кушат. Кербалай хорошо говорил по-русски, но дьякон думал, что татар скорее поймет его, если он будет говорить с ним на ломаном русском языке.

– Яичницу жарил, сыр давал...

– Иди, иди, поп, – сказал Кербалай, кланаясь".

Этот пример очень ясно демонстрирует тезис о невозможности завершения мира изнутри и несомненной завершенности его извне. Дело здесь в том, что дьякон *становится смешным* только в акте читательс-

кого завершения изображаемой действительности. Изнутри мира, ранним утром на Кавказе, никто из героев его смешным не видит. Проще – изнутри мира он не смешон. Читатель как бы узурпирует тот избыток героического видения, ведения, благодаря которому он – герой – и оценивает происходящее, и, вообще, оказался в этом месте.

Поступок дьякона – это авторский поступок, уступающий завершение "его" мира (=себя) вне мира "расположенной" инстанции.

Какова же "природа" этой инстанции? Здесь нам надо присмотреться к движению собственного читательского внимания. Изнутри мира повести дьякон не виден как смешной. Смешным его видим мы, читатели. Герои повести не видят дьякона смешным, потому что всё происходящее в их мире полно для них серьезности и риска – возможно, сейчас состоится убийство. Мы, читатели, сопереживая героям, тоже не склонны к смеху. Однако, тот факт, что мы можем занять позицию, с которой дьякон выглядит смешным, не свидетельствует о том, что можем и не занять. Эта позиция формируется как бы необходимым образом, поскольку все остальные заняты. Дьякон освобождает "место" в мире повести; до этого, двигаясь во времени и пространстве изображаемой действительности, мы никогда не могли иметь шанс занять собственную позицию: авторский избыток всегда имел возможность оплотниться. Где бы мы ни были, мы могли "предположить", что это место уготовано автором, этим местом чреват избыток его видения. Теперь – нет. Место *смеющегося* было занято дьяконом, он его *освободил*, став смешным. Мы с уверенностью занимаем это место как свое, никем сейчас не занятое. Находясь здесь, мы не рискуем отождествиться с кем-то из героев повести: мы точно не в мире изображённого, стало быть – вне его.

Читательская активность (выглядящая вполне как пассивность) завершает мир повести. Он (мир) завершён, поскольку авторским усилием в поступке Надежды Фёдоровны индуцированы по всему пространству и времени предельные точки, точки завершения; дьякон, как и Надежда Федоровна, оказывается на "границе" автора.

Продолжим анализ и обратим внимание на следующее замечательное обстоятельство: перемена предполагаемого сюжета

наступает, когда фон Корен узнает о randevу Надежды Федоровны с Кирилиным. По логике героического мира в этот момент фон Корен окончательно убеждается в своей правоте, и вспышка ненависти к Лаевскому реально обоснована. Взглянем, однако, на дело с точки зрения события в авторе. Очевидно, что перемена в фон Корене (завершение его суда над "макаками") случилась в тот же "момент", когда Надеждой Фёдоровной было принято "решение" уступить Кирилину. Ведь, оказываясь за пределами времени и пространства суда – а это: натуральное время и пространство – автор вовлекает туда с собою всех своих уже сущих и ещё имеющих быть героев. Стало быть, "естественный ход вещей", в котором фон Корен и другие до поры не знают о том, что с ними случилось, как бы предопределен к такому течению событий, при котором они об этом так или иначе узнают. Говоря парадоксально, своим целым, могущим быть завершённым в любой момент волею автора, фон Корен *уже* знает то, что позже он узнает от секунданта Лаевского. Но, говоря ещё парадоксальнее, о содержании поступка Надежды Федоровны знать вообще нельзя: это содержание вне суждения. Ненависть фон Корена вспыхивает как реакция на сообщение Шешковского. И реагирует он именно своим целым, в этот момент времени и пространства завершаемым. Фон Корен совершенно прозрачен для себя – он знает, что будет:

"Я его убью, конечно, убью..."

Целое дьякона, тоже знающего, что будет, есть другой момент длющегося во времени события завершения. Необычность этого дления состоит в том, что мы вынуждены тянуть причинно-следственную цепочку, объясняя каждое последующее звено из предыдущего – между тем как все звенья представляют собой суждения о внесудном. Прозрачность фон Корена для себя, исчезновение пространства сравнения между ним и дьяконом – это (вынуждены мы сказать) следствие авторского проявления в Надежде Федоровне. Автор извлекает из поступка героини опыт собственного бытия как внесудного, и следующие его проявления в дьяконе и фон Корене суть акты дления авторского бытия как внесудного = внесравнительного.

Авторское бытие можно условно охарактеризовать как бытие отличия себя от себя в отличие (!) от *процесса* сравнения себя с собой, в сущности, производного от бытия отличия. (Например, дьякон вынужден признаться, что ему "показалось", что Фон Корен убьет Лаевского. Между тем, в момент отличия автор в несравненном акте разместил своё целое в "Я убью" и "Он убьёт").

Странность этой ситуации состоит в том, что, воплощаясь в прозрачном для себя герое, автор не имеет (после такого воплощения) потребности в другом герое. Такое воплощение самодостаточно. Такой авторский акт, независимо от времени его осуществления, точнее, независимо от того, где и когда такой акт прорастает, так сказать, в мир героев, является безусловно первичным (отличением) по отношению к событиям в мире (сравнению). Такой акт образует в мире своеобразное зияние, в которое втягивается весь мир, будучи способным внутренне определяться (находить в себе мирские основания) только в перспективе этого зияния. Мир влеком туда силой, изнутри мира определяемой как нечто неведомое и неизвестное.

Акт отличия не имеет автора своим источником, поскольку не имеет начала, середины и конца. Эти категории, как временные, учреждаются внутри отличия как содержащие мир времени и пространства, мир воплощения. Отличие – это сфера собственно авторского бытия, бытия творца. В мир сравнения (суда и любви) бытие отличия нисходит в форме отсутствия *воплощенного* автора мира, воплощенного творца.

Отсюда мы вводим важное (и неизбежное) дополнение ко всему предыдущему изложению. До преодоления сферы сравнения, мир героев длился в присутствии воплощенного творца. Доказательство этого тезиса не требует отрефлектированной кем-нибудь из героев констатации этого факта. Вполне достаточно того, что без разумеемой инстанции последнего суда (пусть и разумеемой по-разному в разные моменты жизни в мире) невозможны не только мысли и поступки в мире, невозможен в мире и сам поступающий. Все события в изображаемом мире определены к случанию в качестве таковых бесконечным "запасом" судящих инстанций, оформляющихся по ходу жизни в героях либо

извлекаемых из латентного состояния читателем как материал для лепки "образа" автора (в смысле В.В. Виноградова).

Присутствие воплощённого творца (автора) и даёт возможность оценивать любой факт изображаемого мира как результат актов суда (любви); параллельная терминология отражает способ присутствия воплощенного творца: он 1) уже явлен и действителен в имеющихся точках зрения и 2) пока скрыт и не реализован.

Выход за пределы сферы суда / любви, сферы сравнения = сферы воплощенного творца не имеет, не может иметь каких-либо оснований в этой сфере и постольку описывается негациями: это сфера не суда и не любви. Пометим принципиальное отличие этого состояния от актов воздержания от суда, производимых все же из другой, "высшей", но судящей же позиции. Бытие отличия характеризуется конечным числом "позиций", не превышающих друг друга. С первого движения хочется описать это состояние мира как определённое к бытию невоплощённым творцом, но такое бытие, по определению, ни в какой форме недоступно описанию изнутри мира сравнения. В этом мире действительно отсутствие воплощенного творца как в жизни участный, жизненно важный фактор. Обратимся к тексту:

"Доктор остановился. Фон Корен стал прицеливаться в Лаевского.

"Кончено", – подумал Лаевский.

Дуло пистолета, направленное прямо в лицо, выражение ненависти и презрения в позе и во всей фигуре фон Корена, и это убийство, которое сейчас совершит порядочный человек среди бела дня в присутствии порядочных людей, и эта тишина, и неизвестная сила, заставляющая Лаевского стоять, а не бежать, – как всё это таинственно, и непонятно, и страшно!".

Это описание реакции героя на внешний мир в критической ситуации предварено описанием его "внутреннего мира":

"Он вспомнил свою вчерашнюю ненависть к смуглому лбу и курчавым волосам и подумал, что даже вчера, в минуты сильной ненависти и гнева, он не смог бы выстрелить в человека".

Позиция – почти в буквальном смысле слова здесь – Лаевского как будто вписывается в теорию фон Корена, очередной аргумент которой таков:

"Завтра вот у нас дуэль. Мы с вами будем говорить, что это глупо и нелепо, что дуэль уже отжила свой век, что аристократическая дуэль ничем по существу не отличается от пьяной драки в кабаке, а все-таки мы не остановимся, поедим и будем драться. Есть, значит, сила, которая сильнее наших рассуждений".

В этом обстоятельстве мы видим интересную возможность дальнейшего движения. Прежде всего, возьмём на заметку различные, так сказать, направленности этой силы. (Примем пока, что это – одна и та же сила, то есть, что фон Корен точно отрефлектировал недоступное Лаевскому знание). Фон Корен переживает присутствие этой силы как начала, побуждающего к действию, чаще всего – вопреки голосу рассудка:

"Мы кричим, что война – это разбой, варварство, ужас, братоубийство... но стоит только французам или немцам оскорбить нас, как мы тотчас же почувствуем подъем духа, самым искренним образом закричим ура и бросимся на врага, вы будете призывать на наше оружие благословение Божье, и наша доблесть будет вызывать всеобщий и притом искренний восторг".

Лаевский же этой силой лишён возможности действовать – бежать. Можно полагать, что фон Корен не затруднился бы объяснить немогу своего противника пошлой приверженностью правилам дуэли, в основе своей питаемой все тем же остаточным действием "естественного подбора". Правда, неспособность Лаевского выстрелить в фон Корена, как будто, ставит естественность – с биологической точки зрения – под большой вопрос. Обнаружению в *этой* немоготе ещё одного проявления общей недееспособности "золотушного племени" препятствует ясная видимость действительного мотива:

"Он вспомнил свою вчерашнюю ненависть к смуглому лбу и курчавым волосам и подумал, что даже вчера, в минуту сильной ненависти и гнева он не смог бы выстрелить в человека".

Напомним этот эпизод:

"Он с ясностью представил себе покойное, надменное лицо фон Корена, его вчерашний взгляд, рубаху, похожую на ковер, голос, белые руки, и тяжёлая ненависть, страстная, голодная, заворочалась в его груди и потребовала удовлетворения. В мыслях он повалил фон Корена на землю и стал топтать его ногами. Он вспоминал в мельчайших подробностях всё происшедшее и удивлялся, как это мог он заискивающе улыбаться ничтожному человеку... и вообще дорожить мнением мелких, никому не известных людишек, живущих в ничтожнейшем городе, которого, кажется, нет даже на карте и о котором в Петербурге не знает ни один порядочный человек".

В обоих эпизодах Лаевский *является* вспоминающим. Но в первом – хронологически – случае он находит в себе удивляющую перемену ("прозревает"), а во втором – извлекает из сравнения себя (теперешнего) с собой (вчерашним) срединную, неизменившуюся "часть". Эта "часть" психологически проинтерпретирована как неспособность убить человека. Вообще интерпретация случается как неизбежная изнутри человеческого мира; она осуществляется негативно как неспособность, потому что внутри этого мира нет третьей позиции, из которой можно сравнивать два состояния мира. (Заметим, что основание своей ненависти к фон Корену, свою перемену Лаевский находит в позиции "порядочного человека" из Петербурга).

В нашем теоретическом тезаурусе размышления Лаевского у барьера оформляются как психологически адекватная интерпретация отсутствия воплощенного творца. В отсутствие воплощенного автора герой держится в мире прямым авторским бытием, бытием отличия. Неспособность убить может быть психологически – как черта "характера" – представлена либо как трусость "золотушного племени", либо как "закон...органически связанный с человеком". То есть, либо как определённое человеческое свойство, либо как природно присущая человеку характеристика. (Которую должно, по фон Корену, преодолеть во имя высшей цели). Изнутри мира, из сферы сравнения, третьего не дано. Неспособность убить может быть понята только как причиняющая, либо как причиненная в перспективе от живущего в сфере сравнения существа – человека. Из сравнения себя с собой в двух своих

проявлениях в мире герой (Лаевский) извлекает опыт, как бы исчерпывающий его “характер”: именно, опыт неспособности к убийству.

Вернёмся к анализу эпизода, вспоминаемого Лаевским у барьера:

“В мыслях он повалил фон Корена на землю и стал топтать его ногами”.

Как видим, “неспособность выстрелить в человека” узнаваемо присутствовала в Лаевском в этот момент, она отнюдь не привнесена его малодушием или мужеством под дулом пистолета. Более того, можно сказать, что мысленное топтание противника есть в той же мере “продолжение” ненависти, в какой – утверждение неспособности выстрелить. Ненависть Лаевского к фон Корену – будем длить уловленную возможность извлечения читательского опыта – принимает формы, с вездесущей другой стороны имеющие быть проинтерпретированными как неспособность выстрелить (убить) человека. Герой – Лаевский – мысленно восставляет себя до целого, сочиняя свою ненависть к герою – фон Корену – как нечто преходящее (случайное) со своей неспособностью стрелять – как чем-то фундаментальным.

Самое возможное помыслить ненависть и неспособность убить как являющиеся в одной и той же чувственной форме есть форма возможности помыслить их в причинно-следственной связи. Если герой внутри мира сравнения неминуемым, жизненно-необходимым образом наделяет статусом причины *всех* своих состояний неспособность убить, то читателю вполне доступно психологически экзотическое суждение о том, что ненависть есть причина неспособности убить. Причём читатель и герой совершенно равноправны в своих выводах как не обладающие привилегированной позицией в мире жизни. И в этом отношении перспективы их деятельности сравнения (= их жизнью) равнодостоинны перспективе воплощённого автора (“что хотел сказать автор?..”, “замысел автора состоял в том, чтобы...”).

Отсутствие в мире жизни привилегированной позиции сравнения (см. выше об отсутствии воплощенного творца), знание о каковом есть

факт сравнения сравнений, может быть взято как факт порождения сравнений “жизней”. То есть – как бытие отличия.

Итак, равнодостоинство (в непривилегированности) героя, читателя и воплощенного автора в пределах анализируемого фрагмента усматривается постольку, поскольку чувственная форма, в которой герой переживает ненависть, есть в перспективе от читателя форма его – героя – неспособности убить. Воплощённый автор оформлен в двух возможных разведениях этих половинок по инстанциям причины и следствия. Причем ни один из вариантов не имеет “шансов” основаться изнутри мира как “правильный”.

Здесь неизбежно встаёт вопрос о субъекте бытия, превышающего своим содержанием все три усмотренные позиции: об авторе-творце. “Я” автора-творца, по всей видимости, должно вмещать все поддающиеся осмыслению интерпретации его чувственного явления в мире (точнее, его явления миром), им изображаемом.

Первое решение проблемы (ближайшее): авторское “я” частью представлено в герое, частью в читателе и частью в повествователе. Выше мы тезисно отвергли такую возможность, но только сейчас можно детально опровергнуть такой инерционный ход мысли. Членение автора на части невозможно потому, что часть принципиально присоединяема к другой части в одном времени и пространстве. Мы только что видели, что переживание героем ненависти есть форма переживания читателем неспособности убить. Только в таком случае – когда на одном и том же чувственном материале “прорастают” две запредельных друг для друга активности само- и мирозавершения – мы можем говорить о герое и о читателе, а не о двух героях, двух читателях и т.п. конгломеративных образованиях сравнивающей психики.

Герой и читатель – по определению “представители” разных времен и пространств, двух – по меньшей мере – состояний мира, если не – миров. Стало быть, авторское “я” в герое не есть часть наравне с частью, представленной в читателе. Герой и читатель – две формы активности завершения – каждый в отдельности равен всему автору: его целому “Я”. И в статусе соответствия целому автору, автору-творцу,

герой и читатель также должны мыслиться как целые. (Для героя в таком статусе есть соответствующий термин – персонаж).

Третья предполагаемая часть автора-творца – повествователь – в качестве части определяем как возможность выбора между героем и читателем (как частями же). По отношению к герою и читателю как равномошным "заместителям" целого "Я" творца повествователь должен мыслиться как отсутствие возможности выбора. Еще четче – как отсутствие возможности вообще (и необходимости, соответственно). То есть – замыкаем изложение на уже употреблённое "понятие" – отсутствие воплощённого творца.

Негативное – апофатическое, нестрого говоря – определение третьей позиции, в которой отличено целое "Я" автора, востребует к мысли позитивное решение. Например, мы можем постулировать как всезавершающую интенцию присутствие творца невоплощенного – описать четвертую позицию. Такое движение (мысли и чувства) востребуется длительностью жизни (мира), и воздержаться от него не представляется возможным. Однако, единственным условием, при котором мы можем позволить, разрешить такую длительность, явилось бы усмотрение незавершенности, неполноты мира, взятого меж трех уже выявленных источников активности завершения.

Целое "Я" автора-творца может быть положительно определено в качестве единичной инстанции завершения в том случае, если тройственное *отличение* "Я" от самого себя будет представлено как *сравнение*. То есть, если будет найден ресурс превышения (общий, но не совпадающий с целыми, член сравнения). Переформулируем условия задачи в психологических терминах.

"Я", неспособное убить – это "я" (в пределе) *чувствующее*, что ничего, кроме "я", нет.

"Я" ненавидящее – это "я" (в пределе) *знающее*, что ничего, кроме "я", нет.

Ненависть и неспособность убить суть две жизненные формы, востребованные к явленности и данные переживанию бытием отличия. Поскольку "я", отвлеченное от равноценного "я", неспособно ни к дей-

ствию заполнения мира собою (нет ничего в "мире", кроме "я"), ни к уступанию себя "миру" (нет ничего в "я", кроме "мира").

Эти две инстанции просты. Кратко можно их связать с чувством и мыслью. Третья инстанция – сравнения чувства и мысли, деятельность суда и любви – не приводится к простоте. Поскольку из неё производится различие двух других, невозможно найти, сформулировать компонент сравнения, который не был бы *уже* превышен этой инстанцией.

В каждый момент времени человек завершён в тройственном отличии воплощённого автора, персонажа и читателя. (Этот же смысл содержится в фразе: "каждый момент времени завершён... и т.д."). Жизнь человека в сравнении есть востребованность к завершённости, самое жизнь дающей. Человек находит себя в качестве такового как завершающего завершённое. То есть, в жизненных формах – как лишнего, избыточного.

Обратимся к героям повести, оказавшимся в такой ситуации:

(Лаевский): "Боясь, "чтобы пуля как-нибудь невзначай не попала в фон Корена, он поднимал пистолет всё выше и выше и чувствовал, что это слишком показное великодушие не деликатно и не великодушно, но иначе не умел и не мог".

(Фон Корен): "Я его сейчас убью, – думал Фон Корен, прицеливаясь и уже ощущая пальцем собачку. – Да, конечно, убью..."

Усмотрение читателем *излишней* неуверенности Лаевского обусловлено естественно-человеческим учетом времени и пространства как форм дления жизни. Герой предпринимает избыточные (по сравнению с необходимыми) "меры" по предотвращению убийства. Так сказать – физически практикует психологически переживаемую им неспособность убить, конечно, *не* беря в размышление свою онтологическую неспособность к причинению связи между человеческим (намерением убить) и природным (смертью).

Усмотрение *излишней* уверенности фон Корена обусловлено теми же обстоятельствами: его "мысли" – практика ненависти как психологического наращивания на онтологически абсолютном одиночестве "я".

Устремлённые к пределам мира изнутри его герои усиливаются в ненависти и неспособности убить. Это усиление сопутствует устремленности автора к обоснованию в "нетях", к четвёртой "позиции", изнутри же мира ухватываемой как возможность положительного переименования отсутствия воплощённого творца. Приуготовление места для творца не-воплощенного требует выведения всех следствий (негативных, конечно, то есть, описываемых отрицанием из факта отсутствия творца воплощенного). Таким следствием, прежде всего, оказывается отсутствие времени и пространства, что и обнаруживается героями в психологических констатациях действительности "неизвестной силы" (т.е. силы избыточной по сравнению с нашей способностью объяснять). Отсутствие, нетость времени и пространства берётся, понятно, дважды – как двояковозможная невозможность найти "я" в отношении к времени и пространству.

Во-первых, есть только "я" (предел, увлекающий фон Корена); во-вторых, нет только "я" (Лаевский). Короче говоря, отсутствие времени и пространства берётся либо как причина, либо как следствие одиночества "я".

Дленье жизни как бы сходит на нет. Это отражено – в точном смысле слова – в героях, в которых это схождение обнаруживается как потребность специальными усилиями длить "естественный" ход вещей:

"– Господа, мы не видим причинной связи между оскорблением и дуэлью. У обиды, которую мы иногда по слабости человеческой наносим друг другу, и у дуэли нет ничего общего".

"– Первый раз в жизни вижу! Как славно! – сказал фон Корен, показываясь на поляне и протягивая обе руки к востоку. – Посмотрите: зеленые лучи!..

Фон Корен был заметно возбуждён и старался скрыть это, делая вид, что его больше всего интересуют зелёные лучи".

"Восход солнца он видел теперь первый раз в жизни; это раннее утро, зеленые лучи, сырость и люди в мокрых сапогах казались ему лишними в его жизни, ненужными и стесняли его; все это не имело никакой связи с пережитой ночью, с его мыслями и с чувством вины, и потому он охотно бы ушел, не дожидаясь дуэли".

"Ему хотелось, чтобы его поскорее убили или же отвезли домой".

Нарастающее, если можно так выразиться, отсутствие воплощенного творца есть (это – транскрипция) убывание читательского присутствия внутри изображаемого мира как имеющего дление только в "поиске" воплощённого творца. (Ср.: «Великий символ активности, отошедший Христос, в причастии, в распределении плоти и крови его претерпевая перманентную смерть, жив и действен в мире событий именно как отошедший из мира, *его не-существованием в мире мы живы и причастны ему*, укрепляемы. Мир, откуда ушел Христос, уже никогда не будет тем миром, где его никогда не было, он принципиально иной» [17,19]. Читатель обнаруживает, что видение его исчерпано возможностями, реализованными в близком к завершению объеме – в героях. Говоря "ближе к тексту": усиления героев в ненависти и неспособности убить как бы размещает весь мир между этими полюсами, устраняя из него всякую возможность сравнительного превышения – жизни читателя в качестве такового. Читатель видит только либо одно, либо другое, причем в "ослабленном" варианте:

"Доктор кивнул головой и опять зашагал, и видно было, что ему вовсе не нужны были деньги, а спрашивал он их просто из ненависти".

"Все чувствовали, что пора уже начинать или кончать то, что уже начато, но не начинали и не кончали, а ходили, стояли и курили".

В пока ещё длящемся мире убывают причины. Нет причин к дуэли, нет причин и к её отмене.

Пока-еще-дление жизни (мира) мы должны теперь связать с малым, но все ещё остающимся временем и пространством. Остающимся постольку, поскольку есть еще в мире позиция (даже пространственно отграниченная!), претендующая на превышение ненависти и неспособности убить. Это – спрятавшийся в кустах дьякон, пришедший повеселиться:

"Вместо того, чтобы от скуки и по какому-то недоразумению искать друг в друге вырождения, вымирания, наследственности и прочего, что мало понятно, не лучше ли им спуститься пониже и направить

ненависть и гнев туда, где стоном гудят целые улицы от грубого невежества, алчности, попреков, нечистоты, ругани, женского визга".

“Вненаходимость” (пространственно-временная) дьякона исчерпывается движением от точки, где Лаевский и фон Корен "...добрые люди и спасутся", до точки, где они – "кроты":

"Противники, при всеобщем молчании, заняли свои места.

"Кроты", – подумал дьякон, сидевший в кустах".

"В" дьяконе жизнь воображающегося автора максимально усиливается к овладению собственными основаниями, намереваясь изнутри себя превысить в какой-то форме распинаящие ее крайности. Поступок дьякона (его вмешательство в ход дуэли) не имеет оснований в мире, исчерпавшем собственные основания дления в ... дьяконе. Мир "после" этого поступка длится уже на иных основаниях, заново произведенных.

Для пояснения последнего утверждения поступок дьякона надо помыслить его как акт отличения, не приписываемый единичной инстанции (или – субстанции). Поступок в жизни произведен к усмотрению и оценке актом бытия, совмещающим три активности завершения, составляющих бытие отличения. В данном случае легче всего взять эти активности в терминах суда.

Дьякон, герой, существованию которого мир повести больше всех обязан своим длением, о-граничен такой *судящей* позицией как осмеяние, смех. В момент, когда он совпадает со всеми наличными (в этот момент!) знаниями ("Он убьет его!"), он оказывается *судимым* с той же позиции, которую он уступает читателю. Напомним, что только извне изображаемого мира дьякон действительно смешон. Внутри этого мира формирование позиции сравнения смеющегося и смешного "дьяконов" невозможно. Впадение в суд, инициированное читательской любовью к жизни, есть переход мира в иное, запредельное его отношению к предыдущему, состояние.

Акт отличения, естественно, не может быть ни причиной, ни следствием чего бы то ни было. Причинно-следственный разрыв учреждается жизнью в сравнении, полагающей себя высшей ценностью,

то есть, всерьёз полагающей смерть как абсолютный конец, отмену жизни.

Конец жизни, изнутри жизни (во времени и пространстве) полагаемый, полагается как то, чего не может не быть. Промых фон Корена, объясняемый изнутри жизни вместе со своей причиной – поступком дьякона – видим, узнаваем, определяем как промах постольку, поскольку его могло не быть, то есть – изнутри жизни – могло быть попадание. Равным образом, все события (жизни) являются, втягиваются в жизнь, становясь ее фактами, в перспективе от конца жизни, то есть, в перспективе от события смерти, которого не может не быть.

Нечто, что могло не быть (или – могло быть), мыслимо – образует мысли о себе – только в перспективе от жизневосстанавливающей точки, которой не может не быть. Важнейшим уточнением служит здесь то, что точки этой не может не быть *где-то* и *когда-то*. В перспективе *этого*__обстоятельства – временно-пространственной локализации события смерти – получает кратчайшее определение равенство онтологических статусов героев и воплощенного творца (повествователя). Описанное выше "усиление" отсутствия воплощенного творца совпадающим образом укладывается в "термин" – упразднение смерти. Это – лишь эпатирующая форма описания очевидно близкого опыта.

Упразднение времени и пространства есть, таким образом, упразднение события, которого не может не быть где-то и когда-то *в части* "где-то" и "когда-то", что не делает героев бессмертными, но учреждает акт отличия как *не могущий не быть*.

В этом акте герои восставлены до персонажей, не могущих не иметь завершения. Автор-творец, персонаж и целый читатель отличены (не – сравнены!) в акте отличия доиерархическим образом.

Выскочив из кукурузы, дьякон реализует знание ("Он убьет его!") которым обладает и фон Корен, и Лаевский. (Совпадение "их" знаний – "следствие" упразднения времени и пространства между героями). Главное здесь: дьякон знает не близкое будущее, дьякон знает *то же самое*, что знает фон Корен; Лаевский знает *то же самое*, что знает

дьякон. Троякорасположенное знание о знании, знание себя тройко-различным, неудержимо в мире, где приращение знания, познавательное движение "дальше! дальше!"... положено несомненной ценностью Четвёртая, фиктивная инстанция мироуправления фиктивно же необходимым образом учреждается изнутри мира. Не-знание – как практикуемая субъектом активность – не реализуемо на основаниях мира: состояния мира вторичны по отношению к акту отличения. Жизнь, полагающая главный свой итог впереди и в неизвестности, способна только признать неразличенность вообращенного в его "частях". Окончание повести материально, так сказать, фиксирует реакцию автора на несомненный до непередаваемости личный опыт:

«Правда, как вижу теперь к великой моей радости, я ошибся относительно вас, но ведь спотыкаются и на ровной дороге, и такова уж человеческая судьба: если не ошибаешься в главном, будешь ошибаться в частностях. Никто не знает настоящей правды».

Это – фон Корен. Ему вторит (!) Лаевский:

"Да, никто не знает настоящей правды..." – думал Лаевский, с тоской глядя на беспокойное темное море".

Исчерпанное знание (а знание себя знающим – это именно исчерпанное, превозможенное знание), оборенное любовью к жизни, входит в нее смиряющим *признанием*.

4.3. «Судьба человека»: жизнь как жанр

Рассказ М. Шолохова "Судьба человека" настолько органично вырастает из исторической толщи общенародного русского опыта, что всякое литературоведческое суждение о нем обречено, как будто, не то чтобы на неуспех, но, по крайней мере, на безнадежно проигрышное сопоставление с "первоисточником" в части непосредственной эмоциональной насыщенности. Вопрос-ответное собеседование на темы патриотизма и пр. в таком случае "контрпродуктивно" даже в большей степени, нежели, например, на встрече депутата с избирателями.

Всякое научное – в хорошем смысле слова – рассуждение может рассчитывать на сочувственное внимание лишь в том единственном

случае, если отвечает на естественным образом волнующий человека вопрос – при условии неочевидности ответа на него. И, между прочим, в шолоховском рассказе такой, “научный” вопрос есть. Трудность состоит только в том, чтобы почувствовать его принципиальную *нериторичность*: “Выломав из плетня сухую искривленную хворостинку, он с минуту молча водил ею по песку, вычерчивая какие-то замысловатые фигуры, а потом заговорил:

– Иной раз не спишь ночью, глядишь в темноту пустыми глазами и думаешь: “За что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что так исказнила?” Нету мне ответа ни в темноте, ни при ясном солнышке...”.

Очевидно, что “жизнь” в таком контексте – и есть “судьба”, слово, вынесенное в заглавие, но ни разу (!) не встречающееся в тексте рассказа. Стратегически важным условием точного рассуждения о рассказе Шолохова нам представляется внятное доказательство нериторичности экспозиционного, в сущности, вопроса главного героя, Андрея Соколова. Нериторичность, то есть, положительная содержательность этого вопроса открывается, если переформулировать его – уже, естественно, за пределами изображаемых событий – следующим образом: “Каким образом, при каких непеременимых условиях, возможно такое сетование: на жизнь вообще?”. Не на какое-то конкретное обстоятельство, не на войну – что было бы вполне понятно – не на злую волю злого индивида, а – на всю жизнь?!

Отвечаем. Всякое переживание (осознание) несправедливости случается на фоне подразумеваемой личной невинности / невиноватости. Такое подразумевание основывается на более или менее точном исполнении человеком тех или иных обязательств, взятых им на себя при тех или иных обстоятельствах. Можно полагать, что вопрос Андрея Соколова звучит тем отчаяннее, что вся его жизнь, как она представлена в *его* рассказе, представляет собой именно следование обязательствам, соответствие тем, условно говоря, ролям, в которые он “входил” волею судьбы (!). Вопрос Андрея – исходного свойства, если иметь в виду и пресловутое этимологическое родство “начала” и “конца”, и гораздо более значимый пейзажный “подтекст” нарушаемой этим вопросом тишины, “... какая бывает в безлюдных местах только

глухою осенью и в самом начале весны”. И рассказ его – как бы вдумчивое, непредвзятое всматривание в прошедшие годы в поисках ответа: “Поначалу жизнь моя была обыкновенная. Сам я уроженец Воронежской губернии, с тысяча девятьсотого года рождения. В гражданскую войну был в Красной Армии, в дивизии Киквидзе. В голодный двадцать второй год подался на Кубань, ишачить на кулаков, потому и уцелел. А отец с матерью и сестренкой дома померли от голода. Остался один. Родни – хоть шаром покати, – нигде, никого, ни одной души. Ну, через год вернулся с Кубани, хатенку продал, поехал в Воронеж. Поначалу работал в плотницкой артели, потом пошел на завод, выучился на слесаря. Вскорости женился”.

Легко дается герою повесть о смерти ближайших родных; нет ни угрызений совести, ни воспоминаний: так бывает со всяким, это – „обыкновенно”. В истоке своей судьбы Андрей Соколов – человек, исчерпываемый полностью жизнью рода; в самом деле, дление жизни включает в себя смену поколений, нелепо сетовать на то, молодые наследуют старикам.¹ Именно понятие о родовой верности – в смысле наследующего подчинения круговоротам родства, жизни и смерти – вызывает к представлению *судьбу* как положительную интерпретацию *отсутствия* моей вины перед целым рода, народа, семьи. Безучастность и безразличие – почти показное – Андрея к судьбе кровных родных как раз и обнаруживает непосредственно и приоритетно родовую определенность героя рассказа Шолохова. Андрей Соколов выходит из рода и починает род. Естественное пресечение рода “за спиной” естественно безболезненно, поскольку обещано дление рода “от” героя, поскольку он починает род – семейство.

Точность, последовательность его собственного жизнестроительства подкрепляется “везением” во всем, постепенной гармонизацией жизни в самонастраивающемся ладу с прошлым и

¹ Рассказ цитируется по изд.: Шолохов М. А. **Судьба человека** // Шолохов М. А. Собрание сочинений: В 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956—1960.-- Т. 8. Рассказы, очерки, фельетоны, статьи, выступления. — 1960. — С. 32—67.

будущим. И на этом жизненном витке как бы извне, без заслуг и усилий приходят к герою простые радости, ожидаемые и не очень: “Вскорости женился. Жена воспитывалась в детском доме. Сиротка. Хорошая попалась мне девка! Смирная веселая, угодливая и умница, не мне чета. Она с детства узнала, почем фунт лиха стоит, может, это и сказалось на ее характере. Со стороны глядеть – не так уж она была из себя видная, но ведь я-то не со стороны на нее глядел, а в упор. И не было для меня красивее и желанней ее, не было на свете и не будет!.. Работал я эти десять лет и день и ночь. Зарабатывал хорошо, и жили мы не хуже людей. И дети радовали: все трое учились на "отлично", а старшенький, Анатолий, оказался таким способным к математике, что про него даже в центральной газете писали. Откуда у него проявился такой огромный талант к этой науке, я и сам, браток, не знаю. Только очень мне это было лестно, и гордился я им, страсть как гордился!..”.

Все, что герой делает сам – приведение собственного пути в параллель к благодатно разворачивающейся жизни, добровольное подчинение ответным правилам семейного общежития, равно обязывающего и отпускающего вины, если таковые случаются.

Война, взяв на разрыв семейные связи, “добивается” лишь того, что они сплывают в семейство весь народ; во всяком случае, “на взгляд” нашего героя: “И вот он, сука в штанах, жалуется, сочувствия ищет, слюнявится, а того не хочет понять, что этим разнесчастным бабенкам и детишкам не слаже нашего в тылу приходилось. Вся держава на них оперлась! Какие же это плечи нашим женщинам и детишкам надо было иметь, чтобы под такой тяжестью не согнуться?”.

Родственный, семейственный тыл обеспечивает существование героя во всех смыслах и отношениях, вплоть до “благословения” на убийство предателя.

Все связные смыслы теряются, когда Андрей узнает о гибели родных. Это второе в его жизни выпадение из родственного окружения – и именно в этот период жизни Андрей Соколов оказывается перед вопросом “За что?”. Вхождение в сознание героя, в его отчаянное вопрошание представления, мысли о *судьбе* сопоставлено – и всегда

сопоставляется – безуспешным поискам собственной вины.

Смыкающийся круг потерь, внутри которого разгорается неизбывное одиночество героя, отсекает его и от причастности к отпускающим вины целым: народу, воинству, семье. Эпизод лишения его шоферских прав трагикомическим образом обнаруживает его, Андрея, преимущественную “пригодность” на роль пресловутого крайнего-виноватого: “Может, и жили бы мы с ним еще с годик в Урюпинске, но в ноябре случился со мной грех: ехал по грязи, в одном хуторе машину мою занесло, а тут корова подвернулась, я и сбил ее с ног. Ну, известное дело, бабы крик подняли, народ сбежался, и автоинспектор тут как тут. Отобрал у меня шоферскую книжку, как я ни просил его смиростивиться. Корова поднялась, хвост задрала и пошла скакать по переулкам, а я книжки лишился. <...> Да оно, как тебе сказать, и не случись у меня этой аварии с коровой, я все равно подался бы из Урюпинска. Тоска мне не дает на одном месте долго засиживаться”. Ср. с началом самостоятельной жизни: “Остался один. Родни – хоть шаром покати, – нигде, никого, ни одной души. Ну, через год вернулся с Кубани, хатенку продал, поехал в Воронеж. Поначалу работал в плотницкой артели...”. Поистине, Андрей как бы пробует нащупать прежнюю жизнь на новом витке. И здесь высвечивается, отчетливо *сказывается* инаковость поведения героя. Эпизод с потерей водительской книжки, который он уже не склонен, видимо, расценивать как некое очередное “наказание”, случается с ним после усыновления Вани. Эта встреча, как кажется, и вызволяет героя из плена судьбы как обессиливающей мнимости родовой=семейственной жизни.

Это одоление судьбы и является, с нашей точки зрения, собственно эстетическим событием, проживаемым читателем в рассказе. Напомним ключевой в этом отношении эпизод: “Закипела тут во мне горячая слеза, и сразу я решил: “Не бывать тому, чтобы нам порознь пропадать! Возьму его к себе в дети”. И сразу у меня на душе стало легко и как-то светло. Наклонился я к нему, тихонько спрашиваю: “Ванюшка, а ты знаешь, кто я такой?” Он и спросил, как выдохнул: “Кто?” Я ему и

говорю так же тихо: "Я – твой отец".¹

Этим актом персонаж учреждает третий круг родства – родства не по плоти. Учреждение родства не по плоти совпадает с облечением *ролю* – и *упразднением* судьбы.

Когда я *в роли* – я недоступен "длани рока": меня видит только Бог. Как неуспех в поисках вины высвечивает влияние судьбы, так приятие роли уберегает, уводит, прячет меня от судьбы. Пребывание внутри роли (причем "роль" отца – как бы крайний случай "актерской отдачи" человека) упраздняет в принципе возможность "встречи с судьбой". Поскольку такая встреча психологически означает как переживание невинности-вопроса: "За что?!" в виду кровной причастности к роду=семейству, единственной роли, "известной" судьбе.

Герой рассказа Шолохова исчерпывает потенции судьбы как таковой – как отрицательно узнаваемой ценности, сопоставленной бытию рода: внутри роли "Я" недоступно судьбе, поскольку сам акт приятия роли является достаточным ответом на всякое возможно-грядущее "За что?!". И вновь мы процитируем работу Бахтина (хотя пафосы таких разных людей, как Бахтин и Шолохов, казалось бы, очевидны): "Нравственное *я-для-себя* безродно (христианин чувствовал себя безродным, непосредственность небесного отечества разрушает авторитетность земного)".

В посягательной (несимволической) ситуации исконное мироучреждающее событие воспроизводится в ситуации "выдавания" себя не за того, кем являешься "на самом деле". В ситуации, так сказать, практического воображения. Именно в такой ситуации мы, кстати говоря, "застаем" героев-рассказчиков в "Судьбе человека".

"...– Нет, не мужинское это дело с такими пассажирами путешествовать, да еще походным порядком. – Он помолчал немного, потом спросил: – А ты что же, браток, свое начальство ждешь?

¹ "... там, где человек сам из себя начинает ценностно-смысловой ряд поступков, где он нравственно виновен и ответствен за себя, за свою определенность, там ценностная категория судьбы неприменима к нему и не завершает его..."

Мне было неудобно разуверять его в том, что я не шофер, и я ответил:

– Приходится ждать”.

Рассказчик, как видим, сразу “соглашается” с ролью; это согласие собственно говоря, и сделало возможным сам рассказ Андрея Соколова. Рассказчик чувствует некоторую неловкость=виноватость перед Андреем за то, что он – не шофер. Важно не упускать из виду и то обстоятельство, что сам Андрей Соколов – не просто шофер, но шофер, на какое-то время свои права, свой статус, стало быть, утративший. Кроме того, он выдает себя за отца мальчика, но и отец он – не настоящий. Стало быть, оба героя-рассказчика взаимооткрыты, пожалуй, исключительно по причине *взаимной виноватости*, безобидной, правда, но лжи.

Итак, персонаж рассказа проходит три этапа участия в существовании. Первый – этап жизнедающего, даже – жизнеуступающего родства, наследуемой воли к жизни, в свете которой не видятся *вины* по отношению к предкам. Короче этот этап можно обозначить как этап приятия жертвы. Второй – этап родоучреждения, этап готовности к родственно-кровному самопожертвованию. Оба эти этапа длятся под эгидой судьбы, ее возможного явления в свете “незаслуженного” несчастья невинного в преступлениях против родства человека.

Наконец, третий этап – этап самопожертвования в учреждении родства не по плоти. Такой человек невидим судьбе в том простом смысле, что, окунувшись в вину с головой в облечении ролью, он не способен к обиде на “незаслуженное” наказание – к мысли, представлению о судьбе не способен.

Читатель рассказа равно должен одолеть путь по этим кругам, сквозь которые проходит человек так или иначе, но может пройти зряче, а может быть проташен, упорствуя в частности, в каждой из малых своих собственностей (красоте, уме, таланте).

Теперь, заявив о сопряженности читательской “судьбы” и судьбы персонажа, мы должны прояснить: каким образом это возможно, если мы сразу откажемся от “извлечения” нравственных “уроков”, конечно.

Обратимся к весьма естественному опыту, знакомому каждому по “общению с искусством”. Известно, что некоторые произведения искусства действуют на воспринимающих их людей довольно сильно -иногда да слез. Рассказ “Судьба человека” в этом отношении не только не исключение, но, скорее, типичный образец. С одним очень существенным уточнением: в самом рассказе есть несколько эпизодов, содержанием которых является усилие удержания от слез: “И вот удивительное дело: днем я всегда крепко себя держу, из меня ни “оха”, ни вздоха не выжмешь, а ночью проснусь, и вся подушка мокрая от слез...”. Это – Андрей Соколов.

“И вдруг словно мягкая, но когтистая лапа сжала мне сердце, и я поспешно отвернулся. Нет, не только во сне плачут пожилые, поседевшие за годы войны мужчины. Плачут они и наяву. Тут главное – уметь вовремя отвернуться. Тут самое главное – не ранить сердце ребенка, чтобы он не увидел, как бежит по твоей щеке жгучая и скупая мужская слеза...”. Это – рассказчик.

Надеюсь, не покажется натяжкой предположение, что многие и многие читатели рассказа Шолохова заставляли себя *точно в таком же* напряжении: воздержания от слез. Если поводы для слез и их сокрытия у рассказчика и, особенно, Андрея Соколова имеют довольно внятный характер – Андрей Соколов плачет в печальном сне, рассказчик с трудом удерживается от слез, когда Ванюшка машет ему розовой ладошкой – то наше, читательское усилие воздержания от слез не совсем, так сказать, прозрачно по своему источнику. Очевидно, в такие-то моменты – совпадения по усилию с персонажем – поэтический мир явственно превышает по своим параметрам мир “реальный”, давая знать нам непосредственно о действенности иномирных императивов. В “мире” рассказа усилия его персонажей более чем понятны: нельзя, в самом деле, огорчать, ребенка. Чем же объяснить столь же, как кажется, интенсивное переживание недолжности открытых слез читателем, которого не только Ванюша Соколов не видит, но и вообще, скорее всего, никто в такие моменты не видит? Стало быть, наше, читательское воздержание от слез – стоящее, кстати, иногда немалых усилий – чем-то иным стимулируется?

Наш ответ таков: в отсутствие натурально-психологических причин воздержания от слез, такой причиной может быть только “намерение” читателя оставаться читателем. Или – приятие человеком роли читателя (созерцателя). По видимости, это усилие – мимолетно и, в сущности, не поддается качественно-отчетливому наполнению. И уж вовсе не подразумевает некое правило для читателя: “Не заплачь!”. (В некоторых случаях, плодотворно как раз обратное: ср. пушкинское “Над вымыслом слезами обольюсь...”). Но, в нашем случае, сопротивление вынуждаемых миром слез – есть упорство сопротивления при-частному существованию. (Чтобы заострить наш тезис, скажем: “читатель” такого же статуса ролевая определенность, как “солдат” или “отец”).

Обязательно надо понять (или, точнее, может быть, согласиться), что *вторичное обложение* ролью – единственный путь-возвращение к милующему целому без права – теперь! – переадресовывать ему, этому целому свои вины. В эстетическом событии и происходит обнаружение себя в роли, сколь бы не сросшимся с нею мы себя чувствовали (например, с приятной ролью талантливого или обаятельного человека).

Читатель, как и персонаж, входит в форму совпадения с целым, сохраняя ясную отдельность от него: высказывание завершается созиданием неодолимой преграды на пути наших, читательских слез, коль скоро нам становится внятна наша необреченность собственной роли (повторим – в самом широком диапазоне ролевых определенностей), но исконная добровольность облечения ею. Высказывание как бы изымает нас из “сейчас” приоритетного целого, возбуждая ненуждаемость в нем (целом) как ресурсе утешения=оправдания извне.

4. 5. СОБЫТИЕ СЛОВА

В каждом высказывании участвует потенциал всего языка. «Весь язык» здесь – и вообще, где бы то ни было – не означает, конечно, ни лексикона, ни свода правил, по которым из лексикона продуцируются отдельные высказывания. Целостность языка означает здесь обеспеченную соответствующими ресурсами востребованность к соотносению двух выделенных фрагментов реальности по принципу их взаимоманифестации: каждое высказывание случается в мире в силу исполнения этой меры. А для того, чтобы сработала действенность такого соотносения, *весь язык* необходим в том смысле, что событие отдельного высказывания имеет причину такого же статуса и повод такой же интенсивности, как те, что послужили причиной и поводом возникновения языка как такового – коль скоро о таком событии можно говорить хотя бы гипотетически.

Не входя здесь в обзор существующих взглядов на количество и иерархии потребностей, удовлетворяемых языком, и, соответственно, количество и иерархии т. н. функций языка, мы вводим тезис, основательность которого нам кажется не нуждающейся в подробном обсуждении. Тезис содержит обоснование=объяснение потребности как таковой: всякая потребность указывает на некоторый ущерб целости, изъян в полноте, вообще говоря: *прежде* случившуюся нехватку. Это уточнение представляется нам методологически весьма полезным, поскольку задает гораздо более жесткие рамки для рассуждения. В таком ракурсе событие высказывания – коль скоро оно удовлетворяет некую потребность – предстает событием *естественно-историческим*, а, значит, мы освобождаемся от многих опасностей, связанных с искушениями субъективного произвола как в части вменения неких особых «духовных» потребностей субъекту речи, так и в части неправомерного расширения полномочий языковеда.

Потребность в ближайшем смысле слова представляет собой атрибут биологического существования человека. В этом отношении несомненными потребностями являются, например, потребности в пище и воде. Можно, как будто, предположить, что потребности являются атрибутами всякого телесного существования. Очевидно, однако, что такое предположение нуждается в существенном уточнении: если

потребностями в пище и воде обладают, кроме человека, еще и животные и растения, то «представители» неживой, однако, несомненно, телесной природы такими потребностями не обладают. Значит, собственно потребности сопровождают *одушевленное* телесное существование. На этом этапе нашего рассуждения мы удовлетворимся определением «одушевленности» как активности нетелесного происхождения: волевого акта. Как кажется, именно этот признак намечает некорректность аналогии между потребностью в речи и потребностью в пище. В самом деле, мы не можем удовлетворить голод волевым усилием, тогда как прервать речь или промолчать вполне в наших силах, по крайней мере, теоретически. Кроме того, существует еще одно, на первый взгляд, даже более существенное различие: пить и есть животное (и человек) хочет всегда; организм ни на секунду не перестает нуждаться в воде и еде. Другое дело, что порог чувствительности актуален по отношению и к чувству голода и жажды: мы сознательно обнаруживаем себя в чувстве голода только по прохождении организмом этого порога. С речью, как кажется, дело обстоит иначе. Мы, как будто, не обнаруживаем в нашем словесном существовании аналога перманентной биологической потребности в обмене веществ.

Назревающий внутри аналогии конфликт можно плодотворно исчерпать, сместив акценты. Оставаясь в пределах рабочего сопоставления, мы берем – теперь в качестве опорной для аналогии – потребность в речи и предлагаем рассмотреть природу постулируемой нами *потребности* под знаком конечности претерпевающего ее существа – стало быть, под знаком определяющих эту конечность целей. Атрибутом высказывания (слова) как предполагаемого средства удовлетворения этой потребности является то или иное значение. Функция значения присуща, с нашей точки зрения, и биологическому состоянию одушевленного существа. Голод *значит* для испытывающего его субъекта его – субъекта – собственное существование. Голод «напоминает» ему о *нем же самом*, о *необходимости* длить свое пребывание в телесной действительности. Речь же – если оценивать ее главную функцию в таком же ракурсе – значит, прежде всего, *другого и*

другое: в самом обычном, не метафизически буберианском или бахтинском смысле слова. *Другое* (- *ого*) в интересующем нас здесь смысле точнее всего определить как *отсутствующее* (-*его*) *здесь и сейчас*. Мы утверждаем, таким образом, что означение отсутствующего есть атрибутивная функция человеческой речи, в корне отсекающая от нее «языки» животных и, насколько нам известно, даже растений.

Означение отсутствующего здесь и сейчас – **логически** первичная функция человеческой речи. Однако содержание понятий «другое» и «отсутствующее» нуждается в детализации в контексте конечных целей настоящей работы, если мы хотим – а мы хотим – максимально долго удерживаться в пределах естественно-исторической аналогии потребности в речи и биологических потребностей.

Длжно согласиться, что четкость статуса «отсутствующего» – как первичного означаемого – проблематизируется, как только в поле нашего зрения попадает *внутренняя речь*. Если в контексте тривиального общения означение фактически отсутствующего вполне объяснимо тривиальными же задачами коммуникации, то процесс внутренней речи ставят под сомнение основательность предложенного определения главной функции языка (означения отсутствующего). Мы не можем миновать этого обстоятельства еще и – а, точнее говоря, главным образом – по той причине, что внутренняя речь как первичная данность для «Я» деятельности сознания обладает фактически приоритетом по отношению к речи внешней. Этот факт возбуждает вопрос о статусе *другого*, потребностью в существовании которого длится *внутренний* монолог.

Сразу, как кажется, ясно, что такой отсутствующий не может быть локализован во времени и пространстве по той – хотя бы – причине, что внутренняя речь, в отличие от внешней, длится *всегда* – как видим, аналогия с перманентной потребностью в пище оказывается здесь не только подхваченной, но, пожалуй, и значимо развитой. Возникает вопрос о *субъекте* внутренней речи.

Практика языка, взятая во всем ее объеме, предоставляет в распоряжение исследователя примеры высказываний, субъектная принадлежность которых не только не очевидна, но и является

предметом оживленного научного обсуждения, в частности, в науке о литературе. История повествовательных форм свидетельствует о том, что в литературе дело обстоит несколько иначе, чем в жизни: внутренняя речь в форме т. н. несобственно-прямой появляется в прозе сравнительно поздно, очевидно в результате каких-то важных процессов в авторском поведении. То есть, в литературной практике внешняя речь предшествует внутренней. Проникновение в т.н. внутренний мир персонажа происходит, очевидно, тоже в силу определенной потребности, как разрешение некоего конфликта – во всяком случае, нас в настоящей работе интересует только такая перспектива анализа.

Попробуем доказать основательность нашей позиции. В качестве «материала» возьмем два отрывка из романов Л. Н. Толстого: «Война и мир» и «Анна Каренина».

1. «Верно, наш пленный... Да. Неужели и меня возьмут? Что же это за люди? – все думал Ростов, не веря своим глазам. – Неужели французы?». Он смотрел на приближавшихся французов, и, несмотря на то, что за секунду скакал только затем, чтобы настигнуть этих французов и изрубить их, близость их казалась ему теперь так ужасна, что он не верил своим глазам. «Кто они? Зачем они бегут? Неужели ко мне? Неужели ко мне они бегут? И зачем? Убить меня? *Меня*, кого так любят все?» («Война и мир», персонаж – Николай Ростов).¹

2. «В Петербурге, только что остановился поезд и она вышла, первое лицо, обратившее внимание, было лицо мужа. «Ах, боже мой! Отчего у него стали такие уши?» – подумала она, глядя на его холодную и представительную фигуру и особенно на поразившие ее теперь хрящи ушей, подпирающие поля круглой шляпы» («Анна Каренина», персонаж – Анна Каренина).

¹ Романы Л. Н. Толстого цитируются по изданию: Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 т. т. (Юбилейное). – М.:АН СССР, 1928-1964. – Т. 10 («Война и мир», том 2). – Т. 18 («Анна Каренина», ч. 1-4).

Вопрос, который мы перед собой ставим: какого рода потребность обусловила авторское внедрение во «внутренний мир» персонажа?

Первое наблюдение состоит в том, что в обоих отрывках мы видим *удивляющихся* персонажей. Удивляется Николай Ростов надвигающейся смерти, удивляется Анна «изнутри» своей нарождающейся любви к Вронскому, чувства, обострившего нелюбовь к мужу. В отрывке из «Войны и мира» изображен персонаж, страшущийся приблизившейся смерти, в отрывке из романа «Анна Каренина» – персонаж, переживающий первую пору любви. Как кажется, состояние (чувство) удивления может послужить в данном случае общим знаменателем, состоянием, корневым по отношению к тем психологическим напряжениям, в которые попадают персонажи.

Поставим вопрос: какова природа удивления? Ближайший ответ на него таков: человек удивляется там и тогда, где и когда нечто оказывается иным, оставаясь (по видимости) прежним. Удивление всегда сопровождает процесс *такого* изменения: нечто *оказалось иным, оставаясь прежним*. Собственно удивление обнаруживает онтологическую коллизию человека как субъекта, способного осознать самотождественность в изменении. Эта онтологическая коллизия дает два психологических рефлекса, два «способа» самообнаружения человека на уровне существования (а не бытия). Если сосредоточиться – аналитически – на желании стать *другим*, атрибутивно свойственным человеку, то мы «получаем» такую характеристику человеческого существования, как любовь. Во фрагменте из романа «Анна Каренина» мы и наблюдаем реализацию такого состояния. Если определяющим взять желание остаться самим собой, то соответствующей характеристикой становится смерть: мы это видим во фрагменте из «Войны и мира».

Удивление, как было сказано, обнаруживает *то же в ином*. Удивление – это, безусловно, один из терминов, в которых может быть описано состояние персонажа. Однако внутри предложенной нами формулы удивления обнаруживается ресурс, позволяющий нам в тех же пределах, в том же состоянии увидеть и описать *автора* высказывания,

поскольку деятельность сочинения (воображения), ближайшим образом, – один из способов удовлетворения потребности *стать иным, оставаясь прежним*. Стало быть, *внутри* удивления персонаж непосредственно встречается с автором. **В** удивлении (коль скоро мы выбрали такую психологическую интерпретацию) происходит со-бытие автора и персонажа. Из этого со-бытия (понимаемого здесь как длящееся со-стояние, а не выделенный во времени и пространстве случай) персонажа как бы выпадает в существование, где обнаруживает себя **в** страхе смерти или радости любви: в зависимости от **собственного** выбора между желанием сохранить себя и желанием стать иным. На уровне бытия, где герой оказывается в не-алиби, наедине с судьей, длящим его существование, завязывается эта коллизия.

Любовь и смерть, таким образом, суть два *эффекта*, возбуждаемых в существовании бытием автора. Страх смерти и радость любви – до(по)казательные формы непосредственного бытия *отсутствующего* в *существовании* автора, поскольку они обозначают пределы самовластности человека.

Человек есть существо звучащее постольку, поскольку речью он удовлетворяет столь же насущную потребность своего существа, сколь и голод. Некоторая трудность для понимания здесь мы видим в том, что такую мысль можно принять за перепев рассуждений о духовных потребностях и пр. Но дело не в этом. Дело в том, что человек может не читать, не писать, не играть на рояле, человек может уморить себя голодом, но не звучать (или – перестать звучать), оказаться вне слова – человек не может.

Важный поворот в нашем рассуждении наметил вопрос о том, каков статус отсутствующего, значимого внутренней речью. Сейчас мы попробуем ясно высказаться по этому поводу. Всякое высказывание воззвано к оформлению и, в конечном счете, к звучанию, потребностью в инотелесном существовании. Отсутствующий, значимый внутренней речью – субъект инотелесного существования. Субъекта такой потребности мы называем автором. Крайне важно здесь четко определиться с тем, что разумеется под «инотелесностью». Конечно, не некое монструозное иночленораздельное «образование». Поскольку

претерпевание потребности входит в человека в результате некой утраты, мы должны здесь описать событие, повлекшее за собой утрату иного (прежнего) тела. Ближе всего можно объяснить характер этого, человекообразующего события с помощью библейского мифа. Как мы помним, до вкушения плода с запретного дерева первые люди не ведали собственной наготы. Только после нарушения запрета Адам устыдился ее, чем, собственно, и обнаружил свое преступление перед Богом: «И воззвал Господь Бог к Адаму, и сказал ему: где ты? 10 Он сказал: голос твой я услышал в раю, и убоился, потому что я наг, и скрылся. 11 И сказал: кто сказал тебе, что ты наг?» (Бытие, 3; 9-10).

Иное тело не имеет обескураживающих отличий, подобно тому, как древо познания не имело никаких особых ботанических особенностей пол сравнению с древом жизни. Когда мы говорим об инотелесности, то имеем в виду именно такого свойства отличие. Человек *застает в себе звучащим иное тело* после поступка, направленного на то, чтобы стать, «как Боги» – после нарушения запрета в страсти к самовластности.

Иное «качество» получает не только тело, но и душа. Только после этого поступка человек и находит в себе собственно душу как субъект выбора между желанием стать иным (неточной мыслью распространяемым в «будущее»), и желанием сохранить себя в качестве *этого* «Я» (неточной мыслью «закрепляемым» за *этим* телом).

Предельными состояниями вне творца становятся состояния любви (к человеку) и страх смерти. И то, и другое, равно *недолжные*, жизнеучреждающие состояния. Страх смерти и любовь к человеку – состояния, в которых человек «ставит» себя вне творца, в них он оказывается перед «лицом» нетости своего «Я» как властного в себе субъекта. В этот момент творец подхватывает его, удерживает его в бытии, что мы видели на примере собственно слова – художественного высказывания. Человек «узнает» о бытии творца в удивлении и страхе смерти.

Мы полагаем, что основание защищаемого нами тезиса не пошатнется и в том случае, если мифологические «подпорки» будут отброшены по причине, например, атеистического пуризма.

Нарушение первозапрета – архетипический акт, имеющий воспроизводиться до «конца мира». Акт такого выбора есть акт предпочтения/пренебрежения собственным/ого существования/ием в пользу/ущерб другому/ому. Это – онтологическое основание всякого выбора, первичного по отношению к массе других человекодящих актов. Онтогенез завершается после исторически первого акта такого выбора, воспроизводящего, в сущности, всю полноту первоакта нарушения первозапрета.

Недолжность предпочтения собственного существования любому другому входит в человека актом сознания=совести=созвучия и многообразно воспроизводится в исторических фактах морального установлений.

Неточность практически любого движения в отсутствие автора *необходимо* оформляется во внутреннюю речь; конфликт между внутренней и внешней речью обнаруживает неточность практически каждого слова как общепринадлежащего; эта неточность необходимо оформляется в речь, организованную отречением от собственности на слово – в художественном высказывании. Самая сложная (соответственно, самая искусственная, нарочитая) из известных к настоящему времени повествовательных форм отсылает нас к истоку речи: мы имеем в виду тот факт, что монолог змия, будучи представленным в форме внутреннего монолога, совпадает по форме с предельным разрешением современной повествовательной техники нашего времени: несобственно-прямой речью. (Если согласиться с тем, что т. н. «поток сознания» – это не более чем изошренная модификация этого разрешения). Мифологический рассказ и литературоведческое наблюдение ограничивают еще одну перспективу, в которой субъект высказывания (в т. ч. – и «поэтического») предстает как отвечающий (высказыванием, высказываясь) *насущной потребности*, а не одной из многих *возможностей* «духовной самореализации» и под. Напомним, что психологическая оправданность такой перспективы нашла, с нашей точки зрения, подтверждение в органической внешней немоте любящего и страшящегося. Внешняя немота «значит» собственно человека, не

нуждающегося в высказывании как органе инотелесности, потому что в эти «моменты» он, человек, совпадает с собой как внешним телом.

Всегдашнее пребывание *в* слове «сообщает» человеку о вторичности речи вовне как звучания, прорывающего молчание. Эта вторичность и неточность внешней речи известна человеку сразу и «по себе». Теперь мы с большим, как кажется, основанием повторяем: слово есть способ явления отсутствующего. Слово *значит* отсутствующее здесь и сейчас, в «формах» времени и пространства. С нашей точки зрения, это – предельная дефиниция слова, первичная по отношению ко многим и многим частным и верным лишь в частности. Равным образом слово *значит* и отсутствующего.

В отречении от собственности на слово, в развитой культуре пересказа и перерасказа, иными словами, в многожды подтвержденном алиби в *существовании* длится уникальное «Я» автора. Автор при этом отягощен двоякой заботой: 1) ограждением от вменения всякой возможной вины и 2) сохранением личного участия в существовании. (Ср. не-алиби в *бытии* М. Бахтина). Легко заметить, что равноусердное следование этим тенденциям не то, что не обещает их синтеза в каком-либо из человекообразующих актов, но, скорее, гарантирует постепенное исчерпание всех мыслимых ресурсов самоидентификации «Я» в качестве следующего этим тенденциям одновременно. Иными словами, самотождественность авторского «Я» подтачивается по мере того, как ослабевают достаточность такого ее источника, как гарантированная непричастность к слову повествования: соответственно, алиби в существовании.

Слово, в сущности, «значит» только человека. Сопряжение души и тела можно описать и проще – в обыденном смысле «простоты»: душа значит нечто невидимое, не данное «в ощущениях», отсутствующее в качестве осязаемого элемента существования. Соответственно, словесный «знак» принципиально отличается от знака как корпускулы какой-нибудь «вторичной моделирующей системы» тем, что значит *отсутствующее*. Слово – это знак, значащий (указывающий на...) существование отсутствующего, невидимого, неосязаемого здесь и

сейчас = души. Между прочим, самое членораздельность вербального слова, то есть, положение *различия* между «фонемами» – вторичный эффект актуального *отличия* души от тела.

Слово, таким образом, есть знак и средство иного существования. Высказывание не только – и не столько – указывает на отсутствующий «предмет» высказывания, сколько на нетождество высказывающегося субъекта звучащему телу. Вербальное слово удовлетворяет атрибутивной потребности человека в инотелесном существовании. Слово, взятое не с недоступной (для опытного удостоверения) стороны первичного сопряжения, а со стороны «выпавшего» в существование человека есть эффект человеческого присутствия в существовании. Слово – и знак собственно человеческого присутствия в существовании, и средство отстраниться от этого присутствия, интуитивно постигаемого как недолжное, не исконное, по крайней мере. «Художественное высказывание» является предельным случаем удовлетворения «духовной жажды». Совершенно неверно относиться к нему как к приятному, но избыточному довеску к унылости жизни. Столь же неверно искать в нем способ вменения или источник самовменения внешней ответственности. Стесняемый природой – человек выпадает в речь. Стесняемый оприродневшей речью – в поэтическое слово. Человек не может не звучать не по причине неких высоких идеалов, в него заложенных и пр., но по той причине, что членораздельное слово – эффект сопряжения души и тела. Человек окончательно одушевляется актом выбора, «включающего» память об инотелесном существовании и собственно память как естественное продолжение этой. Тот факт, что мир еще стоит на своих черепахах, непосредственно удостоверяет, что нужное количество людей делает нужный выбор. Автор художественного высказывания – субъект потребности в инотелесном существовании. Слово указывает на 1) утраченную инотелесность, далее, на 2) отсутствующее как таковое, предметно, во времени и пространстве и, наконец, 3) отсутствующее здесь и сейчас. Только «благодаря» памяти об инотелесности, хранимой сопряжением души и тела, оказывается явленной функция слова – указание на утраченную инотелесность и на *отсутствующее* как таковое.

Успокоение во внимаемом обетовании инотелесности
оборотной стороной имеет упразднение суетной, в сущности, жажды
инотелесности *hic et nunc*.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Человеческая деятельность, взятая в любом отношении, направлена на удовлетворение той или иной потребности. Любая человеческая потребность есть эффект претерпевания убытка и, соответственно, памятования о претерпевшей убыток полноте. Все многообразие конкретных человеческих потребностей подается исчерпывающей компоновке в три класса: класс познавательных, класс этических и класс эстетических потребностей. Эффектом памятования о полноте в познании является собственно память, в этике – совесть, в искусстве – воображение. Все эти эффекты могут быть представлены как эффекты потребности в инотелесном существовании (соотв., памятования о таковом).

Исконным средством удовлетворения потребности в инотелесном существовании мы полагаем язык (речь) как средство обозначения=явления *отсутствующего*. Неоднозначность понятия об отсутствующем корреспондирует с неоднозначностью понятия о субъекте высказывания (слова): субъекта потребности в инотелесности как не данной в сфере конечного существования мы именуем а в т о р о м. Субъекта потребности в инотелесности как не данной в мире здесь и сейчас мы именуем п о в е с т в о в а т е л е м. Субъекта потребности в инотелесности как не данной здесь и сейчас в желанной состоянии (форме) мы именуем п е р с о н а ж е м.

Конкретно-регулятивными схемами квазидовольствования потребности в инотелесном существовании мы полагаем 1) в собственно-словесном отношении – обращение метафоры; 2) в метапсихологическом отношении – реакцию на реакцию.

Опытно внятным эффектом актуализации этих схем в человеческом сознании является удостоверенность в необреченности субъекта высказывания э т о м у телу. В русской филологической традиции такая интуиция была поддержана М. М. Бахтиным. Ключевые термины его эстетики («вненаходимость») и этики («не-алиби в бытии»)

логически восходят, с нашей точки зрения, к корневому концепту: необреченности «Я» *этому* телу.

Русская словесность, исконно вступившая в пантэтические отношения с «действительностью», дала ряд прозрачных образцов метаэтического словесного акта. Мы настаиваем на термине «метаэтических» в желании отстраниться от аморализма, имморализма и т. п. как предельно неточных путей к интерпретации метаэтики.

Мы настаиваем также на том, что метаэтические словесные акты являются первичными по отношению к жизнесоставляющим актам познания, коммуникации и пр. – предоставляя этим тенденциям жизни их собственную пищу: интересы и конфликты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – М. : Наука, 1977. – С. 231.
2. Андреевич С. С. Опыт философии литературы / С. А. Андреевич. – М. : Московское отделение государственного издательства, 1922. – 420 с.
3. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М. : Худож. лит., 1957. – 183 с.
4. Арутюнова Н. Д. Языковая метафора / Н. Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика. – М., 1979. – С. 23-53.
5. Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество / В. Ф. Асмус // Вопросы теории и истории эстетики. – М., 1968. – С. 55-68.
6. Бабаев Э. Г. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого / Э. Г. Бабаев. – М. : Худож. лит., 1978. – 158 с.
7. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
8. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 504 с.
9. Бахтин М. М. К философии поступка / М. М. Бахтин // Собр. соч. в 7 т. – Т. 1. – М. : Русские словари; Языки славянской культуры», 2003. – С. 7-69.
10. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. -- М. : Худ. лит., 1986. – 543 с.
11. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. - М. : Сов. писатель, 1963. – 364 с.
12. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахин. - М. : Искусство, 1979. – 424 с.
13. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – 446 с.
14. Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки / С. Г. Бочаров. – М. : Наука, 1974. – 207 с.

15. Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства / С. Г. Бочаров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – В 3 тт. – Т. – М. : Наука, 1962. – С. 312-450.
16. Венгеров С. А. Героический характер русской литературы / Венгеров С. А. // Собр. соч. в 4 т. – Т. 1. – СПб., 1911. – 208 с.
17. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа. – 1989. – 406 с.
18. Виноградов В. В. О стиле Пушкина / В. В. Виноградов // Лит.наследство. – М., 1934. – Т. 16/18. – С. 135–214.
19. Витгенштейн Л. Философские работы / Л. Витгенштейн. – М. : Мысль, 1994. – 612 с.
20. Волошинов В. В. Философия и социология гуманитарных наук / В. В. Волошинов. -- СПб. : Аста-Пресс, 1995. – 388 с.
21. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. -- М. : Искусство, 1965. – 380 с.
22. Гамкрелидзе Т. В. К проблеме «произвольности» языкового знака / Т. В. Гамкрелидзе // Вопросы филологии. – 1972. – №6. – С. 33-39.
23. Гей Н. К. Проза Пушкина: поэтика повествования Н. К. Гей. -- М. : Наука, 1989. – с.
24. Глотов О. Л. Російська література ХХ століття в контексті культової свідомості / О. Л. Глотов. -- Автореф. дис... доктора філол. наук за спеціальністю 10.01.02 – Російська література. – Інститут літератури ім Т. Шевченка НАН України. – Київ – 1997. – 35 с.
25. Декарт Р. Сочинения / Р. Декарт. -- М. : Мысль, 1994. – 633 с.
26. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. -- М. : Ad Marginem, 2000. – 514 с.
27. Дидро Д. Эстетика и литературная критика / Д. Дидро. -- М. : Искусство, 1980. – 660 с.

28. Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: православие и русская литература в XVII – XX веках / М. М. Дунаев. -- М. : Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. – 1056 с.
29. Ермилов В. В. Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» / В. В. Ермилов. -- М. : ГИХЛ, 1963. – 135 с.
30. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе / И. А. Есаулов. --Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. – 288 с.
31. Жильсон Э. Мир произведения / Э. Жильсон // Современная зарубежная эстетика. – М., 1972. – С. 132-156.
32. Кант И. Критика практического разума / И. Кант. -- СПб. : Наука, 1995. – 528 с.
33. Леви-Строс К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. -- М. : ГРВЛ, 1985. – 536 с.
34. Литературоведение как проблема.– М. : Наследие, 2001. – 600 с.
35. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-87.
36. Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева / Лотман Ю. М. // Избранные статьи в трех томах. – Т. 3. – Таллинн: Александра, 1993. – 480 с.
37. Мамардашвили М. К. Картезианские размышления / М. Мамардашвили. -- М. : Прогресс, 1993. – 352 с.
38. Набоков В. В. Комментарий к роману А. С.Пушкина «Евгений Онегин» / В. Набоков. -- СПб, 1998. – 925 с.
39. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. -- М. : Радуга, 1991. – 640 с.
40. Панина Л. А. Солнечное затмение 1 мая 1185 года (заметки астронома) / Л. А. Панина // Слово о полку Игореве. 800 лет : сборник статей. – М., 1986. – С. 432-446.
41. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. -- М. : Искусство, 1976. – 614 с.

42. Сартр Ж.-П. Произведение искусства / Ж.-П. Сартр // Современная зарубежная эстетика. – М., 1972. – С. 45-63.
43. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. -- М. : Прогресс, 1993. – 656 с.
44. Серль Дж. Р Метафора / Дж. Серль // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 307-342.
45. Серль Дж. Р. Перевернутое слово / Дж. Серль // Вопросы филологии. – 1992. – №4. – С. 58-69.
46. Соссюр Ф. Труды по языкознанию / Ф. Соссюр. -- М., 1977. – 696 с.
47. Сумаруков Г. А. Глазами биолога / Г. А. Сумруков // Слово о полку Игореве. 800 лет: сб. ст. – М., 1986. – С. 455-472.
48. Сумаруков Г. А. Кто есть кто в «Слове о полку Игореве» / Г. А. Сумаруков. – М. : Сов. Писатель, 1983. – 586 с.
49. Тамарченко Е. Д. Факт бытия в реализме Пушкина / Е. Д. Тамарченко // Контекст - 1991. – М. : Прогресс, 1992. – С. 135-167.
50. Федоров В. В. О природе поэтической реальности / В. В. Федоров. – М. : Сов. писатель, 1984. – 184 с.
51. Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки / П. Фейерабенд. - М. : Прогресс, 1995. – 544 с.
52. Ходасевич В. Ф. Державин / В. Ходасевич. – М. : Книга, 1988. – 288 с.
53. Шарлемань Н. В. Природа в «Слове о полку Игореве» / Н. В. Шарлемань // Слово о полку Игореве: сб. исследований и статей / под ред. В. П. Адриановой-Перетц. – М. ; Л. : Наука, 1950. – С. 212–217.
54. Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного / В. Шкловский. – М. : Сов. Писатель, 1970. – 376 с.
55. Шпет Г. А. Эстетические фрагменты / Г. Шпет. – М. : Правда, 1989. – 397 с.

Наукове видання

Просцевічус Владислав син Едуарда

**Метаетична домінанта російської літератури
в історичному висвітленні**

Монографія

Обл.-вид.арк.14,6.

Видавниче підприємство «ВБЛ»
(Державне свідоцтво ДК 4599 від 19 серпня 2013 року)

Тел.. +38 095 291 71 64

e-mail: belavski@gmail.com