

**BAND 34**

**1994**

**WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH**

## **HERAUSGEBER**

Aage A. Hansen-Löve  
Tilmann Reuther

## **REDAKTION**

Aage A. Hansen-Löve (Literaturwissenschaft)  
Tilmann Reuther, Gerhard Neweklowsky (Sprachwissenschaft)

## **REDAKTIONELLE MITARBEIT**

Renata von Maydell

## **ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE**

Tatjana Zaotschnaja

## **REDAKTIONSADRESSE**

Institut für Slavische Philologie, Universität München,  
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München  
Tel. 089/2180-2373, Fax 89/21806263

## **EIGENTÜMER UND VERLEGER**

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)  
Lichtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien  
Tel/Fax 1/3107008

## **DRUCK**

E. Zeuner, Buch- und Offsetdruck  
Peter-Müller Str. 43  
D-80997 München

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien  
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

## INHALT

### Literaturwissenschaft

- R. Fieguth (Fribourg), Шесть статей о возвышенном в русской литературе. Вступительные заметки 5
- Ю. Нигматуллина (Казань), Функция возвышенного в произведениях русского классицизма и романтизма 17
- Я. Сафиуллин (Казань), Возвышенное в русской эстетике первой трети XIX века 33
- В. Коновалов (Казань), Проблема возвышенного в русской эстетике второй половины 50-х - 70-х годов XIX века 35
- М. Богаткина (Казань), Концепция возвышенного в русской поэзии начала XX века (Б. Пастернак – цикл "Петербург") 49
- J.-Ph. Jaccard (Genève), Возвышенное в творчестве Даниила Хармса 61
- Л. Геллер (Lausanne), Возвышенное в системе эстетических категорий ждановского социалистического реализма 81
- S. Spieker (Bloomington), Gogol's *Via negationis*: Aisthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in *Arabeski* 115
- И. П. Смирнов, (Konstanz), Антиутопия и теодицея в "Докторе Живаго" 143
- А. К. Жолковский (Los-Angeles), Справка-родословная (к теме Вавель и Горький) 183

### Sprachwissenschaft

- Е. Борисова (Москва), Системность и узус (на материале коллокаций) 219
- F. Gregor (Budapest), Einige Fragen der ungarischen Elemente im Slowakischen 239
- А. Зализняк (München), Праздник жизни проходит мимо 261

## Texte

- В. Шмид (Hamburg), Слово о Дмитрие Александровиче Пригове 281
- Д. Пригов (Москва), Помирись со своей гордостью, человек 289
- Д. Пригов (Москва), Манифесты 293

## Rezensionen

- D. Šipka (Sarajevo), Svenka Savić, *Diskurs analiza*, Univerzitet u Novom Sadu Filozofski fakultet, 1993 343
- D. Šipka (Sarajevo), *Sto godina leksikografskog rada u SANU*, 1993 345
- R. Grübel (Oldenburg), Ronald E. Peterson, *A History of Russian Symbolism*. (=Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe 29). Amsterdam /Philadelphia (John Benjamins), 1993 347

Rolf Fieguth

## ШЕСТЬ СТАТЕЙ О ВОЗВЫШЕННОМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

Благодаря гостеприимству редакции, в настоящем выпуске WSA публикуется часть материалов состоявшейся в сентябре 1992 г. во Фрибурге, в Швейцарии, конференции на тему "Категория возвышенного в историко-литературном развитии от классицизма до первой половины XX века". Были прочитаны следующие доклады:

Юлдуз Нигматуллина, Казань: Функция категории возвышенного в произведениях русского классицизма и романтизма.

\*Ямилъ Сафиуллин, Казань: Возвышенное в русской эстетике первых трех десятилетий XIX века.

\*\*Judith Bischof, Fribourg: Возвышенное в поэме *Žmija* Юлиуша Словацкого.

\*\*Susi Kotzinger, Konstanz: Возвышенное у Н. Гоголя.

\*\*Lucas Gasser, Fribourg: Возвышенное в поэтическом изображении природы у Ф. Тютчева.

Валерий Коновалов, Казань: Эволюция категории возвышенного в русской эстетике второй половины XIX века (Чернышевский и Соловьев).

\*\*Rolf Fieguth, Fribourg: Возвышенное у Вячеслава Иванова<sup>1</sup>.

\*\*Нэллифер Ассанова, Казань: Тема ностальгии у Вл. Набокова (*Защита Лужина; Дар*).

Jean-Philippe Jaccard, Genève: Хармс и возвышенное.

Маргарита Богаткина, Казань: Концепция возвышенного в русской поэзии начала XX века (Б. Пастернак).

Leonid Heller, Lausanne: Оценочная терминология социалистического реализма.

Из названных докладов некоторые (обозначенные \*\*) по разным причинам здесь не печатаются, другие (обозначенные \*) печатаются в виде краткого сообщения, остальные публикуются после более или менее значительной переработки<sup>2</sup>.

В качестве некоторого дополнения к настоящему выпуску WSA в 1994 г. в Казани выходит антология русских теоретических и литературных текстов с 18-ого до конца 19-ого века, посвященных возвышенному<sup>3</sup>.

Читатель всех собранных здесь статей легко убедится в том, что в их основе лежат разные и даже противоречивые интерпретации категории возвышенного, различие между которыми вытекает не из одной только специфики обсуждаемых в статьях историко-литературных периодов. Несколько упрощая и обобщая, можно сказать, что мы, западные авторы, тяготели, скорее, к концепции возвышенного негармонического, непрекрасного, безобразного и безобразного, родственного с неизглаголемым и неизобразимым, понимаемого в общем духе абстрактного, антиреалистического искусства авангардов XX века, тогда как наши казанские гости, напротив, неустанно подчеркивали существенную связь возвышенного с эстетическим, этическим, государственным, историческим идеалом данного периода литературной истории. О предпосылках такого подхода будет сказано ниже, но сперва я постараюсь вкратце восстановить контекст нашего, так сказать, западного интереса к возвышенному.

Наш интерес к возвышенному в русской литературной истории был вдохновлен дискуссией вокруг возвышенного, которая велась с начала 80-х годов среди философов, историков искусства и литературы Франции, Италии, США и Германии по инициативе французского философа Jean François Lyotard'a, одного из "властителей дум" (maîtres-penseurs) западного постмодернизма. Дискуссия получилась необыкновенно оживленной, потому что она включилась в споры о благородных и менее благородных аспектах традиций прогресса и просвещения и их значении в наш период кризисного конца Нового времени.

В предыдущие десятилетия, в 50-е, 60-е и 70-е годы, возвышенным и его литературными судьбами за пределами узко специальных исследований по истории эстетических идей не интересовались. Возвышенное воспринималось тогда многими категорией дискредитированной из-за ее связи с монументализмом и помпезностью официального искусства тоталитарных режимов Западной и Восточной Европы 30-х, 40-х и даже 50-х годов. Поколение уцелевших от гигантских сражений, кремационных печей и всевозможных лагерных архипелагов часто недоверчиво относилось к традиционной эстетике добра, истины, возвышенного прекрасного и гармонических форм<sup>4</sup>.

Вышедший неоконченный труд франкфуртского философа Т. В. Адорно (1903-1969) *Эстетическая теория* (1970) хорошо отражает общее для послевоенного периода недоверие к категории возвышенного:

То, что выступает как возвышенное, звучит пусто [...] Аскетическое воздержание Канта от эстетически возвышенного объективно превосходит критику героического классицизма и производного от него эмфатического искусства. Но Кант, возведя возвышенное в подавляюще великое, в антитезу власти и бессилия, некритически принял не поставленное под сомнение сообщничество возвышенного с властью. Искусство же обязано стыдиться такого сообщничества [...]. Наследием возвышенного является не смягченная ничем отрицательность, нагая и лишенная видимости [Schein - иллюзия, сияние], согласно давнему обещанию видимости [Schein - сияние, иллюзия] возвышенного. Но то же самое и является наследием комизма [...]. Трагизм и комизм погибают в Новом искусстве, сохраняясь в нем как погибающие (Adorno 1990, 294-296; перевод мой - Р.Ф.)<sup>5</sup>.

Но кроме недоверия, здесь слышатся и акценты небезразличия к нашей категории. "Наследие возвышенного" вдруг оказывается в близкой связи с Новым искусством:

Произведения Кафки нарушили доброе согласие и взаимопонимание с читателем явной эмпирической невозможностью рассказываемого, но именно из-за такого нарушения взаимопонимания стали понятными всем. [...] В покоренном администрацией мире подходящая форма восприятия произведений искусства - это сообщение несообщаемого, преодоление овеществленного сознания. *Произведения, в которых эстетическая форма, под давлением правды, трансцендирует самое себя, занимают то место, которое издавна имелось ввиду возвышенным* [курсив мой - Р.Ф.]. В них дух и материал, стараясь прийти к единству, отдаляются друг от друга. Их дух осознает себя как нечто чувственно неизобразимое, их материал, то, к чему они привязаны вне их пограничия - осознает себя как нечто непримиримое с единством произведения (291 и след)<sup>6</sup>.

Как ни странно, здесь уже налицо все то, чем с начала 80-х годов, в новой атмосфере постмодернизма, будет электризовать многие умы Jean-François Lyotard: связь основных, согласно мнению Адорно (и Лиотара), качеств Нового искусства - непримиримой отрицательности, обнаженной материальности, упора на неизобразимое и на несообщаемое - с наследием старинной категории возвышенного. Лиотар в статье 1981 г. "Ответ на вопрос: что такое постмодернизм?" (Lyotard 1988)<sup>7</sup> будет развивать мысль Адорно. Согласно Лиотару, в эпоху развитого "модернизма" и начала "постмодернизма", категория гармонически прекрасного в эстетике утверждает тоталитарные тенденции западного

современного общества, его одержимое стремление к функциональности и его "героя", цельного, спортивного, безошибочно функционирующего индивида. Эту идею отрицает возвышенное в Новом искусстве, которое своей "непонятностью" и отказом от изобразительности сообщает о несообщаемом и о несообщаемости. Согласно ссылающемуся на Канта Лютару, чувство возвышенного создает в индивиде конфликт между различными его способностями познания и восприятия, выводит его из разумного внутреннего равновесия, приводит к внутреннему расстройству и расщеплению, создает в нем шизоидальные состояния. Возвышенное в искусстве служит залогом того, что современный индивид в силу внутренней расщепленности не позволит прекрасно-функциональному порядку нового общества полностью овладеть собой<sup>8</sup>.

Итак, именно этой статье было суждено вызвать упомянутую оживленную дискуссию и возбудить новый интерес к литературной истории возвышенного. Вслед за ней, тема возвышенного обсуждалась на многих научных конференциях и в сборниках статей; приведу лишь два сборника: Jean-François Courtine 1988, и Pries 1989. В последней книге собраны статьи разных авторов по истории возвышенного, начиная от французского перевода (1674) Буало трактата Лже-Лонгина *О возвышенном* до западного искусства и литературы современности. Таким образом, эта книга, несмотря на ее несомненно модный характер и на ее многочисленные белые пятна, открывает глаза на возможность "нормально-филологической" литературной истории возвышенного европейской литературы всего Нового времени.

Вот в каком смысле она служила нам не столько как модель, сколько некоторого рода инспирацией для серии очерков по истории возвышенного в русской литературе от классицизма до середины XX века.

Серия напечатанных ниже работ открывается статьей "Функция возвышенного в произведениях русского классицизма и романтизма" Ю. Нигматуллиной, профессора теории литературы на кафедре русской и зарубежной литературы КГУ (Казанского государственного университета). Поучительны и интересны ее меткая характеристика общей понятийной базы и различного понимания возвышенного в русском классицизме как синтаксическом типе культуры, и в романтизме как семантическом типе культуры; ее тонкие наблюдения над отдельными текстами и авторами, ее замечания о развитии и способах проявления возвышенного в реализме и символизме. Вся статья, впрочем, навеяна вопросом об актуальной значимости идеалов Просвещения XVIII века в теперешней России и уже этим как бы созвучна проблемам, которые лежат в основе и западных дискуссий вокруг возвышенного.

Доклад З. Котцингер был посвящен одной, мало изученной в русистике, разновидности романтического возвышенного, выступающей в статьях Н. Гоголя. Он черпал свои представления о возвышенном среди прочего из риторической традиции, восходящей к Лонгину и продолжающейся особенным образом в иезуитских риториках проповеди. В теоретических высказываниях Гоголя, следовательно, воздействие возвышенного и на слушателя, и на самого вдохновенного "ритора" равно воздействию священного, которое вызывается к моментальному присутствию с помощью поражающей "стихийной" силы производящего возвышенное впечатление здания, музыкального произведения и пр. Концепция автора *Арабесок* - и *Выбранных мест* - носит характер, явно направленный против идей Просвещения; тут дело уже не в кантовском возвышенном, влекущем за собой разлад между разумом и способностью чувственного воображения и изображения, тут дело в сознательном исключении всего разумного, сознательного и рассудочного элемента. Такой радикальный вариант романтически возвышенного служит нужным дополнением тому, что Нигматуллина заметила о романтизме как мгновенном примирении красоты "явления" с возвышенным как бесконечно развивающейся "сущностью". Интересно показана связь между гоголевской идеей "моментальности" с определенными концепциями искусства XX века ("эпифания", "шок"), о которых упоминает в прекрасной статье о Д. Хармсе и Ж.-Ф. Жаккар (ср. его размышления о "теперь" у Д. Хармса, Б. Ньюмана и Ж.Ф. Лиотара).

Статья Ю. Нигматуллиной и доклад З. Котцингер оставляют, на мой взгляд, некий тематический пробел. Это вопрос о возвышенном в сентиментализме. Я не уверен, что интерес к возвышенному действительно падает в период Радищева и Карамзина, он лишь меняет форму и контекст. В наличии своеобразного "дискурса о возвышенном" легко удостовериться, перечитывая и *Путешествие* Радищева, и *Письма русского путешественника* Карамзина<sup>9</sup>. Он у обоих авторов связывается, в частности, с вопросом о свободном, спонтанном религиозном чувстве человека: чувство возвышенного, высокого, величественного заменяет в некотором смысле чувство традиционной церковной веры<sup>10</sup>. Кажется, что восприимчивость к возвышенному сопрягается сентименталистами со способностью к грусти, депрессии и меланхолии. Спокойное и тихое величественное не нарушает, а упрочивает внутреннее равновесие индивида, при всей своей неизглаголемой огромности проявляется в человеческой душе лишь мгновенно, и с поразительной быстротой сменяется другими, иногда весьма невозвышенными настроениями и впечатлениями. Вследствие этого сентименталистское возвышенное как в тематическом, так и в стилистическом плане как бы стремительно

растворяется в своем инородном окружении. Его интересно было бы сравнить с элементами возвышенного, выступающими иногда у таких авторов реализма, как Тургенев или Чехов.

Перспективы дальнейшего развития возвышенного обрисовываются в статье В. Коновалова, заведующего кафедрой русской и зарубежной литературы КГУ и специалиста по вопросам русской литературной критики XIX века. Он ставит в один разветвленный ряд Чернышевского, Достоевского и В. Соловьева и сравнивает их концепции возвышенного, что само по себе является замечательной и нешаблонной концепцией. Однако связь возвышенного в концепции Достоевского и Соловьева с идеей красоты, добра и истины, с одной, и с трагическим, с другой стороны, требует, на мой взгляд, существенного дополнения, а именно идеей зла и греха, как других необходимых качеств человеческой природы, составляющих обратную сторону возвышенного у обоих авторов.

Еще один пробел получился в данной серии из-за отсутствия двух текстов о символизме (Ханзен-Лёве; Фигут). Кроме того, только одна статья посвящена сложной проблематике возвышенного в "классических" русских авангардах: работа Маргариты Богаткиной, Казань: "Концепция возвышенного в русской поэзии начала XX века (Б. Пастернак)", причем статья обсуждает только один из аспектов тематики. При всех достоинствах этого исследования надо сказать, что если из нашего скромного собрания статей когда-либо должна будет возникнуть коллективная монография о возвышенном в русской литературе последних двух столетий, то без дополнительных статей об элементах возвышенного в футуризме, акмеизме и прочих линиях авангарда не обойтись. Оригинально раскрывает возвышенное у Д. Хармса Jean-Philippe Jaccard, Женева. Цикл статей замыкается богато документированной статьей Леонида Геллера (Лозанна) "Оценочная терминология социалистического реализма".

Статьи казанцев и неказанцев отличает друг от друга отношение к настоящему. В статьях неказанцев с большей или меньшей очевидностью отражается воздействие эстетики нашего века. На казанцев же настоящее воздействовало как раз не в эстетическом плане.

Не секрет, что у многих западных теоретиков и историков, особенно русской литературы, термин "возвышенное" и связанная с ним проблематика вызывали и вызывают возражения, смешанные чувства и сильные сомнения; для одних категория возвышенного совсем устарела и неуместна, особенно применительно к литературе конца XIX и XX веков; для других вся эта дискуссия является неприятно модным и сугубо сомнительным вымыслом некоторых самозванцев-постмодернистов<sup>11</sup>.

Подобного рода скептицизм разделялся в начале и казанскими коллегами, когда им был предложен проект совместной конференции по возвышенному. Но вскоре они стали открывать определенную диалектическую связь темы с переживаемым ими периодом резких переломов. Среди наших казанских гостей было трое татар и двое русских, а трое из них происходят из семей жертв сталинских репрессий и насильственных переселений. Тем не менее распад Советского Союза переживался всеми не только как избавление от ига, не только как широкое поле новых возможностей и свобод. Он в их ощущении представлял собой и большую потерю, не только в материальном смысле вполне конкретного экономического обнищания интеллигенции. Еще большее чувство катастрофы единого российского государства, чувство угрозы мирному сосуществованию разных наций, угрозы тем общечеловеческим и общекультурным ценностям, возврат к которым, по их убеждению, произошел после сталинского варварства, с оттепелью. Размышлять о возвышенном в русской литературе в таком настроении, в несколько призрачной политической действительности суверенной Республики Татарстан казалось всем казанцам чем-то сказочно-нереальным и одновременно обнадеживающим.

Современное состояние и самоощущение влияло более или менее явно на все казанские доклады и статьи. Статья Ю. Нигматуллиной намекает на проблемы "государственной" литературы, которые не умерли вместе с Советским Союзом, но продолжают существовать в связи с мероприятиями по планомерному развитию самобытной национальной татарской литературы (ср. ее замечания о классицизме), а также на проблему сосуществования русских и татар (ср. ее краткий анализ *Россиады* Хераскова), на возвышенный идеал просвещенного государства и на опасности, вытекающие из этого же идеала.

Более или менее скрытый общий смысл большинства казанских выступлений лучше всего обнаружился в докладе, который здесь не печатается, в реферате профессора зарубежной литературы Нэллифер Ассановой "Тема ностальгии у Вл. Набокова (*Защита Лужина; Дар*)". Автор связал идею возвышенного с ностальгией, с тоской выброшенного на вечную чужбину человека по утопической идее величественной и гуманной, как художественное произведение, родины - России. В подобном духе освещается М. Богаткиной миф о величественном деле Петра в цикле *Петербург* Б. Пастернака.

Во всем этом отражается склонность к предметной интерпретации возвышенного. Ямилъ Сафиуллин, казанский специалист по литературной эстетике XIX века, в докладе о возвышенном в русской эстетике первой трети XIX века прямо утверждал, что онтологический смысл,

который придают возвышенному большинство русских теорий ("высокий предмет, внушающий высокие чувства"), "организует единство русской литературы" и вводит в "традицию русской литературно-эстетической мысли" - и, прибавим уже от себя, в традицию, включающую в себя и Чернышевского с его известным определением возвышенного:

Возвышенное есть то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами. Возвышенный предмет – предмет, много превосходящий своим размером предметы, с которыми сравнивается нами, возвышенное явление, которое гораздо сильнее других явлений, с которыми сравнивается нами.

Правда, формула Нигматуллиной "возвышенное [...] как противоречие между бесконечностью развития сущности и недостаточностью, неполнотой ее структурной организованности, выраженности, выявленности" делает упор на развитийное движение субстанции возвышенного, а Коновалов убедительно отмечает, вслед за Плехановым, внутреннее противоречие в "онтологическом" определении возвышенного у Чернышевского:

"Возвышенное по Чернышевскому имеет "фактическую реальность", но какая же реальность, когда и тут все зависит от сравнения нами?" (Наследие Плеханова 1974, т. III, с. 198).

Но субстанциальная основа их подхода к возвышенному очевидна. Оба связывают возвышенное - то ли через идею мгновенного примирения, то ли через опосредствование трагического - с идеалом красоты, и этим оба дают знать о их неприятии того непримиримо отрицательного понимания возвышенного, с каким мы встречаемся у Адорно и у Лиотара.

Однако не здесь лежит главный камень преткновения. Лично я считаю, что плодотворное продолжение проекта будет зависеть от того, в какой мере для раскрытия русской литературной истории возвышенного обеим сторонам удастся использовать эстетический опыт широко понимаемого русского (и западного) настоящего.

### Примечания

<sup>1</sup> Публикуется среди материалов женеvской конференции о В. Иванове (Fieguth 1994).

- 2 Языковой и орфографической стороной правки статей, особенно нерусских авторов (в том числе и настоящего очерка), занимался Михаил Маяцкий, которому я приношу свою благодарность.  
У упомянутой конференции был своего рода предшественник: летом 1989 г. мы с Леонидом Геллером организовали западношвейцарский, фрибургско-лозаннский, докторантский семинар 3-го цикла по теме "Постмодернизм, возвышенное, традиции в славянских литературах". О возвышенном выступали тогда Alfred Sproede (Пушкин и начало русского реализма); Jean Catteau (Возвышенное и священное у Достоевского); Aage Hansen-Löve (Типология возвышенного в русском модернизме; в расширенной немецкой версии Hansen-Löve 1991); и я (Le postmoderne, le sublime et les traditions).
- 3 Готовят антологию В. Н. Коновалов и его сотрудники, и Я. Г. Сафинуллин; открывают ее мои "Вступительные заметки". Если книга будет продаваться не слишком вяло, мы подумаем о составлении ее продолжения с текстами по возвышенному русского двадцатого века вплоть до наших дней.
- 4 Были, кажется, и совсем противоположные реакции - возвращение к сознательно консервативным эстетическим позициям. В Советском Союзе двух первых послевоенных десятилетий эти противоречивые тенденции, наверное, тоже были налицо, хотя официальный стиль печатных высказываний по эстетическим темам резко отличался от того, что было принято на Западе. В тонкостях и подтекстах советских академических интерпретаций возвышенного 60-ых и 70-ых годов мы на западе немного понимаем, если не считать таких специалистов по социализму, как Л. Геллера. Возвышенному была посвящена в начале 70-х годов докторская диссертация Ю. Г. Нигматуллиной об эстетическом идеале в некоторых советских литературах.
- 5 Was als erhaben auftritt, klingt hohl [...] (294).  
Kants Askese gegen das ästhetisch Erhabene antezipiert objektiv die Kritik des heroischen Klassizismus und der davon derivierten emphatischen Kunst. Indem er jedoch das Erhabene ins überwältigend Große, die Antithese von Macht und Ohnmacht setzte, hat er ungebrochen seine fraglose Komplizität mit Herrschaft bejaht. Ihrer muß Kunst sich schämen [...]. Erbe des Erhabenen ist die ungemilderte Negativität, nackt und scheinlos, wie einmal der Schein des Erhabenen es verhiß. Dies ist aber zugleich das des Komischen [...]. Tragik und Komik gehen in der neuen Kunst unter und erhalten als untergehende sich in ihr. (296). Цитаты из Адорно 1990.
- 6 Während die Schriften Kafkas durch die eklatante empirische Unmöglichkeit des Erzählten das Einverständnis der Romanleser verletzten, wurden sie eben vermöge solcher Verletzung allen verständlich. [...] In der verwalteten Welt ist die adäquate Gestalt, in der Kunstwerke aufgenommen werden, die der

Кommunikation des Unkommunizierbaren, die Durchbrechung des verdinglichten Bewußtseins. Werke, in denen die ästhetische Gestalt, unterm Druck des Wahrheitsgehalts, sich transzendiert, besetzen die Stelle, welche einst der Begriff des Erhabenen meinte. In ihnen entfernen Geist und Material sich voneinander im Bemühen, Eines zu werden. Ihr Geist erfährt sich als sinnlich nicht Darstellbares, ihr Material, das, woran sie außerhalb ihres Confiniums gebunden sind, als unversöhnbar mit ihrer Einheit des Werkes. (291 и след.). Цитаты из Адорно 1990.

- 7 Затем Лиотар в разных работах предложил определенные модификации первой концепции.
- 8 От себя прибавим, что эта концепция асоциального возвышенного удивительным образом осмысляет абстрактность Нового искусства как бы из перспективы парадоксалиста *Записок из подполья* Достоевского, который возмущается и бунтует против стеклянного дворца, красоты математического порядка и всеобщего счастья в прекрасном новом мире реформаторов общества. Такое понимание возвышенного, наверное, не совпадает с тем, что думал об этом сам Достоевский - и все-таки я спрашиваю себя, нельзя ли видеть воплощение его идеи возвышенного не только в князе Мышкине, но одновременно и в Инполите и даже в Рогожине, и уж непременно в Ставрогине?
- 9 Некоторые наблюдения о религиозных и возвышенных темах и регистрах стиля у Радищева собраны в Fieguth 1990; намеки на темы и мотивы "возвышенного человечества" (erhöhtes Menschentum) у Карамзина содержатся в Rothe 1968. Все это, конечно, еще далеко от основного решения вопроса о возвышенном в сентиментализме.
- 10 Ср. у Н. Карамзина:  
Чувство усталости исчезло; силы мои возобновились; дыхание мое стало легко и свободно; необыкновенное спокойствие и радость разлились в моем сердце. Я преклонил колена, устремил взор свой на небо, и принес жертву сердечного моления - Тому, Кто в сих гранитах и снегах напечатлел столь явственно Свое всемогущество, Свое величие, Свою вечность!... Друзья мои! Я стоял на высочайшей ступени, на которую смертные восходить могут для поклонения Всевышнему!... Язык мой не мог произнести ни одного слова; но я никогда так усердно не молился, как в сию минуту! (*Письма русского путешественника*, ч. 2-ая, "Пастушьи хижины на Альпийских горах, в 9 часов утра"; «64»; Карамзин 1984, 133)
- 11 Ссылаюсь здесь преимущественно на устные дискуссии с разными коллегами, так как новейших русистских публикаций на эту тему до статьи Hansen-Löve 1991 не было.

## Л и т е р а т у р а

- Карамзин, Н.М. 1984. *Письма русского путешественника*, Ленинград (Литературные памятники).
- Коновалов, В.Н./Сафиуллин, Я. Г. 1994. *Антология русских текстов XVIII и XIX вв. о возвышенном*, Казань (в печати).
- Наследие Плеханова 1974. *Философско-литературное наследие Г. В. Плеханова*. В 3-х тт., Москва.
- Adorno, Th.W. 1990. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main.
- Courtine, J.F., и другие. 1988. *Du sublime*, Paris.
- Fieguth, R. 1990. "Zum Stil des Erzählberichts in A.N. Radiščevs *Reise*. Versuch der ästhetischen Lektüre eines «langweiligen Buches»", in: E. de Haard et alii, *Semantic Analysis of Literary Texts. To Honour Jan van der Eng...*, Amsterdam etc., 153-182.
- Fieguth, R. 1994. "К вопросу о категории «возвышенного» у Вячеслава Иванова", *Cahiers du monde russe*, XXXV (1-2), 150.
- Hansen-Löve, A.A. 1991, "Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne", *Poetica*, 23, 166-216.
- Lyotard, J.-F. 1988. "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne", [1981], Lyotard, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris.
- Pries, Chr. (Hg.) 1989. *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim.
- Rothe, H. 1968. *N.M. Karamzins europäische Reise: Der Beginn des russischen Romans*, Bad Homburg v.d.H. etc. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, 1).



Юлдуз Нигматуллина

## **ФУНКЦИЯ ВОЗВЫШЕННОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА**

В самых разных концепциях возвышенного (от Псевдо-Лонгина, Э. Берка, Канта, Гегеля, Ф. Шиллера, И. Винкельмана, Н.Г. Чернышевского до современных исследователей – М.Ф. Овсянникова, Ю. Борева, Н. Крюковского, Д. Среднего и др.) можно выделить нечто общее, инвариант содержания данного понятия. Он сводится к следующим основным моментам: 1) возвышенное – это беспредельное (бесконечное, безграничное, чрезмерное, колоссальное, могучее, необъятное по величине и количеству и т.п.); 2) возвышенное – это неосвоенное, потенциальное (Борев 1988, с. 61); 3) возвышенное амбивалентно, вызывает двойственное переживание: восторг-страх. Между этими инвариантными признаками возвышенного существует взаимосвязь. Потенциальное – это, очевидно, "нижняя граница" возвышенного-беспредельного. А для воспринимающего возвышенное – это "ближняя дистанция" соприкосновения с беспредельным. Двойственные переживания, вызываемые возвышенным, возникают, наверное, на более высоких уровнях, чем уровень возвышенного-потенциального.

Все указанные особенности возвышенного являются производными от его главного свойства, которое осмысливается исследователями в философском аспекте: возвышенное основано на внутреннем противоречии, различии между сущностью и явлением, причем "сущность играет в противоречии главную роль и соответственно выдвигается в нем на передний план" (Крюковский 1974, с.225). Это интересное наблюдение Н. Крюковского, опирающегося на концепцию Гегеля, безусловно, правильно отражает количественное отношение между сущностью и явлением. Однако эта количественная связь вовсе не является главным содержанием возвышенного. Все наблюдения над развитием возвышенного в русской литературе подсказывают нам, что для понимания специфики возвышенного более важным является не количественное отношение, а функциональная связь между сущностью и явлением, при которой изменение одной из сторон постоянно сопровождается изменением другой стороны. Если учесть, что сущность – это категория

развития, а явление – категория структуры, то в философском содержании возвышенное можно определить как противоречие между бесконечностью развития сущности и недостаточностью, неполнотой ее структурной организованности, выраженности, выявленности.

Неслучайно некоторые исследователи возвышенного метафорически сравнивают его с процессом возникновения порядка из хаоса (Scobel 1989).

При восприятии возвышенного возникает желание как-то упорядочить, организовать (при помощи воображения) эту бесконечно развивающуюся сущность, что наглядно проявляется в художественном творчестве. Однако это "упорядочивание", "структурирование" возвышенного в искусстве имеет свою специфику. История литературы знает немало примеров того, как прямое, непосредственное обращение к возвышенному как предмету изображения стимулирует стремление писателя к художественному пересозданию действительности (например, в классицизме, романтизме, символизме), к изображению жизни не такой, какая она есть, а такой, какой она представляется ему в свете возвышенного.

В литературе русского классицизма (30–70-е годы XVIII в.) и романтизма (первая пол. XIX века) категория возвышенного является доминирующей и в художественной практике, и в теоретических высказываниях<sup>1</sup>. И классицизм, и романтизм, основанные на восприятии и отображении возвышенного, по художественному методу представляют пересоздающий тип творчества.

В понимании сущности возвышенного как бесконечного развития классицизм и романтизм едины. Различие – в определении того, что составляет предмет возвышенного, каковы его функции, каковы способы его художественного отображения. Это объясняется тем, что как литературные направления они возникли в разные исторические эпохи, представляют разные типы культуры.

Русский классицизм (наиболее яркие представители его – М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков), как и классицизм в других европейских литературах, формировался в эпоху абсолютизма, становления национальной государственности. Классицисты, писатели послепетровской эпохи, стремились защитить прогрессивные начинания Петра I, утверждали гражданские идеалы, принцип "общего блага". Для них возвышенное – это созидательный потенциал нации, общества. Индивидуальные особенности личности, частная жизнь были выведены за пределы искусства, рассматривались как "внехудожественная реальность" (Ю. Лотман). Возвышенным героем классицистов был общественный человек с его гражданскими, патриотическими чувствами. Это храбрые воины, мудрые полководцы, "просвещенный монарх", понимающий свои обязанности

перед народом. Подобный идеализированный образ был далек от действительности. Писателей-классицистов тревожила возможность перерождения "просвещенной монархии" в деспотию, что нашло отражение в содержании трагедий Сумарокова, позднее – в оде "Вольность" А.Н. Радищева<sup>2</sup>. Классицисты зачастую подменяли действительное желательным. Категория возвышенного была для них этической категорией, была связана с идеей долженствования. Классицисты, создавая идеал возвышенного, пытались актуализировать положительные потенциальные силы общества: Ломоносов призывал молодежь к овладению знаниями, Сумароков на исторических примерах из жизни Древней Руси доказывал, что высокое чувство чести у представителей всех сословий является исторической традицией русского народа и т.д. Через показ возвышенного в русском классицизме реализуется адаптивная функция культуры, способствующая выживанию человека и общества. Идеал возвышенного, утверждая ценность единства "я" и "мы", давал человеку той эпохи грандиозной ломки ценностную ориентацию в жизни, духовную опору для осуществления социально-практических и интеллектуальных задач, стоявших перед обществом.

Иное представление о возвышенном предмете у русских романтиков первой трети XIX века – В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, К.Ф. Рыльева, М.Ю. Лермонтова и др. Для них возвышенное – внутренний мир человека, мир индивидуальных переживаний, нравственное развитие, беспредельность мысли, вечное стремление к недостижимому идеалу. Выражаясь словами Гегеля, это "свободная конкретная духовность", которая "должна предстать в явлении внутреннему оку" (Гегель 1938, т. 12, с. 85).

Романтический герой противопоставлен среде. Принцип тождества отрицается. Личность, в представлении романтиков, выше государства. Она свободна, неповторима, уникальна. Романтики утверждали, что только отчужденная от общества личность может сохранить подлинные человеческие качества. Возникла иллюзия "свободы" духовной жизни человека.

На начальных этапах романтизма (у Жуковского, Рыльева и др.) осмысление возвышенного не выходило за пределы "нижней границы", как и у классицистов. Романтики показывали потенциальные возможности личности. Представители гражданского ("декабристского") романтизма: Рылеев, А. Бестужев, Кюхельбекер – воспевали возвышенно-героические чувства, свободолюбие, пафос тираноборчества. А в поэзии В.А. Жуковского возвышенные чувства "пассивны". Это любовь, тихая, самоотверженная, дружба, "сладость возвышенных мыслей", преклонение перед красотой природы, поэтический дар. Первые романтики еще не разграничивали прекрасное и возвышенное. "Я бы каждое

прекрасное чувство назвал богом," – пишет Жуковский в "Дневнике" 1817 года. По мнению Жуковского, возвышенное невыразимо, ибо нельзя выразить бога. Символом возвышенных чувств становится образ моря:

[...]

Ты живо, ты дышишь; смятенной любовью

Тревожною думой наполнено ты...

Ты в бездне покойной скрываешь смятенье,

Ты небом любуясь, дрожишь за него.

[...]

("Море", 1822).

На дальнейшее развитие романтизма оказали влияние процессы, противостоящие отчуждению: патриотический подъем в Отечественной войне 1812 года, революционное движение декабристов, а в 30-е годы – попытки создать новую философскую теорию, синтезирующую исторический опыт русского общества за последние десятилетия.

В романтизме М.Ю. Лермонтова, складывающемся в 30-е годы, а позднее – у Ф.И. Тютчева, возвышенное предстает в аспекте своей философской сущности. Это уже не только конкретные свойства отдельной личности, а обобщенное осмысление (на уровне абстракции) универсальных законов бытия, развития и уничтожения.

Трагическому положению человека той эпохи Лермонтов противопоставляет могущество интеллекта. Для него это самое возвышенное явление. Главная идея образа лермонтовского Демона – идея вечного развития, обновления "духа человеческого". В заключительной части поэмы "Демон" герой, лишенный любви и света, лишенный противоречий, становится "неподвижным", по сути перестает быть Демоном.

Возвышенное в романтизме Лермонтова связано с романтической иронией, которая, однако, имеет в его творчестве несколько иное содержание, чем у немецких романтиков, например, у Шлегеля. В теории Шлегеля ирония – свойство свободного творческого духа, "бесконечная сила самосозидания и самоотрицания" (Литературная теория 1934, с.179–180), способность "играть противоречиями". Лермонтову близка эта идея. Для лирического героя Лермонтова характерна рефлексия, раздвоение сознания. Это – отличительная черта психического склада поколения 30-х годов XIX века. Но Лермонтов не ограничивается "игрой противоречий". Он показывает диалектическое завершение "игры": переход к синтезу противоречий, к новому качеству. Предмет возвышенного – бесконечное развитие сущности через противоречия – перестает быть просто предметом художественного отображения, но как бы

"отпечатывается" в самом процессе художественного мышления поэта. Художественное мышление Лермонтова основано на диалектическом взаимодействии чувств и мыслей, эмоциональных образов и рационального начала. Как отмечают исследователи (Виноградов 1941), чувство-мысль в произведениях Лермонтова проходит в своем развитии три этапа: а) тезис (чувство-мысль называется), б) анализ чувства-мысли и породивших ее причин, в) антитезис (опровержение чувства-мысли). В этом процессе главная роль принадлежит анализирующей работе мысли. Покажем эту диалектическую триаду на примере стихотворения Лермонтова "Отчего" (1840).

Мне грустно, потому что я тебя люблю  
 И знаю: молодость цветущую твою  
 Не полдадит молвы коварное гоненье.  
 За каждый светлый день иль сладкое мгновенье  
 Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.  
 Мне грустно...потому что весело тебе .  
 (Лермонтов 1957, т. 1, с.51)

Тезис парадоксален: "Мне грустно, потому что я тебя люблю./ И знаю". В нем выражено противоречие, причина которого анализируется в следующей части – до функциональной паузы, выраженной многоточием. В этой паузе – смысловая и эмоциональный фокус. В ней – и продолжение, усиление чувства грусти, и скрытое развитие мысли, додумывание причин грусти уже совместно с читателем. Антитезис – ироническое снятие причины грусти, непосредственно указанной в тексте ("...потому что весело тебе"). В антитезисе намечено новое противоречие: контраст настроений лирического героя и той, к кому он обращается (грустно – весело). Название стихотворения ("Отчего") также указывает на незавершенность развития мысли героя, его раздумий о жизни.

В воображаемых мирах, созданных Лермонтовым, (поэмы "Мцыри", "Демон" и др.) разрушаются прямые причинно-следственные связи героя с окружающей средой и утверждаются новые, функциональные связи, вовлекающие романтического героя в сферу универсального взаимодействия. Расширение границ связей романтического героя с универсумом позволяет Лермонтову приоткрыть новую грань возвышенного: в процессе непрерывного развития мысль человека может представить себе ситуацию, когда одно и то же явление может быть самим собою и своей противоположностью<sup>3</sup>. На таком принципе "снятия" противоречия дан психологический портрет Печорина в романе *Герой нашего времени* (1840). Как известно, образ Печорина создан способом "наложения" разных психологических портретов, контрастных по содержанию. Каждая

из глав романа построена на доминантной черте психики героя, которая ярко выявляется именно в данной ситуации. Доминантные черты не просто суммируются. Они образуют синтез, обобщение нового, диалектического содержания: образ героя времени, сотканный из противоречий.

Философский аспект возвышенного вслед за Лермонтовым развивает и Ф.И. Тютчев, творчество которого хронологически выходит за пределы романтического направления 30-х годов. Если Лермонтов воссоздает "траекторию", линию развития противоречий, то Тютчев сосредоточивает свое внимание на моменте взаимопроникновения противоречивых сущностей. Глубинным противоречиям психики, столкновению хаоса чувств и гармонизирующего разума Тютчев придает космические масштабы, уравнивая их по значимости с процессами, происходящими в беспредельном океане Вселенной. Чувство возвышенного у поэта подобно энергии хаоса. И это вызывает восторг и страх одновременно. "Мир души ночной" особенно остро ощущает связь с космическим хаосом:

Из смертной рвется он груди,  
Он с беспредельным жаждет слиться...

— пишет поэт в стихотворении "О чем ты воешь, ветр ночной" (1835). (Тютчев 1972). Исследователи поэзии Ф.И.Тютчева (Б.Я. Бухштаб, Е.А. Маймин и др.) отмечают, что мир возвышенного для него — это, прежде всего, природа в ее космических проявлениях. И не только потому, что она безмерна, загадочна, полна тайных смыслов, но и потому, что в ней заключен источник нравственного очищения, "некоего «катарсиса», ибо в природе очень часто, как бы на высшем уровне, как космически-всеобщее, повторяется то, что в жизни человека кажется его исключительной, неповторимой трагедией" (Маймин 1976, с.162).

Другой вариант возвышенного — в стихотворениях Тютчева "Безумие" и "14 декабря 1825". Тема стихотворений — трагизм переживаний человека, осознающего, что после смерти его забудут, трагизм бесследной гибели. Эта тема принимает возвышенный характер благодаря тому, что лирический герой вбирает в свою душу всю боль отчаявшегося человека, возмущается нравственной глухотой и неблагодарностью людей. Эта тема становится частью романтической концепции исторической памяти, которая, по мысли Тютчева, как "ток подземных вод", нужна для нормального развития человечества.

Можно было бы привести немало и других примеров, иллюстрирующих многообразие вариантов возвышенного в рамках русского романтизма. Главное, что следует подчеркнуть, в процессе развития русского романтизма происходит "категориальное" изменение возвышенного: из

категории моральной оно переходит в категорию философско-эстетическую. Лирика Лермонтова и Тютчева немного приближает возвышенное к человеку.

Итак, наблюдения над предметом возвышенного в классицизме и романтизме показывают, что два аспекта возвышенного – социальный и индивидуально-личностный – оказались разъединенными и противопоставленными. Это определило и различие функций возвышенного в классицизме и романтизме. Под функциями мы подразумеваем связи и отношения между возвышенным и другими эстетическими категориями, обуславливающие "поведение" возвышенного, характер его воздействия на читателей.

Классицисты оберегают "чистоту" возвышенного, они отделяют его от других эстетических явлений, относящихся к миру "низменной действительности". Отсюда – и строгое иерархическое разделение жанров на "высокие", "средние", "низкие". Предпочтение отдавалось "высоким жанрам": оде, трагедии, поэме. Их предметом могла быть только высшая, идеальная жизнь. Все, что не соответствовало представлению о возвышенном, было предметом "низких" жанров: сатир, комедий, басен.

Четкое распределение функций наметилось и внутри системы самих высоких жанров. (Лучшие образцы оды дал Ломоносов, трагедии – Суваровов, поэмы – Херасков).

В жанре торжественной оды возвышенное предстает как героическое. Главным в оде являются размышления о судьбах нации, страны. В ее содержание включаются и традиционные похвалы монарху, полководцу, ибо поводом для написания оды становилось обычно победоносное военное событие, вступление на престол, рождение царского наследника.

В ломоносовской "Оде на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни-императрицы Елизаветы Петровны, 1747 г." наглядно выражено характерное для русского классицизма художественное воплощение возвышенного. Написана ода в форме монолога лирического героя, непосредственно обращенного к современникам. Лирический герой – выразитель общенационального сознания. Возвышенным является предмет его размышлений – величие родины, богатство ее недр, огромный творческий потенциал народа, роль науки и просвещения, необходимость мира для России и других народов. Идея бесконечного развития (суть возвышенного) определила принципы создания хронотопа. Время в оде имеет конкретное "начало" (появление в русской истории Петра I), а вторая временная "граница" нарочито размыта (это устремленность в будущее). В художественном пространстве оды исходная точка – Россия, но пространство расширяется от Невы, до Волги, до

Амура. Движение времени и расширение пространства передано через метафору:

[...]  
 Колумб российский через воды  
 Спешит в неведомы народы  
 [...]  
 (Ломоносов 1891, т. I, с. 151 (строфа 19))

Система образов в оде подчинена принципу тождества: значение каждого образа определяется его причастностью к целому. Хронотоп оды наполняет самые разные типы образов. Это и образы исторических деятелей (Петра I, Екатерины, Елизаветы), упоминания о всемирно известных философах и ученых (Платоне, Ньютоне), мифологические образы (Минерва, Плутон), собирательный образ русского народа. Все они предстают в размышлениях героя в "лирическом беспорядке". Их объединяет чувство восторга, испытываемое лирическим героем. Но все эти образы эстетически равноценны, даны в одном ряду. Путем подобного нарочитого смешения достигается сильный эффект внушения: тому, что совершается в России, придается общечеловеческий смысл.

Все образы, населяющие пространство оды, семантически притягиваются к двум ключевым словам: возлюбленная тишина (мир) и война. Возникает логико-семантическая оппозиция: возвышенное – низменное. Основное внимание поэт уделяет образу "возлюбленной тишины". Гимном ей и начинается ода. Смысловым узлом, фокусом развития этой темы является строки, рисующие "бег" страны, развитие духовных сил нации:

[...]  
 Твоя щедроты ободряют  
 Наш дух и к бегу устремляют,  
 Как в понт пловца способный ветр  
 Через яры волны порывает;  
 [...]  
 (с. 146 (строфа 5))

Основным структурообразующим элементом в оде Ломоносова является ритмико-интонационное развитие, динамика побудительно-восклицательной интонации. Функции ее различны. В первой части оды она выражает интонацию восторга, передается через пышный, декоративный стиль, использующий приемы и ораторского искусства. Мелодические вершины этой интонации совпадают с моментами описания народного ликования после подписания мира, а также народной скорби после

смерти Петра I. В конце оды (в обращении к молодежи и гимне науке) интонация становится более задушевной, как бы уходит внутрь, пышность стиля исчезает. Интонация выражает чувство уверенности и надежды:

Науки юношей питают,  
 Страды старым подают,  
 В счастливой жизни украшают,  
 В несчастной случай берегут...и т.д.  
 (с. 152 (строфа 23))

В подтексте интонационного и смыслового контраста – мысль: на царя надейся, а сам не плошай. Отдав дань традициям, Ломоносов сумел высказать и свою самую задушевную мысль.

Предметом философской оды Ломоносова становятся возвышенные явления природы (северное сияние, водопад, космос). Так, в оде Ломоносова "Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния" дана грандиозная картина мироздания:

[...]  
 Открылась бездна звезд полна;  
 Звездам числа нет, бездне дна.  
 (Ломоносов 1891, т. I, с. 109 (строфа 1))

Образ космоса дан в свете естественно-научных представлений Ломоносова и выполняет просветительно-воспитательную задачу – пробудить у молодежи научную любознательность:

Скажите ж, коль пространен свет?  
 И что малейших дале звезд?  
 Несведом тварей вам конец?  
 Скажите ж, коль велик творец?

На последующих этапах классицизма в философских одах Г.В. Державина акцентированы темы: человек и бог, вечность и смерть, осознание человеком своей причастности ко вселенной, идея вечного движения (оды "Бог", "Водопад"). В жанре торжественной оды у Державина также заметны значительные изменения: нарушается "чистота" высокого жанра (в содержание оды Державин включает и картины "низменной", прозаической жизни). А возвышенное "приземляется". Теряя качество необычности, чрезмерности, возвышенное видоизменяется в прекрасное (ода "Фелица").

В классицистической трагедии возвышенное взаимодействует с трагическим и низменным. В трагедиях Сумарокова "Хорев", "Синав и Трувор", "Семира" возвышенное утверждается через психологический конфликт эгоистических страстей и чувства долга перед государством. Постигание героем возвышенного (славы, чести, долга) часто заканчивается гибелью героя. В таком ракурсе даны образы киевских князей в трагедиях Сумарокова. Но в тех же трагедиях возвышенное раскрывается и через борьбу между любовью и понятием долга в переживаниях и поведении женщин, героинь трагедий. В творчестве Сумарокова есть трагедии и иного типа, "трагедии зла", как их назвал исследователь И.З. Серман. В них нет прямого изображения возвышенного, конфликт строится на показе низменного. Так, в трагедии "Дмитрий Самозванец" главным в конфликте является противодействие персонажей, представляющих разные слои общества, злодею, монарху-деспоту, не признающему закона, истины, идеи общественного блага. Низость героя не знает предела. Даже перед смертью он не раскаивается в содеянных им преступлениях, а желает, чтоб с ним вместе погибла вся вселенная.

К числу высоких жанров относится и поэма, историко-героический по содержанию жанр. По эмоциональному содержанию поэма близка к оде (должна была вызывать у читателей чувство восхищения, восторга перед героическими событиями прошлого). По типу конфликта поэма напомунает трагедию. В ней также изображается противоборство разума и страстей. В поэме, по словам Ломоносова, "смешанные вымыслы", но исторической основе сюжета придается большее значение. Этот факт обусловил в ряде случаев противоречие между законами жанра и логикой исторических событий. В поэме М.М. Хераскова "Россияда", считавшейся лучшей из поэм русского классицизма, рассказывается о походе Ивана Грозного на Казань. По законам классицистического жанра Иван Грозный показан как идеальная личность: он подавляет свои чувства ради исполнения долга перед отечеством, отправляется в поход, чтобы разделить с воинами все тяготы. Правительница Казанского ханства, "злодейка" Скуюмбике, в противоположность Ивану Грозному, находится во власти губительной страсти, мало думает об интересах подданных, что и решает, по мысли Хераскова, исход борьбы не в пользу Казани. Однако торжество насилия, разрушительной стихии как со стороны русских, так и татар, фактически уравнивает оценку обоих правителей. Логика истории "мстит" за нарушение права, принципов гуманизма. (Этот литературный факт позволяет поставить вопрос об объективном критерии оценки осмысления возвышенного в социальной сфере – соответствии этого осмысления общечеловеческим представлениям о гуманизме.).

В русском классицизме при показе возвышенного прослеживаются некоторые традиции древнерусской литературы, в частности, традиции "монументально-исторического стиля древнеславянских литератур". "Стиль монументального историзма, – пишет Д. С. Лихачев, – характеризуется прежде всего стремлением рассматривать предмет изображения с больших дистанций: пространственных, временных, иерархических. Это стиль, в пределах которого все наиболее значимое и красивое представляется монументальным, величественным..." (Лихачев 1985, с.275). Заимствуя сюжеты для трагедий, од, поэм из русской истории, из летописей, классицисты перенимали в какой-то мере и "панорамное зрение" летописцев. Не менее важное значение для художественной практики классицистов, как известно, имела установка следовать "образцам" – античным, западноевропейским, особенно произведениям французского классицизма (Корнеля, Расина). Оба типа трагедий Сумарокова напоминают трагедии Корнеля и Расина не только по тематике и характеру конфликта, но и по следованию принципу "трех единиц". Математическая точность, строгость разделения функций между персонажами, выражающими разные варианты единого конфликта, наводят на аналогию с фугами И. С. Баха, где главная тема, данная в начале произведения, варьируется затем в разных голосах, разных тональностях.

Отмеченная в системе высоких жанров классицизма иерархическая структурированность – ориентация на отношения, на связи, на "предикат" – признак "синтаксического типа" культуры (Степанов 1985). Иерархическая структурированность хорошо соответствует показу возвышенного на уровне его "нижней границы". В романтизме, представляющем "семантический тип" культуры, иная ориентация – на "имя", выражающее смысл "вещи", ее сущность посредством слова, а не на отношения между "вещами" (Лотман 1979; Смирнов 1977). Поэтому в творчестве романтиков ослабляется нормативная закрепленность определенного содержания возвышенного за тем или иным жанром, возрастает роль индивидуально-художественного начала в показе возвышенного. Однако романтики не менее строго, ревностно относились к "чистоте" возвышенного. Тем не менее возвышенное в романтизме почти во всех жанрах (лирике, поэмах, балладах, думах и др.) вступало во взаимосвязи с трагическим и прекрасным.

Трагизм в творчестве русских романтиков питался представлением о "разорванности" мира, невозможности преодолеть конфликт человека с миром.

Но именно вера в возвышенное помогала поэту-романтику упорядочить, "означить" в своем воображении противоречивые явления жизни.

Через показ возвышенного в романтизме, таким образом, осуществлялась негэнтропийная, творческая функция культуры.

Категория возвышенного и прекрасного в творчестве романтиков сближаются, как относящиеся к миру идеала, духовности. И тем не менее романтики показывают и различие между ними. В возвышенном акцентируется бесконечность непрекращающегося процесса развития. Постичь это можно лишь при помощи интуиции и колоссальной активности художественного воображения. Прекрасное же – лишь мгновение этого вечного развития, когда наступает относительное равновесие между содержанием прекрасного и формой его выражения в данный момент, что вызывает чувство удовлетворения, успокоения. Поэты-романтики стремятся "задержать", "остановить" возвышенное, превратить его в прекрасное мгновение. (Стихотворения Тютчева "Так, в жизни есть мгновения...", "Пламя рдеет, пламя пышет" и др.)

Особый интерес к прекрасному – в лирике А.А. Фета. Даже связь души с космическим миром дана у Фета в аспекте прекрасного:

Я долго стоял неподвижно,  
В далекие звезды вглядясь, –  
Меж теми звездами и мною  
Какая-то связь родилась.

Я думал... не помню, что думал,  
Я слушал таинственный хор,  
И звезды тихонько дрожали,  
И звезды люблю я с тех пор...  
(Фет 1959, с.172)

В этом стихотворении Фета – красота остановившегося мгновения ("Я долго стоял неподвижно"): "далекие звезды" (недостижимо – идеальное приблизились к душе человека). Их тихое дрожание – как трепет сердца. Душа растворилась в мире звезд, в музыке космоса. Торжествует чувство успокоения, гармонии, любви. Мгновение возвышенного превратилось в прекрасное. В отдельных произведениях (Фет "На стоге сена ночью южной", Тютчев "День и ночь") возвышенное и прекрасное сталкиваются в рамках одного произведения, выражая философскую идею непрерывности и дискретности развития в их диалектической взаимосвязи. Покажем это на примере стихотворения Тютчева.

День и ночь  
На мир таинственный духов,  
Над этой бездной безымянной,  
Покров наброшен златотканый

Высокой волею богов.  
 День – сей блистательный покров –  
 День, земнородных оживленье,  
 Души болящей исцеленье,  
 Друг человек и богов.  
 Но меркнет день – настала ночь;  
 Пришла – и с мира рокового  
 Ткань благодатную покрыва,  
 Сорвав, отбрасывает прочь...  
 И бездна нам обнажена  
 С своими страхами и мглами,  
 И нет преград меж ей и нами –  
 Вот отчего нам ночь страшна.

Образы дня и ночи символизируют два различных состояния души. День – это, прежде всего, "души болящей исцеленье", успокоение, благодать для всех, оживление, ясность. Кроме того, день – это еще и красота, гармония (всп. эпитеты "блистательный", "златотканый"). Ночь – это хаос чувств, непонятные, глубинные, бессознательные процессы психики ("мгла"), это ощущение растворенности души в космической бездне, ощущение, рождающее страх. Два ключевых слова – покров и бездна, относящиеся к образам дня и ночи, углубляют содержание стихотворения в философском плане. Столкновение "дня" и "ночи" в душе человека – это своеобразное соотношение прекрасного и возвышенного. День – всего-навсего лишь "покров", хоть и "блистательный", т.е. нечто конкретное, ограниченное, временное. Ночь – ощущение бездны, причастности к ней. Это сфера возвышенного. Главное в характеристике бездны – она "безымянная", т.е. непознанная сущность, ибо для романтиков познать сущность чего-то – дать имя, означить. Образы дня и ночи включены в циклический хронотоп, символизирующий постоянную смену одного состояния другим, противоположным. Это хронотоп вечности. Однако в интонационно смысловом фокусе стихотворения (пауза в середине второй строфы, переходящая в слова: "И бездна нам обнажена с своими страхами и мглами, / И нет преград меж ей и нами...") происходит соприкосновение хронотопа вечности и мгновения человеческого переживания. Это – момент озарения интуитивного познания истины. Человек остается один на один с космосом и собственной душой. Возникает чувство сладкого ужаса, восторга и страха. Так показывает Тютчев приобщение человека к беспредельному.

Как видно даже из беглого обзора, в классицизме и романтизме даны два крайних варианта представления о возвышенном. Однако, как показали анализы текстов, в способах художественного выражения возвышенного имеются и сходные моменты. Чтобы передать аморфную,

неопределенную беспределность, и классицисты, и романтики используют такие приемы, при помощи которых создается впечатление громадности и бесконечности. Например, особый тип хронотопа. У классицистов – хронотоп с размытыми границами – в оде, хотя в трагедии хронотоп четкий, соответствует правилу "трех единиц". В произведениях романтиков зачастую сближаются "крайние точки": вечность и мгновение, вселенная и душа человека. Общей тенденцией для классицистов и романтиков является и предпочтение, отдаваемое метафорическим образом, аналогичным "понятию с размытыми краями" (Жюль 1984, с. 270).

Специфика же художественного воплощения возвышенного обусловлена следующим различием. Для классицизма, представляющего синтаксический, асемантический тип культуры, возвышенное не является знаком. Поэтому классицисты прямо, непосредственно, конкретно называют качества возвышенного, хотя и укрупняют их, используя гиперболу, метафору, пышный, декоративный стиль.

Для романтизма (семантического типа культуры) возвышенное – знак, символ. Сущностный смысл возвышенного, по мнению романтиков, невозможно выразить на языке повседневного общения. Через символизацию возвышенного романтики стремились передать его многозначность, неопределенность и безграничность.

Пунктирно очерченная линия развития возвышенного не отражает, разумеется, всей полноты его функционирования в классицизме и романтизме. Наблюдения о развитии возвышенного в русской литературе сделаны на основе творчества писателей, представляющих "ядро" классицистической и романтической культуры, тех писателей, которые создавали "мета-язык" культуры. Требуется специального изучения тема возвышенного в творчестве тех писателей, которые не укладывались полностью в рамки этих направлений (Державин и классицизм, Пушкин и романтизм и др.), создавали потенциал для возникновения и развития новых литературных систем. Дополнительные сведения в общую картину внесло бы сравнительно-типологическое изучение роли возвышенного в русском и западноевропейском классицизме и романтизме. Важно также рассмотрение судьбы возвышенного на последующих этапах развития литературы. В переходный от классицизма к романтизму период (конец XVIII века) интерес к возвышенному падает, что сопровождается и изменением художественного метода новых направлений (сентиментализма, просветительского реализма). В XIX веке, в эпоху расцвета критического реализма, возвышенное уходит в глубины творческого сознания, ведет "тайную" жизнь. Однако в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского заметно стремление воссоединить два разобщенных аспекта возвышенного. (Яркий пример этого – роман Л.Н. Толстого *Война и*

мир). В начале XX века возвышенное вновь выходит на передний план в символизме, а неоклассицистическое представление о возвышенном проявляется на первых этапах развития советской литературы. Думается, что в перспективе общими усилиями исследователей можно было бы установить закономерность "цикличности" в развитии возвышенного и сделать прогноз о его дальнейшей судьбе в литературе.

### Примечания

- <sup>1</sup> По теме данной статьи нет обобщающих работ, хотя ее отдельные аспекты затрагиваются в исследованиях по русскому классицизму и романтизму при рассмотрении идейного содержания произведений, образов, жанровой специфики.
- <sup>2</sup> См.: Кулакова 1968; Серман 1973; Москвичева 1986.
- <sup>3</sup> О суждениях такого типа см.: Васильев 1989, с.106.

### Литература

- Борев, Ю. 1988. *Эстетика*. Изд. 4, Москва.
- Васильев, Н.А. 1989. *Воображаемая логика. Избранные труды*, Москва.
- Виноградов В. 1941. *Стиль прозы Лермонтова*, (Литературное наследство, т. 43–44, 517–628).
- Гегель, Г.Ф.В. 1938. *Сочинения*, т. XII, Москва.
- Жюль, К.К. 1984. *Слово. Метафора. Проблемы семантики в философском освещении*, Киев.
- Крюковский, Н.Н. 1974. *Основные эстетические категории. Опыт систематизации*, Минск.
- Кулакова, Л.И. 1968. *Очерки истории русской эстетической мысли XVIII в.*, Ленинград.
- Лермонтов, М.Ю. 1957. *Собрание сочинений в 4-х томах*, Ленинград.
- Литературная теория немецкого романтизма*. 1934. Ленинград.
- Лихачев, Д.С. 1985. *Прошлое – будущему. Статьи и очерки*, Ленинград.

- Ломоносов, М.В. 1891. *Сочинения* [...], т. I, СПб.
- Лотман, Ю. 1970. *Статьи по типологии культуры*, Тарту.
- Маймин, Е.А. 1976. *Русская философская поэзия*, Москва.
- Москвичева, Г.В. 1986. *Русский классицизм*, Москва.
- Серман, И.З. 1973. *Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира*, Ленинград.
- Scobel, G. 1989. "Chaos, Selbstorganisation und das Erhabene", в сб. Chr. Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, 278–294.
- Смирнов, И.П. 1977. *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, Москва.
- Степанов, Ю.С. 1985. *В трехмерном пространстве языка. Семантические проблемы лингвистики, философии, искусства*, Москва.
- Тютчев, Ф.И. 1972. *Стихотворения*, Москва.
- Фет, А.А. 1959. *Полное собрание стихотворений*, Ленинград.

Ямилъ Сафиуллин

## ВОЗВЫШЕННОЕ В РУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Категория "возвышенное" в русской эстетике первой трети XIX в., в отличие от других этапов ее развития, интенсивно разрабатывалась. Происходит активное освоение западноевропейских теорий возвышенного: дважды (в 1803 и 1826 годах) выходит впервые переведенный на русский язык трактат псевдо-Лонгина "О возвышенном"; обсуждаются идеи Берка, Канта, Шеллинга и др. Возвышенное становится предметом анализа в отечественных эстетических трактатах и статьях А. Мерзлякова, А. Галича, Л. Якоба, Н. Надеждина и т.д.

В этот период русской эстетики достаточно четко выявляются типичные для нее черты и особенности теории возвышенного.

1. Возвышенное в русской эстетике трактуется в основном онтологически (Мерзляков: "Высокое должно разделить на высокие чувства и высокие предметы. Первое – следствие другого"). "Возвышенный предмет", воспроизводимый в искусстве, часто рассматривается ею как следствие божественного (статья Н. Надеждина "О высоком").

2. В область онтологически возвышенного русская эстетика вводит и целый ряд национальных идей (государственной мощи и славы, гражданской доблести, борьбы за справедливое общество и т.д.). Такое возвышенное тяготеет к литературным жанрам, в которых основное – воспроизведение, воспевание предмета (ода, гимн, песнь, героическая поэма и т.п.).

3. Анализируя удовольствие, вызываемое возвышенным, русская эстетика рассматриваемого времени находит его основные истоки в слиянии с природой, в причастности к божественному или приобщенности к национальным идеям.

4. Идея объективно возвышенного влечет за собой родственные понятия: пророчество, призвание, "священная миссия" поэта. Вдохновленный возвышенным поэт становится наиболее глубоким его выразителем. "Возвышенный поэт", поэт-избранник, поэт-пророк и его "священная миссия" – темы характерные для литературы и эстетики первой трети XIX века.

5. Возвышенное в русской эстетике и литературе имеет тенденцию сближаться с другими категориями, даже растворяться в них. Возвышенное и прекрасное, возвышенное и героическое, возвышенное и патетическое предстают как взаимопереходные категории. Возникают термины, передающие это явление: "выспренная красота" (А. Галич), "прекрасно-высокое" (Н. Надеждин).

6. Функции возвышенного, с точки зрения русской эстетики, в основном конструктивные. Возвышенное как идея, цель творчества, как мир высоких, непреходящих ценностей организует единство русской литературы.

7. Теория возвышенного, которая складывалась в русской эстетике первой трети XIX века, имела явно выраженную прикладную направленность, она была рассчитана на то, чтобы активно воздействовать на художественное творчество. Анализ возвышенного очень часто сопровождается изложением рекомендаций для творчества. Так поступает А. Мерзляков, И. Мартынов, декабристы, Н. Надеждин и др.

8. Выдвинутые и разработанные в первой трети XIX века принципы анализа возвышенного вошли в традицию русской литературно-эстетической мысли.

Валерий Коновалов

## ПРОБЛЕМА ВОЗВЫШЕННОГО В РУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 50-х - 70-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Вторая половина пятидесятых - семидесятые годы XIX века - один из наиболее драматичных и интересных периодов в истории России. Это время подготовки и проведения великих, но незавершенных реформ, когда закладывались социально-экономические, идеологические и философские предпосылки тех событий, которые, спустя десятилетия, потрясут Россию и весь мир.

Категория возвышенного в этом контексте представляет особый исследовательский интерес. Как в любую переходную эпоху, когда начинается ломка сложившихся социальных, этических и нравственных установок, в 50-70-е годы XIX века происходит поляризация общественного мнения, которая захватывает и сферу эстетических представлений, тем более что в России за спорами об искусстве всегда отчетливо прослеживались отголоски политической борьбы. Не удивительно поэтому, что и такие понятия, как прекрасное, возвышенное, трагическое, добро, красота и другие, не были понятиями, отчужденными от злобы дня.

Но, конечно, их нельзя рассматривать в узко публицистическом аспекте. Злободневность не исключала, а даже усиливала стремление к постижению глубинной сущности происходящего, что связано с просветительскими и нравственно-этическими традициями русской культуры. Белинский и К. Аксаков, Чернышевский и Дружинин, Добролюбов и Ал. Григорьев, Писарев и Страхов – каждый по-своему выражали эту тенденцию. Они были оппонентами в общественных и литературных дискуссиях, но в более широком социокультурном контексте направленность их исканий и взглядов свидетельствует не о расколе, а о единстве русской культуры как особого духовного мира, в котором главным был вопрос "что делать?".

Необходимо также учитывать, что осмысление эстетических категорий неотделимо от общего состояния культуры и литературы 50-70-х годов, а это время создания великих творений Достоевского и Л. Толстого, Некрасова и Фета, Тургенева и Гончарова, Островского и Сухово-Кобылина, время передвижников, композиторов "могучей кучки", время

бурного развития естественных наук, социологии, инженерного дела. Духовная энергия нации находила свое выражение прежде всего в сфере науки и культуры, хотя мыслящая часть общества остро ощущала противоречие между потребностями страны и существующими политическими и государственными структурами.

На характер эстетических дискуссий 1850-70-х годов оказывали влияние западные философские и эстетические теории (Кант, Гегель, Фейербах, Конт, Тэн, Спенсер и др.), хотя их теории трансформировались применительно к традициям и специфике русской действительности.

Все эти предварительные замечания необходимы для обоснования особенностей функционирования возвышенного в социокультурном контексте 1850-70-х годов.

Следует отметить, что понятием возвышенное может охватываться разный круг явлений: возвышенное как исключительные, необыкновенные явления в природе и обществе; возвышенное как субъективно-ценностное переживание, опирающееся на "нравственное сознание человека" (Кант), которое поднимает его над силами окружающего мира; возвышенное как явление искусства, которое, будучи художественным освоением мира человеком, отражает все грани и формы возвышенного в жизни, делая их предметом эстетического восприятия. И, наконец, возвышенное – одна из эстетических категорий, определяющая в логической форме самое это понятие.

Именно в этом, последнем значении будет рассматриваться возвышенное на материале теоретических работ и дискуссий 1850-70-х годов.

Однако нужно подчеркнуть, что в понятие возвышенного вкладывалось весьма различное содержание. По-разному определяли категорию возвышенного псевдо-Лонгин, Берк, Кант, Гегель, Шиллер, Шеллинг, русские теоретики первой половины XIX века. Разнобой определений, отмечаемый каждым исследователем истории эстетики, объясняется по-разному. По мнению Б. Кроче, высказанному в книге *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика*, эстетические категории – это своеобразные метафоры, лишенные реального содержания. Современная исследовательница Ch. Pries в предисловии к книге *Das Erhabene*, отмечая многообразие мнений о возвышенном, объясняет это спецификой структуры самого возвышенного: "Die Vielfalt möglicher Äußerungen über das Erhabene ist also nicht Ausdruck von Beliebigkeit, sondern Folge der paradoxen und "unfaßlichen" Struktur des Erhabenen selbst" (Pries 1989, S. 12). Для нее теория возвышенного должна быть теорией парадокса, так как возвышенное – выражение того, что невыразимо. Близок к такому же выводу Х.-Г. Гадамер, который считает, что "условие подлинности философской проблемы, по существу, сводится, собственно, к

неразрешимости этой проблемы. Иными словами, она неизбежно оказывается настолько многозначительного и основополагающего свойства, что встает каждый раз заново, ибо никакое мыслимое решение ее не в состоянии разделаться с ней окончательно" (Гадамер 1991, с. 321). Такая подвижность и расплывчатость понятий приводит к тому, что категория возвышенного в работах разных авторов приобретает разную наполненность, пересекаясь с такими категориями, как прекрасное, великое, идеальное, трагическое и т.д. Поэтому, исследуя систему эстетических взглядов какого-либо автора, необходимо иметь в виду не только то, какую терминологию он использует, но и то, какое содержание вкладывается в нее. Несмотря на широкий диапазон в определении различных эстетических категорий, в процессе развития истории эстетики как науки сложились определенные инвариантные модели эстетических категорий, которые, наполняясь новым содержанием, сохраняют ту определенность, которая позволяет говорить о границах и мере понятия, поэтому, как отмечают авторы монографии *История эстетических категорий* А. Ф. Лосев и В. П. Шестаков, "невозможно пользоваться эстетическими категориями как попало, без учета их специфического и существенного содержания" (Лосев, Шестаков 1965, с. 8). Сущность возвышенного удачно выражена в определении, данном философом В. П. Крутоусом в его работе *Возвышенное как эстетическая категория*: "Возвышенное это одна из основных категорий эстетики, отображающая совокупность природных, социальных и художественных явлений, исключительных по своим количественно-качественным характеристикам и выступающих благодаря этому источником глубокого эстетического переживания" (Крутоус 1984, с. 41). Следует добавить, что эстетическое переживание возвышенного не сводится к чувству изумления, восхищения или страха перед необычным или исключительным, но включает в себя особое состояние, утверждающее величие человеческого духа, способного постигнуть разумом бесконечность мира, величие природы, преодолеть через катарсис трагическое и ужасное.

В таком широком понимании категория возвышенного привлекала в 1850-70-е годы внимание теоретиков и писателей разных направлений. Сам термин 'возвышенное' в дискуссиях тех лет употреблялся редко, но содержание этой категории довольно четко прослеживается в определении таких категорий, как идеал, красота, пафос и др., причем их интерпретация дает яркое представление о своеобразии развития эстетической мысли всего периода.

Одним из тех, кто специально исследовал проблему возвышенного, был Н. Г. Чернышевский. Возвышенному он уделил много внимания в главной своей теоретической работе *Эстетические отношения искусства*

к действительности, в статье "Возвышенное и комическое", дополнением к этим работам являются отдельные суждения в "Очерках гоголевского периода русской литературы" и в статье "О поэзии Аристотеля". Все эти работы были написаны в середине 1850-х годов.

Пафос критики Чернышевского направлен, как он пишет в "Предисловии" к 3-му изданию *Эстетических отношений* (1888 г.), против "метафизической философии" Канта и особенно Гегеля. Своим учителем он называет в этом предисловии Фейербаха и даже заявляет, что "желал только быть истолкователем идей Фейербаха в применении к эстетике" (Чернышевский 1950, с. 469). Но, конечно, Чернышевский не ограничивается ролью ученика Фейербаха: его эстетическая теория – оригинальная система взглядов, целиком погруженная в литературную и общественную ситуацию середины 1850-х годов, опирающаяся на традицию эстетики Белинского и дающая теоретическое обоснование укрепляющего свои позиции гоголевского направления в литературе.

Впрочем, отношение Чернышевского к эстетике Гегеля далеко не однозначно: отвергая его идеализм, Чернышевский во многом опирается на принципиальные положения его понятий о прекрасном и возвышенном, смещая акценты и переводя гегелевские тезисы на язык своей системы. Он пишет, что новое понятие о сущности прекрасного, будучи совершенно отличным от прежних, гегелевских представлений, "вместе с тем представляется как их необходимое дальнейшее развитие", но с другой точки зрения. "Возводится на степень общего и существенного начала то, что прежде считалось частным и второстепенным признаком" (там же, с. 410). Это указание важно для понимания подхода Чернышевского к пониманию возвышенного и специфики его метода.

Возвышенное у Чернышевского может быть рассмотрено лишь в контексте его представлений о прекрасном, поэтому необходимо хотя бы в общей форме остановиться на этой категории.

Гегель на первых же страницах своей *Эстетики* определяет ее предметом область искусства, задача которого – осознание высших интересов духа. Логичным поэтому является тезис Гегеля, что "прекрасное есть идея как непосредственное единство понятия и его реальности" (Гегель 1968, т.1, с. 125). С этих позиций рассматривается им прекрасное в природе и прекрасное в искусстве. Гегель признает "естественную жизненность как прекрасное", но это прекрасное остается, по его мнению, неопределенным и абстрактным. Прекрасное в природе несовершенно в силу своей конечности, ограниченности и внешней зависимости, поэтому Гегель исключает прекрасное в природе из области эстетического исследования, для него "художественно прекрасное выше природы" (там же, с. 8), так как в нем устраняется все лишнее и случайное. Выспим

проявлением прекрасного оказывается для Гегеля искусство как чувственное явление идеи.

Именно против такого понимания прекрасного и выступает Чернышевский. Исходное положение его эстетики – "прекрасное есть жизнь": "прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни" (Чернышевский 1950, с. 403). Это общее определение расширяется и конкретизируется: прекрасна не всякая жизнь, а такая, какой она должна быть по нашим понятиям.

Таким образом, концепция прекрасного Чернышевского принципиально отлична от гегелевской. Он не только подчеркивает объективность прекрасного в жизни (чего со своих позиций не отрицал и немецкий философ), но считает его источником прекрасного в искусстве: "Истинная, высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством" (Чернышевский 1949, т. III, с. 142).

Выводы Чернышевского открывали широкую перспективу для построения эстетической системы на совершенно новых основаниях. Однако он не полностью использовал эти возможности, а в ряде случаев упрощенно подошел к решению сложных эстетических проблем. Например, он заметил, что мысль Гегеля о прекрасном как чувственном явлении идеи при доведении ее до логического конца означает отрицание не только прекрасного, но искусства вообще. Однако он отбросил и ее "рациональное зерно" – диалектическое понимание прекрасного, которое оказывается одновременно и формой, и содержанием. В теории самого Чернышевского содержательная и формальная стороны прекрасного разошлись в разные стороны, что и послужило основанием для явно несостоятельного вывода об искусстве как суррогате действительности. Декларативной и неопределенной в эстетическом плане оказалась и идея о жизни как основе прекрасного в искусстве. Будучи верной в принципе, она повисла в воздухе, не подкреплённая собственно эстетической аргументацией.

Как показывает Г. А. Соловьев в книге *Чернышевский о прекрасном, художественности и искусстве*, Чернышевский совершенствовал свою теорию, преодолевал ее узкие места. "Не всякая, оказалось, полнота жизни или вообще жизнь прекрасна, а только та, которая порождает форму, развивающуюся совершенно здоровым образом... не пустую, "формальную", не чисто внешнюю, не "одетую сверху на предмет, а органически, свободно выросшую из его развития, форму его содержания" (Соловьев 1980, с. 74). Однако разорванность формы и содержания осталась в эстетике Чернышевского не преодоленной, что проявилось в его концепции возвышенного. В ней важны такие аспекты, как сущность

возвышенного и соотношение его с категориями прекрасного, трагического и комического.

Обосновывая свое понимание возвышенного, Чернышевский полемизирует с Гегелем, хотя нередко подразумевает и Канта. Он идет к доказательству своих взглядов от противного, отвергая понятия о возвышенном как перевесе идеи над формой и возвышенном как проявлению идеи бесконечного. Он находит остроумные доводы, доказывающие недостаточность этих традиционных определений: перевес идеи над формой свойствен не только возвышенному, но и безобразному; впечатлительное возвышенное вовсе не всегда возбуждает идею бесконечного и т. д. В противовес этим концепциям он выдвигает свою, в которой принципиальным является утверждение объективности возвышенного: оно "действительно существует в природе и человеческой жизни" (Чернышевский 1950, с. 465), "возвышенным представляется нам предмет (Казбек, море, личность Цезаря или Катона), а не какие-нибудь возбуждаемые этим предметом мысли".

Логическим выводом из этих предпосылок является то определение возвышенного, которое дает Чернышевский: "Возвышенное есть то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами. Возвышенный предмет — предмет, много превосходящий своим размером предметы, с которыми сравнивается нами, возвышенно явление, которое гораздо сильнее других явлений, с которыми сравнивается нами" (там же, с. 409).

Это определение дает возможность утвердить воззрение на возвышенное как на фактическую реальность и обосновать одно из центральных положений эстетики Чернышевского о том, что понятия о прекрасном и возвышенном обусловлены свойствами окружающей человека действительности, а не вносятся в нее его фантазией. Она полемически противостоит не только гегелевской идее возвышенного как бесконечного, но и идее Канта, что "высокое заключается не в какой-либо вещи в природе, а только в нашей душе" (Кант 1898, с. 122). Мысль Чернышевского о возвышенном как объективном эстетическом свойстве предметов и явлений была в дальнейшем развита в русской марксистской эстетике и прочно вошла в научный и учебный оборот (Борев 1969, с. 66; Астахов 1971, с. 153), что, впрочем, никогда не ограждало теорию возвышенного у Чернышевского от критического анализа.

Дело в том, что потенциальная перспективность его идеи таила в себе в то же время опасность вульгаризации и упрощения самой проблемы.

Во-первых, определение возвышенного как превосходящего то, с чем сравнивается нами, фактически опровергает объективность этого понятия, так как оно становится возвышенным не само по себе, а только в нашем субъективном восприятии. На это обратил внимание Г. Плеханов:

"Возвышенное по Чернышевскому имеет «фактическую реальность», но какая же реальность, когда и тут все зависит от сравнения нами?" (Наследие Плеханова 1974, т. III, с. 198).

Во-вторых, предложенная Чернышевским формула предполагает количественную соотнесенность предметов возвышенного. Недостаточность такого подхода особенно заметна в сопоставлении с Кантом, на которого ссылается Чернышевский для подкрепления своего тезиса. Он приводит высказывание немецкого философа о том, что "сравнение с окружающими предметами необходимо для того, чтобы предмет казался возвышенным". Действительно, давая обоснование математически возвышенного, Кант говорит о необходимости сравнения разных величин для определения возвышенного, представляемого в качестве великого, но это, по комментарию В. Ф. Асмуса, "масштаб только для субъективного суждения, рефлектирующего о величине. Для возвышенного мы не позволяем себе искать масштаба вне его, а всегда ищем этот масштаб только в нем самом" (Асмус 1973, с. 471).

Не случайно Чернышевский предлагает заменить понятие 'возвышенное' понятием 'великое', обедняя, таким образом, идею возвышенного.

В системе понятий о возвышенном интересно то, как оно соотносится Чернышевским с другими эстетическими категориями, в первую очередь с прекрасным. Разные эстетики по-разному решали эту проблему: для Шиллера и Гегеля эти категории взаимодополняли друг друга; Кант их разделял, считая, что идея возвышенного, в отличие от идеи прекрасного, несовместима с целесообразностью. Чернышевский тоже четко разделяет их, хотя и по иным соображениям. Традиционное определение прекрасного как "равновесия идеи и образа", а возвышенного как "перевеса идеи над образом" делают их понятиями соподчиненными. В его же понимании это понятия разного уровня, не имеющие прямой соподчиненности: "Возвышенное не есть видоизменение прекрасного: идеи возвышенного и прекрасного совершенно различны между собой" (Чернышевский 1950, с. 451).

Однако, разделив прекрасное и возвышенное, Чернышевский тесно связал возвышенное с трагическим и комическим. Это может показаться странным, так как, по Гегелю, комическое и трагическое – такие же модификации прекрасного, как и возвышенное. Но Чернышевский делает оговорку: "Если эстетика – наука о прекрасном по содержанию, то она не имеет права говорить о возвышенном... Если же понимать под эстетикой науку об искусстве, то, конечно, она должна говорить о возвышенном, потому что возвышенное входит в область искусства" (там же, с. 411). Однако этот тезис остался неразвернутым, что усиливает ощущение противоречивости эстетической концепции Чернышевского,

в которой система аргументации "по содержанию" оказывается иной, чем анализ "по форме".

Если рассмотреть трагическое и комическое в том аспекте, который выбрал автор, то можно найти немало интересных суждений. Трагическое он, например, предлагает рассматривать вне связи с роком и судьбой: "Трагическое есть ужасное в человеческой жизни" (там же, с. 415). Такое трагическое, низведенное до случайности, перестает восприниматься как возвышенное. Но оно может стать возвышенным как "возвышенное злое". Точно так же и комическое в форме безобразного может явиться и в возвышенном, но "там оно является не собственно в качестве безобразного, а в качестве страшного, что заставляет забывать о своем безобразии ужасом, возбуждаемым в нас громадностью или силою, проявляющеюся через безобразия" (Чернышевский 1974, т. 4, с. 186).

Можно сказать, что в диссертации Чернышевского и в примыкающих к ней работах сделана попытка найти основания для материалистической эстетики и выработать новую систему эстетических категорий. Ему удалось найти сильные аргументы для критики отдельных положений эстетики Канта и Гегеля, но позитивная часть его теории, перспективная в основе, оказалась противоречивой, что особенно проявилось в трактовке прекрасного и возвышенного. Это объясняется несколькими причинами. Одна из них – в издержках полемики: стремясь развенчать умозрительность идеалистической эстетики, Чернышевский увлекся формально-логической критикой и не использовал то объективно ценное, что было в трудах немецких философов. Вторая, более существенная, – в методологии самого Чернышевского. Утверждая в духе времени такие функции искусства, как воспроизведение действительности, ее объяснение и обязанность быть учебником жизни, он сделал основной упор на утверждение действительности как основы прекрасного и предмете искусства, но не развил эти установки в цельную эстетическую систему, поэтому понятия прекрасного в жизни и прекрасного в искусстве оказались как бы в разных непересекающихся плоскостях. И, наконец, даже в диссертации чувствуется публицистическая увлеченность ее автора, так как желание включить литературу в кипение жизни явно доминирует над необходимостью вести пусть актуальную, но теоретическую полемику о метафизических категориях.

Тезис о превосходстве прекрасного в искусстве над прекрасным в действительности он отвергает не только из соображений эстетических, но прежде всего потому, что это, по его мнению, уводит искусство в область фантастических мечтаний, подменяет жизнь иллюзиями, искусственными формами, в то время как предметом его должно стать общественно-интересное в жизни, конкретная деятельность. Можно понять пафос

отрицания Чернышевским искусства для искусства, но сведение его функций к воспроизведению жизни без учета его специфики, отождествление искусства с наукой делает эстетическую теорию Чернышевского уязвимой прежде всего с эстетической точки зрения. Это относится и к возвышенному, так как предложенное Чернышевским обоснование возвышенного исключает эстетическое переживание, без чего возвышенное ("великое" по терминологии Чернышевского) становится скорее логическим или даже математическим, чем эстетическим, определением.

Тем не менее эстетическую теорию Чернышевского и его концепцию возвышенного нельзя рассматривать лишь как попытку упрощенно утилитарного подхода к искусству хотя бы потому, что она родилась не на пустом месте, попала на благодатную почву, оказала большое влияние на целое направление в литературе и критике второй половины XIX века, долгое время воспринималась как высшее достижение радикально-реалистического течения в эстетике, выдвигавшего требование о социальной, просветительской функции искусства. С этой точки зрения в эстетике Чернышевского была своя логика и система, и его концепция возвышенного имеет полное право на существование в ряду других интерпретаций этой категории.

Своеобразной иллюстрацией теоретических суждений Чернышевского о возвышенном является его роман "Что делать?".

Создавая образы героев романа, Чернышевский соотносит их своеобразно своему утверждению: "Гораздо больше, гораздо сильнее", – вот отличительная черта возвышенного. Первый "ряд" персонажей (Марья Алексеевна Розальская, Сторешниковы, Жюли) – это "старые люди", олицетворяющие сложившийся, косный уклад жизни; следующий пласт (Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна и их друзья) – "новые люди", "обыкновенные порядочные люди нового поколения", какими могут стать при желании все. И, наконец, третий тип – "особенные люди", представленные в романе величественным образом революционера Рахметова. Он показан как человек "высшей натуры", способный на поступки, которые не под силу обыкновенным людям, его деятельность окутана тайной, а загадочность подчеркивается тем, что показан лишь "легкий абрис" его профиля. Несомненно, что Рахметов отвечает представлениям автора о возвышенном, которое в контексте романа сочетается с героическим.

Не рассматривая вопрос о художественности романа *Что делать?*, отметим, что тенденция к созданию героико-возвышенного характера, восходящая к Рахметову, получает продолжение в романе М. Горького *Мать*, в *Как закалялась сталь* Н. Островского, в поэме Маяковского *Владимир Ильич Ленин* и многих других произведениях.

*Эстетические отношения искусства к действительности* и другие работы Чернышевского по эстетике вызвали бурную полемику. С анализом их основных положений выступили Н. И. Соловьев, Е. Н. Эдельсон, А. Я. Немировский, К. К. Случевский<sup>1</sup>. Затрагивалась в них и проблема возвышенного. Однако оппоненты Чернышевского, критикуя его теорию, не выдвинули своих оригинальных идей, ограничившись защитой традиционных концепций. Не случайно их выступления, в отличие от статей Чернышевского, не вызвали широкого резонанса. В то же время рахметовская линия возвышенно-героического характера продолжается в многочисленных романах о "новых людях", в писаревской интерпретации Базарова, в добролюбовской поэтизации Ольги Ильинской ("Что такое обломовщина?"), Елены Стаховой ("Когда же придет настоящий день?"), Катерины у Островского ("Луч света в темном царстве"), в литературных портретах Гл. Успенского и Салтыкова-Щедрина у Михайловского.

Не формальными, а настоящими оппонентами Чернышевского стали Достоевский и Вл. Соловьев. Не обращаясь непосредственно к обоснованию возвышенного как теоретического понятия и даже не используя его в качестве термина, они высказали немало соображений, важных для теории возвышенного.

У Достоевского они рассыпаны в его литературно-критических статьях, в *Дневнике писателя*, в письмах и непосредственно отражены в его повестях и романах. Сопоставление его взглядов на возвышенное со взглядами Чернышевского позволяет наглядно показать различие их подходов к пониманию не только возвышенного, но и задач искусства.

Для Достоевского "искусство всегда в высшей степени верно действительности, никогда не существовало иначе и, главное, не может иначе существовать"<sup>2</sup>. Этот тезис в общем своем смысле согласуется с тезисом Чернышевского об искусстве как воспроизведении действительности. Но Достоевский решительно не приемлет представления искусства суррогатом действительности. Оно не может изображать действительность, как она есть: "Такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало" (с. 219). Интересна мотивировка этого вывода, которая является основой для того, что связывается с понятием возвышенного: "Сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального" (с. 219). Задача искусства – не копирование действительности, а постижение ее через исключительное и фантастическое, которое, по его словам, "иногда составляет самую сущность действительного". Действительность – это тайна, которая заключается в "насушном" в виде "еще подспудного, невысказан-

ного будущего Слова", и художник – "пророк, посланный богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, о душе человеческой" (с. 457). В художественном постижении этой тайны – не утилитарная, а истинная польза и общественная значимость искусства.

Понятие возвышенного выражается у Достоевского через категорию идеала. В его основе – жажда высокого, духовного, героического, вечное искание, которое и называется жизнью. Достижение идеала – "это высший момент жизни, после которого она прекращается" (с. 85) и переходит в вечность, но это невозможно, пока существует человек, так как тоска по идеалу, которого в муках добивается каждый, – это не чувство бессилия перед жизнью, а, напротив, пламенная жажда жизни.

В таком понимании идеала можно заметить связь с кантовским пониманием возвышенного. Для Канта возвышенное – не столько предмет, сколько наше душевное настроение, его источник – в наших идеях, поэтому возвышенное неразрывно связано с нравственным сознанием, эстетика возвышенного для Канта неотделима от этической культуры. Для Достоевского исключительную важность имеет духовная "потребность красоты и творчества", а идеал в его эстетике – "та высшая точка эстетической программы, где сходятся эстетическое и этическое" (Кашина 1975, с. 150). Как он пишет Кавелину, "нравственно только то, что совпадает с вашим чувством красоты и с идеалом, в котором вы ее воплощаете" (с. 464).

Правда, в отличие от созерцательности возвышенного у Канта, идеал у Достоевского носит действенный характер, так как он не только заключен "в нас", но и "наиболее живет" в то время, когда человек "чего-нибудь ищет и добивается" (с. 81). В этом сказывается то же стремление к активности, что и в эстетике Чернышевского, хотя и по-иному выраженное. И понятие Красоты, неразрывно связанное у Достоевского с понятием идеала, – это не просто кантовское "неопределенное понятие разума", ведающее вечными абсолютными ценностями. Она объективна, потому что "присуща всему здоровому, то есть наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма человеческого" (с. 81). В этом подчеркивании объективности Красоты тоже проявляется дух времени.

Однако органичность Красоты не означает, что она такое же чувство, как боль, голод и т. п. Человек мучается при отыскании ее, ее обретение – это обретение гармонии и добра. Не случайно Красота занимает центральное место в этике, эстетике, художественном творчестве Достоевского и с ней связаны у него различные типы возвышенного.

Философское и этическое воплощение идеала возвышенного – личность Христа. Он для писателя – "идеал человека во плоти", в нем воплощено "высочайшее, последнее развитие личности", ибо "высочайшее

употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полного развития своего Я, – это как бы уничтожить это Я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно" (Литературное наследство 1971, т. 83, с. 173). Художественное воплощение идеала возвышенного – образ Татьяны Лариной, "тип положительной и бесспорной красоты в лице русской женщины" (с. 362).

Потрясающие по силе художественного воплощения типы возвышенного создает Достоевский в своих произведениях. Его герои стремятся постичь гармонию, обрести идеал Красоты, претерпевая ради этого великие муки и страдания. Ведь Красота должна быть обретена как нравственная, духовная ценность. Стремление к ней может стать для личности трагедией, если чувственное преклонение перед Красотой становится ослепляющей страстью, разрушающей гармонию. У Достоевского показаны все грани этой страсти: от низменно безобразного (Федор Карамазов) до возвышенно ужасного (Дмитрий Карамазов, Рогожин).

Осознание несовместимости идеала Красоты и действительности, неприятие мира, в котором невозможна гармония, – это воплощено в возвышенно трагическом образе Ивана Карамазова и, наконец, трагедия гибели самой Красоты в безумном мире – в величественно возвышенном образе Христа, князя Мышкина.

Таким образом, Достоевский, не называя возвышенное возвышенным, дал в своих статьях всестороннее его теоретическое обоснование как категории в онтологическом, гносеологическом и функциональном аспектах, а его художественное творчество с предельной заостренностью на исключительном уже само по себе сделало возвышенное одним из системообразующих эстетических принципов его творчества.

Особой линией в разработке категории возвышенного является философия и эстетика Вл. Соловьева, взгляды которого стали в последние годы предметом широкого общественного и научного интереса<sup>3</sup>. Философия и эстетика Вл. Соловьева перекликаются с некоторыми выводами *Эстетических отношений*... Чернышевского. Он отмечает в ней много наивного и голословного, но признает первыми шагами к новой положительной эстетике два центральных тезиса Чернышевского: объективность красоты и несовершенство воссоздания действительности искусством. Только на основании этих истин возможна, по его мнению, "дальнейшая плодотворная работа в области эстетики, которая должна связать художественное творчество с высшими целями человеческой жизни" (Соловьев 1990, т. 2, с. 555). Правда, обоснование этих принимаемых Соловьевым принципов совершенно иное, чем у Чернышевского.

Эстетическая теория Соловьева очень тесно переплетается с эстетическими взглядами Достоевского, которого Соловьев считал своим учителем и на теоретические воззрения которого в свою очередь повлиял. Как и у Достоевского, в центре внимания Соловьева такие понятия как Красота, Гармония, Добро. Как и Достоевский, он не выделяет в своей эстетике категорию возвышенного как самостоятельную, но она, по общему смыслу его рассуждений, во многом тождественна категории прекрасного как единства эстетического и нравственного, как воплощение идеальной сущности, достижение которой и последующее осуществление с целью пересоздания действительности, – задача духовной деятельности, чье решение возможно только посредством искусства. Как пишет В. Асмус, "центральными понятиями философии Соловьева становятся понятия осуществления познанной истины, воплощения признанного идеала, достижения начертанного идеала" (Асмус 1982, с. 144). С этими этапами осуществления и воплощения можно связать и меру возвышенного (или идеального) в его эстетике.

Рассмотренные концепции возвышенного отражают общее состояние в их осмыслении в эстетике 1850-1870-х годов, причем каждая из них получит развитие в последующие десятилетия.

### Примечания

- 1 Подробный анализ этих дискуссий см. в книге: Егоров 1991.
- 2 Ф. М. Достоевский об искусстве. – М., 1973. – С. 86. В дальнейшем в скобках указываются страницы данного издания.
- 3 История 1987; Лосев 1983; Лосев 1990, Соловьев; Лосев 1990, *Страсть*; Соловьев 1988.

### Литература

- Асмус, В.Ф. 1973. *Иммануил Кант*, Москва.
- Асмус, В.Ф. 1982. *Теоретическая философия Соловьева* (Философские науки, 2).
- Астахов, И.Б. 1971. *Эстетика*, Москва.
- Борев, Ю.1969. *Эстетика*, Москва.
- Гадамер, Г. 1991. "История понятий как философия", *Актуальность прекрасного*, Москва.
- Гегель, 1968. *Эстетика в 4-х тт.*, Москва.

- Егоров, Б.Ф. 1991. *Борьба эстетических идей в России 1860-х годов*, Ленинград.
- История эстетической мысли. Становление эстетической мысли как науки в 6-ти тт.*, Москва 1987.
- Кант, И. 1898. *Критика способности суждения*, СПб.
- Капина, Н.В. 1975. *Эстетика Ф. М. Достоевского*, Москва.
- Крутоус, В.П. 1984. *Возвышенное как эстетическая категория*, Москва.
- Литературное наследство*, т. 83, Москва, 1971.
- Лосев, А.Ф.; Шестаков, В.П. 1965. *История эстетических категорий*, Москва.
- Лосев, А.Ф. 1983. *Вл. Соловьев*, Москва.
- Лосев, А.Ф. 1990. *Вл. Соловьев и его время*, Москва.
- Лосев, А.Ф. 1990. *Страсть к диалектике*, Москва.
- Pries, Chr. (Hg.) 1989. *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim.
- Соловьев, Вл. 1988. *Сочинения в 2-х тт.* (Ред. и вступительные статьи А. Ф. Лосева и А. В. Гулыги), Москва.
- Соловьев, Вл. 1990. *Сочинения*, Москва.
- Соловьев, Г.А. 1980. *Чернышевский о прекрасном, художественности и искусстве*, Москва.
- Ф. М. Достоевский об искусстве*, 1973. Москва.
- Философско-литературное наследие Г. В. Плеханова в 3-х тт.*, 1974. Москва.
- Чернышевский, Н.Г. 1949. *Полн. собр. соч. в 16-ти тт.*, Москва.
- Чернышевский, Н.Г. 1950. *Избранные сочинения*, Москва-Ленинград.
- Чернышевский, Н.Г. 1974. *Собр. соч. в 5-ти тт.*, Москва.

Маргарита Богаткина

## КОНЦЕПЦИЯ ВОЗВЫШЕННОГО В РУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

(Б. Пастернак – цикл "Петербург")

В процессе анализа лирики Б. Пастернака мы будем пользоваться следующими понятиями: внутритекстовые и внетекстовые характеристики возвышенного; актуальное и потенциальное содержание возвышенного в произведении.

1. Внутритекстовыми принято называть проявления эстетических представлений о возвышенном в самой структуре художественного текста на его различных уровнях. В предлагаемой модели выделяются следующие уровни: идейно-тематический, сюжетно-композиционный, ритмико-интонационный, знаковый и хронотоп – пространственно-временная организация образной системы произведения<sup>1</sup>. Внетекстовые закономерности предполагают осмысление возвышенного содержания во взаимосвязи с особенностями читательского восприятия (аспект диалогических отношений см. Бахтин 1979). В предложенном варианте интерпретации цикла Б. Пастернака "Петербург" основа диалога – расшифровка многозначного культурологического подтекста.

Целостность произведения (а также взаимодействие его различных эстетических смыслов) достигается за счет связей – причинно-следственных и функциональных (ассоциативных).

2. Важное значение имеет анализ актуального и потенциального содержания возвышенного в тексте. Актуальное содержание – это та концепция возвышенного, которая совпадает в основном с авторским (субъективным) ее пониманием и лежит как бы на поверхности произведения.

Раскрытие возвышенного в плане потенциального содержания означает осмысление его глубинной связи с другими эстетическими категориями (трагическим, низменным и др.), а в конечном итоге – постижение тех нюансов, которые не в полной мере были осознаны самим автором, но объективно, как бы независимо от его желания, замаскированно запечатлелись в тексте.

Развитие идейно-образной системы лирики Б. Пастернака в плане эстетики возвышенного не было однородным. Отметим две основные вехи в его творчестве до 1917 года.

О начале творческого пути поэта, отраженном в цикле "Ранняя пора" (1912–14 гг.), скажем кратко, поскольку в нем еще нет многовариантного проявления категории возвышенного. Это стадия обретения своего голоса, но в которой уже намечается переход к более сложной индивидуальной манере.

В стихотворении "Как бронзовой золой жаровень..." обозначена традиционная романтико-символическая концепция возвышенного. Эстетический идеал дается как параллельное развитие трех источников возвышенного: свеча – знак личного духовного совершенства, реальный мир в его символическом содержании (сонный сад, предстающий в образном многообразии) и, наконец, гармоническая вечность мироздания (миры расцветшие).

Как бронзовой золой жаровень,  
Жуками сыплет сонный сад.  
Со мной, с моей свечою вровень  
Миры расцветшие висят.

И, как в неслыханную веру,  
Я в эту ночь перехожу,  
Где тополь обветшало-серый  
Завесил лунную между,

Где пруд, как явленная тайна,  
Где шепчет яблони прибой,  
Где сад висит постройкой свайной  
И держит небо пред собой.

(Пастернак 1976, с. 24, 38–40)

Данное актуальное содержание возвышенного в стихе отвечает нормам сложившейся традиции. Следование норме придает стихотворению внешнюю ровность, статичность. Функция возвышенного в этом случае – стабилизация идейно-образной системы произведения. Нет достаточно ярко выраженного внутреннего противоречия. Это находит отражение в интонационной ровности стиха, в знаках традиционного символического содержания (добавляется тютчевская внетекстовая ассоциация – тема перехода в ночь как в новую веру, новое духовное состояние).

Однако уже в этом раннем стихотворении Б. Пастернака можно отметить глубинные признаки накопления нового содержания в трактовке возвышенного романтического идеала. Так, в традиционных символах уже нет мистической тайны, как это было у младосимволистов.

Начинаются поиски новых средств выразительности, что проявляется в усилении вещности, приземленности образов. Разрушение традиции идет на фонетическом и образно-смысловом уровнях. Так, в плане фонетическом (звуковая организация текста) стихотворение, на первый взгляд, соответствует лучшим романтическим традициям – романтическая символика сопровождается гармоническим чередованием приглушенных звуков с-ч. Вместе с тем, на этом фоне диссонансом выделяются звучные з-ж. Этот звуковой диссонанс отражает и диссонанс смысловой – звонкая аплитерация наблюдается в словах приземленных, которые выделяются на фоне традиционно романтических (жаровень, золой...). Хронотоп также сужается, нет пространственной беспредельности ("...и держит небо *перед собой*").

Обратим внимание на появление необычного образа – "сад висит постройкой свайной". Слово "свай" является, строго говоря, принадлежностью бытовой, рабочей лексики. Но здесь оно дано в романтическом контексте – передается ощущение приподнятости, полета деревьев, которые возносят в небо, как на сваях, свои цветущие кроны. В цикле "Петербург" вновь появится это ключевое слово, но уже в ином содержании. Упомянувшийся многозначный образ-символ "свеча" также будет дан позднее в указанном цикле в сниженной смысловой интерпретации.

Итак, можно сделать следующие выводы-предположения. Уже в начале творческого пути, когда Б. Пастернак осваивал художественно-эстетические традиции русского символизма, намечается переход к новому восприятию возвышенного романтического идеала – акцент постепенно переносится на вещный, предметный мир (своеобразное предвосхищение футуристической художественной системы). В эстетику возвышенного органично включается низменное, хотя об их оппозиции в данном стихотворении говорить преждевременно (см. также: "Сон", "Я рос. Меня, как Ганимеда...", "Зимняя ночь" и др.).

В следующей книге стихов Б. Пастернака *Поверх барьеров* (1914–16 гг.) наблюдается более сложная картина. Традиции символизма смелее переплетаются с футуристическими принципами, но и в новой эстетической программе Б. Пастернак избегает крайностей – в частности, он опирается на глубокий историко-литературный контекст. Всё это обусловило новую ступень в становлении концепции возвышенного в его поэзии.

Перейдем к конкретному анализу цикла стихов "Петербург" (1915), который вошел в книгу "Поверх барьеров" и попытаемся раскрыть сам процесс функционирования категории возвышенного в тексте.

Заглавие цикла "Петербург" имеет важное значение для понимания содержания всего произведения. Выделим три основных смысла.

1. Конкретный – речь идет о строительстве русским царем Петром I города, названного его именем и ставшего северной столицей России.

2. Литературно-символический – цикл включается в традицию русской литературы, разрабатывающую тему Петербурга (А. Пушкин "Медный всадник", А. Белый "Петербург", Ф. Достоевский и др.).

В литературе оформились две основные линии в легенде о Петербурге – возвышенная, величественная (к середине XVIII в. – Ф. Прокопович, А. Сумароков, М. Ломоносов) и противоположная, низменная, идущая от традиций устного народного творчества. В народных преданиях Петр воспринимался как антихрист, подмененный царь, и город, основанный им, должен поэтому исчезнуть. Этим двум традициям суждено было на время слиться – А. Пушкин в "Медном всаднике" делает попытку создать синтетический образ Петербурга, где обе стороны города – величественная (дело Петра) и обыденная (трагедия "маленького человека") соединились в гармоническом и одновременно противоречивом единстве (Долгополов 1985). В дальнейшем в литературе выдвинулась на первый план вновь только одна сторона Петербурга – города тяжелых, мрачных красок (Н. Гоголь "Петербургские повести", Ф. Достоевский, Н. Некрасов). Тема Петербурга на рубеже XIX – XX вв. развивалась в тех же традициях, но наполнилась новыми, дополнительными оттенками, в частности, темой Востока и Запада (А. Белый "Петербург").

3. Б. Пастернак занимает, пожалуй, несколько особое положение в трактовке петербургской темы на фоне своего литературного окружения. Он пытается возродить пушкинскую традицию. Вместе с тем ее развитие оказывается оригинальным, поскольку наполняется новым историко-литературным контекстом. В результате возникает третье значение темы Петербурга в цикле, связанное с философскими размышлениями о судьбах России.

Заглавие цикла функционально соотносится с названием книги стихов, в которую он вошел, – "Поверх барьеров". В связи с этим объектную тему, над которой размышлял автор, можно определить так: сила таланта, преодолевающая все преграды, а именно: преграду будничного тяжелого труда (1-е и 2-е стихотворения цикла), вечную неуспокоенность, буйство природной стихии (3-е и 4-е), преодоление самого себя и враждебного окружения (1-е, 3-е и 4-е). Таким образом, уже в самой объектной теме задана оппозиция возвышенного и низменного. Посвящение цикла В. Маяковскому в изданиях 1929 и 1931 гг. также является своеобразным сигналом о влиянии футуризма на творческую концепцию автора.

Следующий этап анализа заключается в рассмотрении развития объектных тем в самом тексте, на его различных уровнях. Начнем с идейно-тематической проблематики.

В плане актуального содержания весь цикл пронизывает главная авторская мысль – величие дела Петра, возвышенный подвиг созидания, воплотившийся в его творении – Петербурге. В первом стихотворении эта заданная тема раскрывается через возвышенную лексику, торжественные восклицательные интонации:

О, как он велик был! Как сеткой конвульсий  
Покрылись железные щеки,  
Когда на Петровы глаза навернулись,  
Слезя их, заливы в осоке!

В таком содержании тема отражает авторскую позицию, включается в диалог с существовавшей литературной традицией (А. Блок, А. Белый). Но это лишь поверхностное осмысление тематики цикла, ее более сложное, многозначное содержание можно увидеть, если раскрыть связи с глубинными пластами текста – интонационным, знаковым.

Так И. Фоменко были отмечены интересные детали, которые при внимательном прочтении становятся ключевыми словами, включающими тему в хронотоп бесконечности, – "чертежный подрамок" и "ненастье" (Фоменко 1984).

Для Б. Пастернака, сына академика живописи, кажется странным это парадоксальное сочетание – "чертежный подрамок". Чертят на доске, а подрамок – принадлежность живописи (во всяком случае, таковым сейчас является это словоупотребление). Но в стихах есть прямое указание на неслучайность такого сочетания – "Нет времени у вдохновенья", "Мне здесь сновиденье явилось". И "сновиденье", и "вдохновенье" – традиционные романтические образы, характеризующие возвышенный порыв художника. Ярость строителя оборачивается неистовым взлетом творца, "вдохновенно" воплощающего на "чертежном подрамке" свою мечту ("сновидение"). В результате первоначальное содержание темы наполняется новым, более широким смыслом. Беспредельно расширяется хронотоп – от конкретного факта (поэтизация возвышенного дела Петра – строительства Петербурга) до общечеловеческого содержания (вечность подлинного творчества: "нет времени у вдохновенья...").

Вместе с тем бесконечность творческого порыва сопровождается постоянным преодолением препятствий, которые воплощены в образе "ненастья". Это ключевое слово воспринимается не просто как обычное природное явление, а как состояние человека, преодолевающего "ненастье"

мира, сопротивление реальных враждебных сил. Возвышенное и низменное противопоставляются в художественной системе стиха.

Он тучами был, как делами завален.  
В ненастья натянутый парус  
Чертежной щетиною ста готовален  
Врезалась царская ярость.

Второе стихотворение цикла продолжает заданную тему, но уже в иной тональности. Изображается сам процесс строительства Петербурга, лексика нарочито снижена. Разбивка фраз на отдельные законченные предложения нам кажется неслучайной. Выделенные таким образом функциональные паузы как бы подчеркивают огромную тяжесть этого труда – медленно и трудно разворачивается новый ритм жизни. Эстетика низменного становится здесь основной. Смысловой центр – образ коня, превращенный автором в рабочую лошадь:

Облачно. Щелкает лодочный блок.  
Пристани бьют в ледяные ладоши.  
Гулко булыжник обрушивши, лошадь  
Глухо въезжает на мокрый песок.

Уместно напомнить о романтической традиции русской литературы в раскрытии этого образа, начиная от Н. Гоголя с его "птицей-тройкой" – символом России, до Б. Савинкова с апокалиптическим образом смерти "Конь бледный". В концепции Б. Пастернака наблюдается сознательное разъединение возвышенного и низменного: поэтизация творческой энергии Петра и изнурительный труд, воплощенный в нарочито приземленном образе рабочей лошади. Однако эти мотивы развиваются не просто параллельно, автор пытается найти точки соприкосновения, создавая тем самым возможность для нового варианта идейно-тематической содержательности цикла.

Так, в следующем, третьем стихотворении цикла появляется образ-символ "ветра". Ненастье присутствует здесь уже в ином, положительном качестве – это ветер, который продолжает победно вершить и воплощать начатое творцом. Стремление к гармонизации возвышенного и низменного включает Б. Пастернака в пушкинскую традицию петербургской темы в русской литературе. Не случайно образ-символ "Медного всадника" появляется именно в этом стихотворении, он – знак этой традиции:

Чертежный рейсфедер  
Всадника медного  
От всадника – ветер  
Морей унаследовал.

Но у Б. Пастернака дается новый поворот этой темы – акцент делается на творческом созидании как на главном и единственном двигателе исторического прогресса. Подлинно возвышенно и величественно только то творчество, которое в своем воплощении соответствует самим законам природы (см. Фоменко 1984). Этот скрытый момент поиска гармонии между возвышенным и низменным является своеобразным отражением категории прекрасного в эстетике цикла. Следует обратить внимание на этот важный потенциальный идейный узел произведения, так как его содержание оказалось как бы закодированным в будущее и в полной мере раскрылось только в сравнительно недавнее время. В плане внетекстовых ассоциаций Б. Пастернак включается в полемику с идеями неизбежности насильственного, кровавого пути переделки истории. Поэт стоит на общегуманистических позициях, которым остался верен до последних лет своей жизни и которые в полный голос зазвучали в его прозе.

Вместе с тем в возможности гармонизации возвышенного и жестокого, в данном случае в петровских преобразованиях, автор "тайно" сомневается. Это определяет новый, трагический поворот в тематике цикла, который намечается, в частности, в тревожных интонациях:

Сограждане, кто это,  
И кем на терзаны  
Распущены по ветру  
Полотнища зданий?

Разовьем эту мысль и обратимся к последнему стихотворению цикла, в котором актуальная возвышенная наполненность идейно-образной системы текста более выразительно совмещается с потенциальной трагической. Это происходит за счет внетекстовых культурологических ассоциаций.

Так, в первом четверостишии ясна авторская позиция, обусловленная мировоззрением Б. Пастернака – творческий подвиг велик и бессмертен:

Тучи, как волосы, встали дыбом  
Над дымной, бледной Невой.  
Кто ты? О, кто ты? Кто бы ты ни был,  
Город – вымысел твой.

Стремление автора уйти от ответа на вопросы, поставленные им же ("Кто бы ты ни был, // Город – вымысел твой"), связано, очевидно, с желанием сохранить целостность своего замысла. Его актуальное содержание: раскрыть величие, возвышенность творческого созидания по

законам природы, соотности с категорией прекрасного, гармонизировав антиномичность возвышенного и низменного. Однако многозначность темы пробивается на другом уровне текста – интонационном. Концепция возвышенного предстает со стороны своей трагической глубины.

Тревожная вопросительная интонация, возникшая еще в третьем стихотворении цикла, становится главным подтекстом последнего стиха, усиливается повтором и вступает в противоречие с логикой авторской мысли, вернее, расширяет ее. Размышления о личности человека, вздыбившего Россию, выходят за рамки конкретного произведения. Идея величия дела Петра соотносится с интуитивным осознанием трагедии этого человека, который был одновременно и великим деятелем, и заложником, жертвой истории. В контексте рассуждений В. Ключевского эта потенциальная трагическая нота приобретает большую ясность: "начав действительно просветительскую деятельность, Петр оставил в порабощении собственный народ. Хотел, чтобы раб, оставаясь рабом, действовал сознательно и свободно. Совместное действие деспотизма и свободы, просвещения и рабства – это политическая квадратура круга, загадка, разрешавшаяся у нас со времени Петра два века и доселе неразрешенная" (Ключевский 1958, т. 4, с. 221). Таким образом, подчеркнутые паузы в стихах цикла, на которые мы уже обратили внимание раньше, выполняют и вторую функцию наряду с названной прежде – передают ощущение недоговоренности, трагического умолчания, которое неожиданно "озвучилось" для современного читателя голосом В. Ключевского.

Потенциальный трагический смысл возвышенной темы проявляется и на знаковом уровне произведения.

Вспомним начало цикла и обратим внимание на образ "свечи", который мы выделили в рассмотренном раннем стихотворении Б. Пастернака и где он был представлен в устоявшемся романтическом смысле. Устойчивое, конвенциональное значение этого образа: свеча – знак бескровной жертвы и чистоты человеческой души, которая горит перед Богом. Однако уже в первом стихотворении цикла "Петербург" этот образ-знак включается в иной смысловой контекст, намеренно снижается – "Как в пулю сажают вторую пулю // Или бьют на пари по свечке..." Появляется образ "погашенной свечи", который через внетекстовые ассоциации углубляет трагическое содержание произведения. Трагический подтекст цикла – интуитивное сомнение автора в возможности оправдания (пусть даже идеей высшей гармонии!) единства возвышенного и жестокого в петровских преобразованиях. Этот объективный потенциальный смысл выходит за рамки авторского осознанного понимания темы в данном цикле и в конечном итоге даже противоречит ему. Но это "избыточное"

содержание свидетельствует о глубине проникновения автора в тематику произведения.

Вернемся к последнему стихотворению цикла. В двух его заключительных четверостишиях вновь на знаковом уровне раскрывается "избыточный" подтекст:

Улицы рвутся, как мысли, к гавани  
Черной рекой манифестов.  
Нет, и в могиле глухой и в саване  
Ты не нашел себе места.

Образы-знаки "могила" и "саван" можно воспринять в двойном значении. Реально они означают бессмертие Петра и его творения. Но можно отметить и иной смысловой оттенок – они могут быть поняты и как атрибуты христианского и восточного погребального обряда. В этом случае ассоциативное поле позволяет значительно расширить потенциальный смысл возвышенной темы за счет ее включения в круг традиционных для символистов размышлений о путях развития России – по западному или восточному образцу. В частности, "Восток" и "Европа" в понимании Вл. Соловьева – это две системы: одна из них (Восток) есть воплощение порядка, который "держится силой прошедшего", другая (Европа) есть воплощение прогресса, определяемого "идеалом будущего" (Соловьев 1901–1903, т. 6, с. 134). Развернутой концепции о том, каково предназначение России и Петербурга, Вл. Соловьев не оставил, но в статье "Мир Востока и Запада" (1896) назначение России понимается им как грядущее объединение противоположных начал Запада и Востока.

Эта проблема в тексте Б. Пастернака дается в оригинальном преломлении. Она отпечаталась скорее бессознательно, поскольку, как показывает анализ, поэта больше волновали общегуманистические вопросы исторического прогресса. Обратимся к самому стихотворению. Его последнее четверостишие в плане актуального содержания – заключительный аккорд развития авторской концепции. Величественный созидательный подвиг Петра в момент его физической смерти уподобляется вечной неустойчивости природы:

Волн наводнения не сдержишь сваями,  
Речь их, как кисти слепых повитух.  
Это ведь бредишь ты, невменяемый,  
Быстро бормочешь вслух.

Однако на это возвышенное понимание темы накладывается иной оттенок. Хронотоп расширяется до размышлений о судьбах России.

Обратим внимание на ключевое слово "сваи", которое в рассмотренном раннем стихотворении Б. Пастернака "Как бронзовой золой жаровень..." было дано в романтическом варианте. Здесь же оно наполняется иным смыслом. Конкретное значение преобразований Петра I заключается в его героической попытке обуздать буйную природную стихию (Россию), отграничить ее сваями прогрессивных западных традиций. Но сама форма фразы стиха отрицает возможность осуществления этой попытки. Возникают внетекстовые ассоциации с судьбами России – с этой непредсказуемой творческой силой, постоянно разрушающей те рамки, в которые она ставится своей трагической историей. Хронотоп расширяется до бесконечности, открывая перспективы для нового осмысления проблемы, поставленной в цикле. Намечается иной, еще не реализованный в данном произведении, вариант интуитивного поиска поэтом путей гармонизации возвышенного и трагического в отечественной истории и который мог бы проявиться в будущем развитии России.

Необходимо отметить, что в переходную эпоху усиливается энтропийность внешней по отношению к тексту системы – всплеск религиозно-философской мысли, необычайная пестрота литературных течений, важнейшие научные открытия и пр. Внутри художественного творчества преломляется эта вариантность, подвижность общественно-культурного развития, но одновременно (как своеобразная противоположная, компенсирующая реакция) наблюдается тенденция к ее эстетическому упорядочению. Отсюда главный потенциал искусства в эту эпоху – поиск гармонического идеала прекрасного, который осуществляется как реализация возможностей возвышенного представления об эстетическом идеале. Вот почему начало XX века признано эпохой Возрождения в русской поэзии, но которая оказалась прерванной в силу объективных обстоятельств.

Итак, мы попытались представить целостное и динамическое проявление эстетики возвышенного в идейно-образной системе цикла Б. Пастернака "Петербург".

Целостный подход позволил осмыслить не только актуальное содержание возвышенного в эстетическом идеале Б. Пастернака, обусловленное сознательными авторскими установками, но и его скрытую, потенциальную направленность. Выдвигается предположение, что внутренним критерием подвижности возвышенного, причиной его постоянного обновления и притяжения к другим эстетическим категориям, является соотношенность с определенными общественно-историческими, социальными, культурными, религиозными и пр. проблемами времени. Они составляют контекст общественного сознания эпохи и в той или иной степени запечатлеваются в творчестве писателя, подчас даже

независимо от его сознательных творческих представлений. Возвышенный идеал каждый раз сверкает новыми гранями в разных общественно-исторических, культурных контекстах. Включение этого потенциала помогает преодолеть литературные штампы (в данном случае символистские) в раскрытии эстетики возвышенного в поэзии Б. Пастернака. Однако вхождение этого социально-исторического фона в структуру произведения осуществляется опосредованно: в тексте Б. Пастернака – за счет маргинальных деталей на интонационном и знаковом уровнях. На внетекстовом – путем активизации, подключения культурно-исторических читательских ассоциаций.

Процессуальный характер возвышенного позволил представить его в соотнесенности с другими эстетическими категориями, которые в одних случаях даны осознанно, как воплощение авторской концепции (противопоставление и попытка слияния возвышенного и низменного, ведущая к поиску гармонического идеала прекрасного). В других случаях эстетическая оценка возникает как объективная, то есть неосознанная в полной мере автором, но воплощенная в тексте. Это относится к трагическому подтексту цикла, интуитивному поиску путей гармонизации возвышенного и трагического.

Таким образом, возвышенное вступает в сложные взаимодействия притяжения и отталкивания с другими эстетическими категориями и благодаря этому в большей степени реализует свои собственные возможности как целостная и динамичная категория. Главной становится установка на многовариантность понимания возвышенного эстетического идеала. Такая эстетическая концепция способствовала формированию новой парадигмы мышления в русской культуре начала XX века.

### Примечания

- <sup>1</sup> Принципы системно-комплексной методологии и анализа художественного произведения изложены в работах Ю. Г. Нигматуллиной 1983; 1990.

### Литература

- Бахтин, М.М. 1979. *Эстетика словесного творчества*, Москва.
- Долгополов, Л. 1985. "Миф о Петербурге и его преобразование в начале века", *На рубеже веков*, Ленинград.
- Ключевский, В.О. 1958. *Сочинения в 8-ми томах*, Москва.

- Нигматуллина, Ю.Г. 1983. *Методология комплексного изучения художественного творчества*, Казань.
- Нигматуллина, Ю.Г. 1990. *Комплексное исследование художественного творчества*, Казань.
- Пастернак, Б. 1976. *Избранное*, Москва.
- Соловьев, В.С. 1901–1903. *Сочинения в 8-ми томах*, СПб.
- Фоменко, И.В. 1984. "Об анализе лирического цикла: На примере «Петербург» Б. Пастернака", *Принципы анализа литературного произведения*), Москва.

Jean-Philippe Jaccard

## ВОЗВЫШЕННОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ДАНИИЛА ХАРМСА

Для того, чтобы говорить о возвышенном, необходимо предварительно сделать некоторые уточнения. Когда мы читаем классическую литературу по данной теме (псевдо-Лонгина, Канта, Берк, Буало и т.д.), мы постоянно сталкиваемся с некоторой путаницей, которая является, по-видимому, результатом невозможности точного разграничения различных понятий, которые, дополняя друг друга, имеют в то же самое время различное применение. Представляется необходимым по отдельности рассматривать понятие природного возвышенного (т.е. проявление возвышенного в природе, как, например, разгул стихий, о котором философы говорили еще в древности), чувство возвышенного (посещающее индивидуума при виде того или иного явления вне зависимости от его природы), возвышенный стиль предполагающий безусловное присутствие риторических элементов, а также возвышенное как категорию эстетическую или философскую. Упомянув некоторые поэтические элементы, относящиеся к возвышенному в данной статье, я, тем не менее, ограничусь размышлениями о философской системе, которую пытался создать Хармс и которая в различных аспектах относится к возвышенному.

Если говорить о произведении искусства, то перед нами стоит такая же трудность. Необходимо определить в какой-то мере "ту точку", в которой расположено возвышенное: возвышенное может быть в изображаемом предмете, который представлен таким, каким он существует в природе (например, в романтическом искусстве), либо в той манере, в которой этот предмет изображен (стилистика), либо в самом произведении искусства, рассматриваемом как автономный предмет в качестве эстетического отображения некоего философского видения. Меня интересует именно последнее, поскольку, как мы увидим позже, именно оно позволяет выделить возвышенное в созданных авангардом системах (например, в абстракции).

Необходимо также устранить еще один источник недопонимания: когда я говорю, что меня интересует философская система Хармса, я не подразумеваю, что писатель является философом, и еще меньше, что я

собираюсь анализировать его тексты, прибегая к философскому подходу. Тем не менее такая система существует и находит свое отражение в виде теоретических (или псевдо-теоретических) рассуждений, присутствующих в нескольких текстах писателя, на которых я позже остановлюсь. Разбор этой системы позволяет, таким образом, выделить определенное число общих принципов построения произведений Хармса без использования метода, заключающегося в поисках в том или ином тексте элементов, позволяющих отнести эти произведения к той или иной категории, в данном случае к возвышенному.

Не выходя за установленные таким образом рамки, можно сказать, что в литературе о возвышенном мы встречаем две рекуррентные идеи, которые воспринимаются практически как штампы. Первая – это идея *полноты* или *целостности*, заключенной в художественном изображении (неизбежным следствием чего является бесконечность, совершенство, чистота и т.п.), и которую Лябрюйер очень хорошо определил в *Характерах*.

Возвышенное отображает только истину (однако только в благородном предмете) *во всей ее полноте, в ее причине и следствиях*; оно является наиболее достойным выражением или образом этой истины.<sup>1</sup>

Отметим, что в вышеприведенном определении понятие *полноты* связано с понятием одновременности в изображении причины и следствия, что, как правильно отметил Теодор Литман (1971) в книге *Возвышенное во Франции* отсылает к примеру "Fiat lux" ("Да будет свет. И стал свет"), приведенному Буало в предисловии к трактату Лонгина (1674) со следующим пояснением:

Этот превосходный оборот, так точно отражающий повиновение Творения приказам Творца, является действительно возвышенным и несет в себе нечто божественное<sup>2</sup>.

В известном смысле эта идея стоит в центре авангарда (например, в словах Алексея Крученых: "Новая форма создает новое содержание"; Крученых 1913). Я еще вернусь к этому. Вторая идея состоит в том, что возвышенное обязательно связано с ужасом, со страхом, с тем самым *horror*, который так прекрасно выявлен Эдмундом Берком в его *Философском Исследовании относительно возникновения наших представлений о возвышенном и прекрасном* (1757)<sup>3</sup>. Кант обозначает его понятием "возвышенное-страшное" ("Schreckhaft-Erhabene") в *Наблюдениях о чувстве прекрасного и возвышенного* (1764) ("Чувство возвышенного

сопровождается ужасом или грустью...<sup>4</sup>), а Жан-Франсуа Лиотар дал ему интересное развитие, о котором я также буду говорить позже. Эти два понятия (*полнота* и *ужас*) пройдут красной нитью через все последующие рассуждения в том смысле, что они находятся в центре философской и поэтической теории Хармса, а также поскольку они являются причиной как метафизического возвышения, так и резкого падения.

Важной чертой авангарда, одним из последних представителей которого является Хармс, было построение интегрирующих систем восприятия и изображения мира. Это относится как к зауми Александра Туфанова, так и к супрематизму Казимира Малевича, чтобы ограничиться этими двумя примерами, которые имели безусловное влияние на молодого поэта в двадцатые годы. В ту эпоху, когда Хармс общается с этими "ветеранами" исторического авангарда (в рамках *Ордена заумников* Туфанова и ГИНХУКа, которым руководил в это время Малевич) он также делает попытки создать подобную систему, названную им *Cisfinitum*, согласно которой оказывается, что единственным средством изображения мира в его полноте и бесконечности является ноль (тот самый ноль, что лежит в основе супрематизма<sup>5</sup>).

Я хотел бы далее показать, что возвышенное в таком смысле, который был мной определен во вступлении, является постоянной величиной творчества Хармса. Оно присутствует как в построении системы, так и в момент ее распада (время ужаса). Возвышенное также обуславливает то, что писатель в конце своей жизни вызывает к чуду. Однако в этом случае проблематика становится противоположной: на смену человеку-Богу, способному построить модель возвышенного изображения мира, приходит падший человек, который призывает небеса своим вмешательством помочь ему вновь подняться. Именно этой диалектике подчинена поэтика Хармса, который, сделав первые шаги по пути авангарда, постепенно переходит к новому роду литераутры – к экзистенциализму.

### Cisfinitum

"Я мир. А мир не я". В этих словах заключена та проблематика, которая была мной выявлена выше. Первое положение предполагает возможность наличия полноты мира в каждом из его проявлений (я, например). Вспомним формулу Малевича: "каждая форма есть мир" (Малевич 1916, с. 28). Что касается второго положения, оно несет в себе утверждение провала метода, поскольку "я", становясь автономным предметом, выбрасывается из мира. Полнота побеждена разрывом, и последующими раздробленностью и изоляцией.

Эта цитата взята из небольшого текста, датированного 1930 годом, *Мыр*, переписанного в тетрадь, в которой собрано несколько других поэтико-философских текстов<sup>6</sup>. Этой тетради (заглавие одного из текстов которой - *Cisfinitum*), была посвящена одна из глав моей диссертации (Jaccard 1991), поэтому я позволю себе остановиться лишь на части рассуждений Хармса, прежде всего – на его рассуждениях о бесконечности – понятии, которое, как мы видели, прямо связано с проблематикой возвышенного.

Хармс отгалкивается от идеи, что бесконечное представить невозможно. В качестве доказательства он приводит прямую, которая перестает быть бесконечной, и, следовательно, совершенной, в тот момент, когда она проведена на бумаге. Он предлагает переломить прямую в каждой ее точке. Геометрически получается кривая, наиболее совершенная разновидность которой (т. е. когда она переламывается в каждой из бесконечного числа ее точек) – круг:

Прямая, сломанная в одной точке, образует угол. Но такая прямая, которая ломается одновременно во всех своих точках, называется кривой. Бесконечное количество изменений прямой делает ее совершенной. Кривая не должна быть обязательно бесконечно большой. Она может быть такой, что мы свободно охватим ее взором, и в то же время она останется непостижимой и бесконечной. Я говорю о замкнутой кривой, в которой скрыто начало и конец. И самая ровная, непостижимая, бесконечная и идеально замкнутая кривая будет КРУГ. (Хармс 1979-1980, с. 142)

В своих многочисленных рассуждениях о числах, Хармс мыслит таким же образом: ноль занимает позицию как бы между отрицательной и положительной сериями чисел (которые обе бесконечны), а с другой стороны, он не является символом какого бы то ни было количества, он простое качество. Тем самым, он представляет собой выражение бесконечности чисел. Геометрически и арифметически получается один и тот же символ: круг / ноль.

Идея, таким образом, заключается в следующем: Круг представляет собой совершенную фигуру, которая, кроме того (и, безусловно, из-за этого) является изображением бесконечности. Мы подошли к основе проблематики возвышенного, как она представляется, например, в следующем определении Канта из *Критики способности суждения* (1790):

Прекрасное в природе имеет отношение к форме объекта, которая заключена в ограничении; напротив, возвышенное можно найти также в бесформенном предмете *при условии*,

*что безграничность либо представлена в нем самом, либо благодаря ему и что все же к этому прибавится мысль о его полноте<sup>7</sup>.*

Другими словами, перед нами "показ непоказуемого" согласно формуле Лиотара, который прекрасно заметил, что "именно в эстетике возвышенного современное искусство (и в том числе литература) находит движущую силу, а логика авангардов свои аксиомы"<sup>8</sup>.

Представляется полезным подробно остановиться на этом. "Возвышенное <...> имеет место тогда, – пишет Лиотар, – когда <...> воображение не может представить некий объект, который, хотя бы в принципе, вступает в согласование с неким понятием"<sup>9</sup>. И он продолжает:

*У нас сложилось определенное представление о мире (полнота всего, что есть), однако, мы не имеем возможности показать его на примере. <...> Мы можем постичь нечто совершенно огромное, совершенно могущественное, однако, любой "показ" какого-либо объекта, попытка показать эту абсолютную огромность или мощь нам кажутся до боли недостаточными. Это как раз те идеи, которые не могут быть "показаны".<sup>10</sup>*

Возвращаясь к рассуждениям Хармса, можно лишь констатировать близость проблематики: начертив круг, поэт, как кажется, "показывает" бесконечную прямую, которая не может быть таковой. Я говорю "как кажется" потому, что мы имеем дело с уловкой, за которой едва скрытое (а в случае с Хармсом оно довольно быстро станет очевидным) некое трагическое бессилие (которое Лиотар охарактеризовал словами "до боли недостаточными" в приведенной выше цитате). Кроме того, ведь не случайно круг имеет ту же форму, что и ноль, и, несмотря на то, что именно на него Хармс возлагает дело содержания в себе и представления бесконечности чисел, он все-таки остается символом отсутствия, пустоты, небытия (что станет определяющим положением в продолжении моих рассуждений). Здесь мы имеем дело с логикой того, что Кант называет *негативным показом (отрицательным представлением)*, когда он толкует отрывок из Исхода (20, 4) о запрещении изображений ("Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху..."), как один из самых возвышенных пассажей Библии; эта мысль в авангардистском контексте означает, что абстракция есть одно из самых совершенных выражений возвышенного. О том же говорит Лиотар:

Современным я называю искусство, которое свою "малую технику" ["*petit technique*"], как говорит Дидро, использует

для того, чтобы показать, что существует непоказуемое. Показать, что есть вещи, которые можно помыслить, но нельзя ни увидеть, ни показать: вот суть современной живописи".<sup>11</sup>

И не случайно, что Лиотар переходит отсюда именно к Малевичу, чтобы предложить эстетику возвышенного в живописи:

В качестве живописи она, конечно, 'покажет' нечто, но – отрицательным образом; иначе говоря, она избегнет фигуративности или изображения, она будет 'белой', как квадрат Малевича, она будет показывать, не давая видеть, она будет доставлять наслаждение, лишь причиняя боль<sup>12</sup>.

Все это позволяет по-новому взглянуть на раннюю поэзию Хармса. В самом деле, заумь, являющаяся словесным вариантом супрематизма (как отмечал Крученых в 1916 г. в предисловии к *Вселенной войне*<sup>13</sup>) имеет целью "показать непоказуемое", т.е. словами выразить невыразимое, а именно ту бесконечность мира, которая стоит выше разума, по природе своей ограниченного. *Финитуму*, являющемуся не более, чем плодом произвольного созидания разума и вотчиной реалистов, и постижимому, но не могущему быть показанным *инфинитуму*, Хармс противопоставляет *цисфинитум*, т.е. бесконечность "по сю сторону" ("cis-"), которая может стать объектом показа. В свете вышесказанного особенно значительным оказывается тот факт, что Хармс, разрабатывая систему, которая очевидно обнаруживает признаки возвышенного, прибегает на первых порах к зауми. Вместе с тем знаменательно и то, что Хармс быстро отказывается от нее. Но здесь необходимо подробнее остановиться на еще одной стороне творчества писателя.

### Sublime Is Now

То, что рассматривалось мной до сих пор исключительно с точки зрения геометрии (прямая, круг), имеет важное философское значение, что не могло не заинтересовать Хармса. "Цисфинитная логика" писателя фактически заключает в себе метод показа, опирающийся на "перевернутость" представляемого объекта: круг, как наглядное изображение бесконечной прямой, или ноль, как наглядное изображение бесконечности чисел, - примеры того, что Кант называет *негативным показом*. Применяя этот метод ко времени и к пространству - проблематика, стоящая в центре авангардистских дискуссий, - мы отдаем себе отчет в том, что единственно возможным показом этих понятий будет "здесь / теперь", несущее в себе совокупность времени

(вечность) и пространства. Хармс развивает эту мысль в небольшом трактате 1936 года, в котором в качестве условия существования некоего объекта (*это*) он выдвигает наличие другого объекта (*то*), с которым первый вступает в контакт в некоей точке (нулевой точке), называемой автором *препятствием*. Говоря о времени, Хармс опирается на эти же постулаты:

29. Прошедшее, настоящее и будущее, как основные элементы существования, всегда стояли в необходимой зависимости друг от друга. Не может быть прошедшего без настоящего и будущего, или настоящего без прошедшего и будущего, или будущего без прошедшего и настоящего.

30. Рассматривая порознь эти три элемента, мы видим, что прошедшего нет, потому что оно уже прошло, а будущего нет, потому что оно еще не наступило. Значит, остается только одно "настоящее".<sup>14</sup>

Однако, настоящего самого по себе не существует, поскольку оно является лишь точкой пересечения, "препятствием" между прошедшим и будущим. Таким же образом Хармс оперирует пространством и приходит к выводу, что существование Вселенной находится в зависимости от столкновения времени и пространства; это новое "препятствие", которое может толковаться как *полнота* мира и его длительности:

36. Таким образом: "Настоящее" времени – это пространство.

37. В прошедшем и будущем пространства нет, оно целиком заключено в "настоящем". И настоящее является пространством.

<...>

45. Таким образом: тут пространства – это время.

46. Тут пространства и "настоящее" времени являются точками пересечения времени и пространства (Хармс 1985, с. 305).

Итак, возможен только негативный показ бесконечности. Именно в молниеносности настоящего, лишённого какой бы то ни было длительности, можно почувствовать прикосновение вечности. Еще раз мы подходим вплотную к проблематике возвышенного и, в частности, к идее, что возвышенное уже не столько "показ непоказуемого", сколько "показ без показа". Лиотар, говоря об авангарде в книге *Нечеловеческое*, приходит к подобным же выводам. Отправной точкой ему служит эссе художника Барнетта Ньюмана, название которого говорит само за себя – *The Sublime is Now* (1948). Данному "now" французский философ дает следующее определение:

Когда Ньюман пытается найти возвышенность в "здесь и теперь", он порывает с красноречием романтического искусства, не отвергая при этом его основную задачу, заключающуюся в том, чтобы живописное или другого рода выражение стало знаком того, что не может быть выражено. Невыражаемое заключено не в "там", не в другом мире и не в другом времени, а вот в чем: пусть оно (ничто) произойдет.<sup>15</sup>

Вот почему Лиотар предлагает переводить название эссе Ньюмана не как "Le sublime est maintenant", а как "Maintenant, tel est le sublime". Произведению искусства отводится абсолютно новая роль: оно более не рассматривается ни как имитация, ни как воспроизведение и даже ни как показ, оно само по себе становится реальностью, т.е. "тем, что происходит". Возвышенное "не в другом месте, не где-то там наверху, не где-то там в стороне, не раньше, не позднее и не когда-то. Вот, происходит ... и вот картина перед нами", – продолжает Лиотар, прежде, чем сделать вывод: "Что теперь и здесь не пустота, а эта картина – это и есть возвышенное"<sup>16</sup>. У Хармса мы встречаемся с аналогичными рассуждениями, смысл которых заключается в том, что произведение искусства должно быть сориентировано не на объект, который надо показать, а на идею, что это произведение находит отражение в самом себе и само становится объектом реальности. Стихотворение становится конкретным предметом, который можно держать в руках. Именно в этом аспекте следует толковать следующий афоризм Хармса: "Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется" (Хармс 1991, с. 450), или отрывок из программного письма от 16 октября 1933 года, адресованного актрисе Клавдии Пугачевой:

Но Боже мой, в каких пустяках заключается истинное искусство! Великая вещь "Божественная комедия", но и стихотворение "Сквозь волнистые туманы пробирается луна" – не менее велико. Ибо там и там одна и та же чистота, а следовательно, одинаковая близость к реальности, т.е. к самостоятельному существованию. Это уже не просто слова и мысли, напечатанные на бумаге, эта вещь такая же реальная, как хрустальный пузырек для чернил, стоящий передо мной на столе. Кажется эти стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить в окно, и окно разобьется. Вот что могут сделать слова! ("Письмо к К.В. Пугачевой от 16 октября 1933 г."; Хармс 1988, с. 483-484)

Эта цитата позволяет говорить о некоторых из фундаментальных аспектов творчества Хармса. Поэт ставит на одном уровне и в одной фразе три основных понятия: *чистота*, *близость к реальности*,

*самостоятельность*. Мне кажется, что названные три понятия имеют прямую связь с возвышенным, как оно было проанализировано в предыдущих строках. Возвращаясь к образу круга, мы вместе с Хармсом понимаем, что именно чистота его формы и позволяет кругу показать полноту мира в том смысле, что он показывает "чистоту порядка":

Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеку и стихах. Истинное искусство стоит в ряду первой реальности. Оно обязательно реально. (Хармс 1991, с. 483)

Еще раз мы сталкиваемся с логикой по Малевичу: действительно, Малевич не переставал настаивать на необходимости создания форм новых и чистых; он охарактеризовал супрематизм формулой "новый живописный реализм", что касается понятия автономии, то оно содержится в уже процитированной фразе, а именно: "Каждая форма есть мир" (Малевич 1916, с. 28). Таким образом неудивительно, что в основе представления о мире как Малевича, так и Хармса лежит ноль. Как отмечалось выше, в *Супрематическом зеркале* (1923) Малевич в общих чертах излагает свои основные идеи, которые отчетливо перекликаются с рассуждениями Хармса:

- 4) Если религия познала бога, познала ноль.
- 5) Если наука познала природу, познала ноль.
- 6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту [?], познало ноль.
- 7) Если кто-либо познал абсолют, познал ноль. (Малевич 1923, с. 15-16)

Ноль, следовательно, является подобием той чистоты, которая создает возвышенное в творчестве Хармса. Тем не менее, как я уже отметил, такой философский подход страдает определенными изъянами: ноль - это также и образ небытия. Тут мы подходим вплотную к проблеме второй стороны возвышенного, без которой возвышенного не существовало бы, - это ужасное, связанное с идеей о том, что "происходящего" (по Лиотару) не происходит: "Но суть вопроса - в 'теперь', now, как чувство, что может ничего не произойти: небытие теперь"<sup>17</sup>. Одним словом, существует опасность, что в любой момент великое Все окажется великим Ничем. Именно это чувство отражено в записанной Хармсом в 1933 г. в свой дневник фразе: "Чистота близка к пустоте" (Хармс 1991, с. 474). Очевидно, что эта запись представляет собой не только рифмованный каламбур.

## Ужас

"Я уже замечал, что все, что способно наводить ужас, может служить основанием возвышенного", писал Берк в вышеупомянутом исследовании о возвышенном<sup>18</sup>. Страх или ужас является фундаментальной величиной произведений Хармса. Безусловно, в них отражен ужас, который наполняет человека при виде кошмарной действительности. В прозе Хармса 30-х годов, как в зеркале, во многом нашел отражение чудовищный быт, царивший в эту эпоху. Тем не менее, перед нами ужас другого рода. Хотя бы уже потому, что, по Берку, наличие возвышенного определяется не одним только ужасом. Необходимо, чтобы к ужасу примешивалось чувство наслаждения, зарождающееся от того, что опасность, в каком-то смысле, держится на почтительном расстоянии. Однако у Хармса чувство ужаса перед реальностью уже победило: ужас противодействует возвышенному и ведет к падению индивидуума.

Но в произведениях Хармса мы встречаемся и с метафизическим ужасом, который может быть рассмотрен в контексте ранее высказанного. В этой связи интересно упомянуть написанное философом и другом писателя Леонидом Липавским эссе под названием *Исследование ужаса*<sup>19</sup>. По богатству мыслей его можно сопоставить с исследованием Берка. Например, у Липавского можно найти мысль, уже развивавшуюся английским философом, о том, что ужас всегда обусловлен неким лишением ("Всякое общее лишение велико, потому что ужасно: Пустота, Тьма, Одиночество и Безмолвие"<sup>20</sup>). Со своей стороны Лиотар объясняет, что "возвышенное порождается угрозой того, что больше не происходит ничего". "Ужасает то, — пишет он, — что Происходящего не происходит, оно перестает происходить"<sup>21</sup>. Другими словами, ужас порождается тем, что "здесь / теперь" (*now*) не существует, а опыт вечности без длительности, увлекающий индивидуума в несуществование, есть не что иное, как опыт небытия, смерти.

В данном контексте следует обратить внимание на то, что Берк говорит о бесконечном, которое, по его словам, "стремится заполнить ум такого рода сладостным ужасом [*delightful horror*], который является наиболее естественным следствием и неизменным опытом возвышенного"<sup>22</sup>. Философ видит возможность искусственного воспроизведения бесконечности в "последовательности" и в "единообразии":

*Последовательность и единообразие частей создают искусственную бесконечность. 1. Последовательность: надобно, чтобы части распространялись столь длительно и в таком направлении, чтобы своим частым воздействием на чувства впечатлеть в воображении идею об их движении за*

действительные их пределы. 2. *Единообразие*: потребно постольку, поскольку, если облик частей претерпевает изменения, воображение всякий раз бывает озадачено: при каждой перемене мы имеем дело с окончанием одной идеи и началом другой, так что становится невозможным продолжение того непрерывного движения, которое одно может наложить на ограниченные объекты печать безграничности.<sup>23</sup>

В первой части этой статьи я стремился показать, что Хармс, изобретая свою *дисфинитную логику*, был одним из тех, кто хотел бы "показать непоказуемое". В свете вышеприведенной цитаты можно сказать, что ноль, от которого отталкивается названная логика, представляет собой данную "искусственную бесконечность". В этом контексте показателен тот факт, что Берк пришел к понятию *единообразия*, которое в эссе Липавского мы находим в понятии *однородности*. Именно их однородность вызывает ужас при виде грязи, тины, жира, слизи, слюны, продуктов секреции желез, протоплазмы и т.п., одним словом, веществ, которые, казалось бы, находятся в низшей сфере существования ("cis-"). Но так же, как и у Хармса, речь идет не только об ужасе при виде физических явлений, но и об ужасе метафизическом, который находит, опять-таки как у Хармса, свое наиболее полное отражение во взаимоотношении индивидуума со временем. Эта однородность не что иное, как бесконечность, которая, в свою очередь, является не чем иным, как отсутствием времени. В одном из лучших отрывков *Исследования ужаса* Липавский описывает страх, который внезапно охватывает человека в послеполуденные часы (страх полудня) - момент, представляющий собою нулевую точку:

В жаркий летний день вы идете по лугу или через редкий лес. Вы идете, не думая ни о чем. Беззаботно летают бабочки, муравьи перебегают дорожку и косым полетом выпархивают кузнечики из-под носа. День стоит в своей высшей точке. Тепло и блаженно, как в ванне. Цветы поражают вас своим ароматом. Как прекрасно, напряженно и свободно они живут! Они как бы отступают, давая вам дорогу, и клонятся назад. Всюду безлюдно, и единственный звук, сопровождающий вас, это звук собственного, работающего внутри сердца. Вдруг предчувствие непоправимого несчастья охватывает вас: *время готовится остановиться*. День наливается для вас свинцом. Катаlepsия времени! Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как остолбеневший от напряжения зрачок. Боже мой, какая запустелая неподвижность, какое мертвое цветение кругом! Птица легит в небе, и с ужасом вы замечаете: полет ее неподвижен. Стрекоза схватила

мушку и отгрызает ей голову; и обе они, и стрекоза и мошка [?], совершенно неподвижны. Как же я не замечал до сих пор, что в мире ничего не происходит и не может произойти, он был таким и прежде и будет во веки веков. И даже нет ни сейчас, ни прежде, ни – во веки веков. Только бы не догадаться о самом себе, что и сам окаменевший, тогда все кончено, уже не будет возврата. Неужели нет спасения из околдованного мира, окостеневший зрачок поглотит и вас? С ужасом и замиранием ждете вы освобождающего взрыва. И взрыв разражается. (Липавский 1991, с. 234-235. Курсив мой)

Мы уже отмечали это стремление приблизиться к нулевой точке, к своего рода вечному настоящему, без прошлого и будущего. Однако здесь наступает "катаlepsия времени" и ноль называется ничем: птица зависла в полете, не происходит ничего (сказал бы Лиотар) и "даже 'сейчас' не существует". Остается лишь "страх пустоты, иначе страх падения" (Липавский 1991, с. 246) – тема, о повторении которой в произведениях Хармса было уже достаточно сказано. Ужас (уже совсем не *delightful*) заключается в том, что вечность (отсутствие длительности) находит свое проявление лишь в смерти. В 1933 г. Хармс писал:

Мне все противно  
Миг и вечность  
меня уж больше  
не прельщают.  
Как страшно  
если миг один до смерти,  
но вечно жить еще страшнее. (Хармс 1980, т. 3, с. 64)

Приблизительно в этот период все параметры созданной поэтом философской системы становятся обратными: круг более не "искусственная бесконечность", а знак пустоты, которую он символизирует (0). Мысль о полноте, заключенная в фразе "я мир", уступила место мысли о рассеивании, нашедшей отражение в написанной вслед за первой фразе: "А мир не я"; мир однородный становится тесным и подавляет существо; на смену фундаментальной идеи "чистоты порядка" приходит беспорядок *быта*, в котором царит грязь; возвышение индивидуума кончается его падением; святость побеждена грехом; "здесь / теперь" только лишь формула, выражающая несуществование. Нетрудно заметить, что именно такое изменение параметров лежит в основе прозы Хармса 30-х годов, причем не только на тематическом (распыление персонажей, помойки, теснота коммуналок, наводящее страх размножение предметов, исчезновение персонажей и т.п.), но одновременно и на поэтическом уровне: фрагментация повествования, невозможность закончить текст,

бесвязанность повествовательных составляющих и, главное, как у Беккета, стремление говорить для того, чтобы заполнить пустоту, рискуя при этом говорить лишь ни о чем, как это происходит в знаменитой *Голубой тетради № 10* (1937):

Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.

Говорить он не мог, так что у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так, что непонятно, о ком идет речь.

Уж лучше мы о нем не будем больше говорить. (Хармс 1988, с. 353),

*Cisfinitum* не удался [?].

## Чудо

В свете вышеизложенного можно рассматривать многие тексты Хармса. Например, следующий отрывок из его псевдо-дневниковых записей о друзьях-писателях можно толковать, опираясь на размышления Лютара о "*Случается (происходит), что...*":

Я слышал такое выражение: "Лови момент!".

Легко сказать, но трудно сделать. По-моему, это выражение бессмысленное. И действительно, нельзя призывать к невозможному.

Говорю это с полной уверенностью, потому что сам на себе все испытал. Я ловил момент, но не поймал и только сломал часы. Теперь я знаю, что это невозможно.

Так же невозможно "ловить эпоху", потому что это такой же момент, только побольше.

Другое дело, если сказать: "Запечатлейте то, что происходит в этот момент". Это совсем другое дело.

Вот например: раз, два, три! Ничего не произошло! Вот я запечатлел момент, в который ничего не произошло.

Я сказал это Заболоцкому. Тому это очень понравилось, и он целый день сидел и считал: раз, два, три! И отмечал, что ничего не произошло.

За таким занятием застал Заболоцкого Шварц. И Шварц тоже заинтересовался этим оригинальным способом запечатлеть то, что происходит в нашу эпоху, потому что ведь из моментов складывается эпоха. (Хармс 1988, с. 448-449).

Из этого текста следует, что эпоха целиком помещена под знак "ничто", поскольку любой момент, из которых она составлена, пуст. И если есть нечто возвышенное в "раз, два, три!" (это - "Случается, (происходит), что..."), оно опровергается тем, что "ничего не произошло".

Случай *Сундук* (1937) рассказывает историю человека, который заперся в сундуке, чтобы наблюдать "борьбу жизни и смерти". Когда приходит решающее мгновение, миг, который своим огненным блеском должен был бы знаменовать победу над временем, отвечая этим критерию возвышенного, последнее себя не обнаруживает:

Вот началось: я больше не могу дышать. Я погиб, это ясно!  
Мне уже нет спасения! И *ничего возвышенного нет* в моей  
голове. Я задыхаюсь!.. (Хармс 1980, т. 3, с. 22)

Однако в заключительной части этой статьи я хотел бы сказать об ином, а именно - о чуде.

Во второй половине 30-х годов в творчестве Хармса наблюдается все более часто прямое обращение к Богу. Поэт всегда был глубоко верующим, и молитва рано заняла важное место в его поэзии. Вспомним его прекрасную *Молитву перед сном* (1931), где он обращается к Господу с призывом прямо вмешаться в его стихотворчество:

Только Ты просвети меня Господи  
путем стихов моих.  
Разбуди меня сильного к битве со смыслами,  
быстрого к управлению слов  
и прилежного к восхвалению имени Бога  
во веки веков. (Хармс 1980, т. 3, с. 22)

Но можно утверждать, что после неудачи с *Cisfinitum* Бог становится неотложнейшей потребностью и что в дальнейшем с Ним сопрягается возвышенное. От Него ожидается знамение, и этим знамением будет чудо, т.е. нечто непременно возвышенное.

Тема чуда появляется в творчестве Хармса очень рано. Уже в 1931 г., в *Утре*, читаем: "Вчера я просил о чуде. Да-да, вот если бы сейчас произошло чудо" (Хармс 1988, с. 442-443). Дальше понятие чуда непосредственно связывается с писательством:

Вчера вечером я сидел за столом и много курил. Передо мной лежала бумага, чтобы написать что-то. Но я не знал, что мне надо написать. Я даже не знал, должны быть это стихи, или рассказ, или рассуждение. Я ничего не написал и лег спать. Но я долго не спал. Мне хотелось узнать, что я должен был

написать. Я перечислял в уме все виды словесного искусства, но я не узнал своего вида. Это могло быть одно слово, а может быть, я должен был написать целую книгу. Я просил Бога о чуде, чтобы я понял, что мне нужно написать.

Но мне начинало хотеться курить. У меня оставалось всего четыре папиросы. Хорошо хоть две, нет, три оставить на утро. Я сел на кровать и закурил.

Я просил Бога о каком-то чуде.

Да-да, надо чудо. Все равно какое чудо.

Я зажег лампу и посмотрел вокруг. Все было по-прежнему.

Но ничего и не должно было изменить в моей комнате.

Должно изменить что-то во мне. (Хармс 1988, с. 442-443)

В губительном 1937-м Хармс записывает в свой дневник: "Есть ли чудо? Вот вопрос, на который я хотел бы услышать ответ" (Хармс 1991, с. 502). В 1939 г.: "Интересно только чудо, как нарушение физической структуры мира" (Хармс 1991, с. 508). В этой фразе заключена фундаментальная идея преобразования (*трансформации-деформации*) реального мира. И если (возвращаясь к *Утру*) исходить из мысли, что этим чудом может быть простое слово, легко заметить, что логика здесь та же, что лежит в основе абстракции и, следовательно, зауми. И в этом плане реализм предстает просто-напросто антитезой возвышенного.

Эти несколько наблюдений позволяют взглянуть по-иному на *Старуху*, написанную в 1939, т.е. в том же году, что и предыдущая цигата. В самом деле, повесть эта выстроена целиком вокруг ожидания чуда. Напомню, что речь идет об истории писателя ("Я"), к которому приходит умирать старуха; старуху эту он видел утром, она держала в руках настенные часы без стрелок, что наилучшим образом символизирует идею времени, лишённого длительности, о которой я говорил выше. Рассказчик сосредоточен на мысли, что необходимо избавиться от трупа, который – надо ли уточнять? – представляет собой тягостное опровержение вечности. На всем протяжении повести писатель ожидает чуда, которое, "нарушив физическую структуру мира", приведет к тому, что мертвого тела в его комнате не будет. Но единственное "нарушение физической структуры мира" – разложение трупа. И то же – в финале, когда у героя крадут в поезде чемодан, в который он засунул старуху, чтобы бросить ее вместе с чемоданом в болото где-нибудь под Ленинградом, и он ожидает обратного поезда, где его ждет неминуемый арест:

По земле ползет зеленая гусеница. Я опускаюсь на колени и трогаю ее пальцами. Она сильно и жилисто складывается несколько раз в одну и в другую сторону.

Я оглядываюсь. Никто меня не видит. Легкий трепет бежит по моей спине.

Я низко склоняю голову и негромко говорю:

– Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь. (Хармс 1988, с. 430)

Вот чудо, ожидаемое с самого начала повести: человек, созданный по образу и подобию Божью, а Бог оказывается в этом случае всего-навсего гусеницей, извивающейся на земле в ожидании искупления (возможно в виде всего-навсего бабочки!).

Но рассказчик ожидает еще одного чуда – чуда писательства. Он пишет рассказ и не может двинуться дальше первой фразы. Это чудо также не состоится, и *Старуха* представляется осуществлением плана рассказчика-писателя, поскольку рассказу, который он должен написать, должно было стать историей чудотворца, который не творит чудес:

Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит ему только махнуть пальцем, и квартира останется за ним, но он не делает этого, он покорно съезжает с квартиры и живет за городом в сарае. Он может этот сарай превратить в прекрасный кирпичный дом, но он не делает этого, он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда. (Хармс 1988, с. 400)

Совершенно так же, как чудотворец остается без чуда, рассказчик-писатель остается без рассказа: чуда писательства, которое, взятое в этом аспекте, совершенно бесспорно относится к категории возвышенного, не произойдет. Так, после неудачи с *Cisfinitum*, последний шанс реализации возвышенного оказывается неосуществимым; именно это, конечно, и придает творчеству Хармса последнего периода его трагический характер.

\* \* \*

Таким образом, анализ возвышенного у Хармса позволяет проследить эволюцию его творчества. Но тему эту можно, несомненно, расширить и продолжить утверждением, что здесь перед нами типическая схема выхода из авангарда. В самом деле, авангард характеризуется построением систем: *Cisfinitum* был одной из них – на тех же правах, что супрематизм Малевича или заумь Крученых. Конец авангарда наступил тогда, когда эти системы рухнули: это видно в торжестве быта, который захлестывает прозу Хармса в 30-е годы, в возврате к фигуративности у Малевича и в попытках Крученых уловить что-то заумное в прозе Лидии Сейфуллиной, Всеволода Иванова, и др. (Крученых 1925). Жажда

чуда выступает в этом контексте как последняя – и безнадежная! – попытка спасти систему именно в этом пункте: в ее началах возвышенного. Абсурд как форма экзистенциализма, характеризующая творчество Хармса второго периода, оказывается, по-видимому, результатом ухода возвышенного, который сопровождает жестокое молчание Бога.

### Примечания

- 1 "Le sublime ne peint que la vérité, mais en un sujet noble; *il la peint tout entière, dans sa cause et dans son effet*; il est l'expression ou l'image la plus digne de cette vérité"; La Bruyère 1962, 90 (гл. "Des ouvrages de l'esprit", § 55). Курсив мой.
- 2 "Ce tour extraordinaire d'expression qui marque si bien l'obéissance de la Créature aux ordres du Créateur, est véritablement sublime, et a quelque chose de divin"; Boileau 1966, 338.
- 3 В дальнейшем цит. по изд. Burke 1921.
- 4 "Das Gefühl desselben ist bisweilen mit einigem Grausen, oder auch Schwermut <...> begleitet" (Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*); цит. по изд. Kant 1867, 2, 231.
- 5 См.: Малевич 1923, 20, 15-16. Подробно о влиянии Туфанова и Малевича на молодого Хармса, см. мою диссертацию Jaccard 1991.
- 6 Хармс 1988, с. 313-314. Тексты из этой тетради (ОР ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 371) были изданы по-русски только в разбросанном виде, хотя они представляют собой единое целое. Они опубликованы в том порядке, который определил сам Хармс только в моем переводе на французский язык; см. Happs D. 1993, 363-389.
- 7 "Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung steht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, *sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung vorgestellt* und doch *Totalität* derselben hinzugedacht wird"; Kant I., "Analytik des Erhabenen", *Kritik der Urteilskraft* (§ 23), Kant 1867, 5, 251. Курсив мой.
- 8 "Je pense en particulier que c'est dans l'esthétique du sublime que l'art moderne (y compris la littérature) trouve son ressort, et la logique des avant-gardes ses axiomes"; Lyotard 1986, 25 (гл. "Le sublime et l'avant-garde"). См. также: Lyotard 1991.

- 9 "Le sublime <...> a lieu quand <...> l'imagination échoue à présenter un objet qui vienne, ne serait-ce qu'en principe, s'accorder avec un concept"; Lyotard 1986.
- 10 "Nous avons l'idée du monde (la totalité de ce qui est), mais nous n'avons pas la capacité d'en montrer un exemple. <...> Nous pouvons concevoir l'absolument grand, l'absolument puissant, mais toute présentation d'un objet destinée à «faire voir» cette grandeur ou cette puissance absolues nous apparaît comme douloureusement insuffisant<e>. Ce sont là des idées dont il n'y a pas de présentation possible <...>"; Lyotard 1986, 26-27.
- 11 "J'appellerai moderne l'art qui consacre son «petit technique», comme disait Diderot, à présenter qu'il y a de l'imprésentable, faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir: voilà l'enjeu de la peinture moderne"; Lyotard 1986, 27.
- 12 "<...> comme peinture elle «présentera» évidemment quelque chose, mais négativement, elle évitera donc la figuration ou la représentation, elle sera «blanche» comme un carré de Malévitch, elle ne fera voir qu'en interdisant de voir, elle ne fera plaisir qu'en faisant peine"; Lyotard 1986, 28.
- 13 Заумный язык (первым представителем коего являюсь я) подает руку заумной живописи"; Крученых 1916.
- 14 Хармс 1985, 305 (приложение к моей статье Jaccard 1985).
- 15 "Quand donc il recherche la sublimité dans l'ici et le maintenant, Newman rompt avec l'éloquence de l'art romantique, mais il n'en rejette pas la tâche fondamentale, qui est que l'expression picturale ou autre soit le témoin de l'inexprimable. L'inexprimable ne réside pas en un là-bas, un autre monde, un autre temps, mais en ceci: qu'il arrive (quelque chose)"; Lyotard 1988, 104-105 (гл. "Le sublime et l'avant-garde").
- 16 "Non pas ailleurs, non pas là-haut, ni là-bas, ni plus tôt, ni plus tard, ni autrefois. Ici, maintenant, il arrive que..., et c'est ce tableau. Que maintenant et ici, il y ait ce tableau plutôt que rien, c'est cela qui est sublime"; Lyotard 1988, 105.
- 17 "Mais le point de l'interrogation est «maintenant», *now*, comme le sentiment qu'il peut ne rien arriver: le néant maintenant"; Lyotard 1988, 104.
- 18 "I have before observed, that whatever is qualified to cause terror, is a foundation capable of the sublime"; Burke 1921, 156. См. также первые строки главки под заглавием "Of the Sublime": "Whatever is filled in any sort to excite the ideas of pain and danger; that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling"; там же, 38.

- 19 Липавский 1991, 233-247. О нем см. Jaccard 1991 а, а также третью главу моей диссертации Jaccard 1991.
- 20 "All *general* privations are great, because they are terrible; *Vacuity, Darkness, Solitude, and Silence*", Burke 1921, 80.
- 21 "<...> le sublime est suscité par la menace que plus rien n'arrive. <...> Ce qui terrifie, c'est que le *Il arrive que* n'arrive pas, cesse d'arriver"; Lyotard 1988, 110.
- 22 "Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror which is the most genuine effect and ruest test of the sublime"; Burke 1921, 82-83.
- 23 "*Succession and uniformity* of parts are what constitute the artificial infinite. 1. *Succession*; which is requisite that the parts may be continued so long and in such a direction as, by their frequent impulses on the sense, to impress the imagination with an idea of their progress beyond their actual limits. 2. *Uniformity*; because, if the figures of the parts should be changed, the imagination at every change finds a check; you are presented at every alteration with the termination of one idea and the beginning of another; by which means it becomes impossible to continue that uninterrupted progression which alone can stamp on bounded objects the character of infinity"; Burke 1921, 84-85.

### Л и т е р а т у р а

- Жакар - Jaccard, J-Ph. 1991 а. "Страшная бесконечность Леонида Липавского", *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 27, 229-232.
- Крученых, А. 1913. *Декларация слова как такового*, СПб.
- Крученых, А. 1925. *Заумный язык у Сейфуллиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля, Ар. Веселого и др.*, Москва.
- Крученых, А. 1916. *Вселенская война*, СПб, без паг.
- Липавский, Л. 1991. "Исследование ужаса", *Wiener Slawistischer Almanach*, 27.
- Малевич, К. 1916. *От кубизма и футуризма к супрематизму*, Москва.
- Малевич, К. 1923. "Супрематическое зеркало", *Жизнь искусства*.
- Хармс, Д. 1979-1980. "О круге", ОР ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 371, пункт 8. Опубликовано в: *Neue Russische Literatur*, Salzburg.

- Хармс, Д. 1980. *Собрание произведений*, Bремен, K-Press.
- Хармс, Д. 1985. "[О времени, о пространстве, о существовании]", *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXVI (3-4).
- Хармс, Д. 1988. *Полет в небеса*, Л.
- Хармс, Д. 1991. "Дневниковые записи", *Минувшее*, 1.
- Burke, E. 1921. *A Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Edinburgh, St. Andrew's UP.
- Boileau, N. 1966. *Traité du Sublime, ou du merveilleux dans le discours* ("Préface"), *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Harms, D. 1993. *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois.
- Jaccard, J-Ph. 1985. "De la réalité au texte. L'absurde chez Daniil Harms", *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXVI (3-4), с. 269-312
- Jaccard, J-Ph. 1991. *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern, Peter Lang.
- Kant, I. 1867. *Sämtliche Werke*, Leipzig, Leopold Voss.
- La Bruyère, J. 1962. *Les Caractères*, Paris, Garnier.
- Litman, T. 1971. *Le Sublime en France (1660-1714)*, Paris, Nizet.
- Liotard, J-F. 1986. *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.
- Liotard, J-F. 1988. *L'inhumain*, Paris, Galilée.
- Liotard, J-F. 1991. *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée.

Леонид Геллер

## ВОЗВЫШЕННОЕ В СИСТЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ ЖДАНОВСКОГО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Существует множество работ о социалистическом реализме; в них этот «художественный метод» - по советской терминологии - часто получает статус «эстетики»: так, само слово «эстетика» входит в заглавия двух книг на эту тему, изданных во Франции одновременно несколько лет назад (R. Robin 1986; J. Pérus 1986). Но когда дело доходит до анализа, в поле зрения, как правило, оказываются понятия самые разные - только не эстетические в прямом смысле слова. Есть работы, занятые обсуждением или критикой философских основ сталинской, советской или просто марксистской эстетики, таких, например, как теория отражения (ср. Adorno 1989 и сборник Richlitz'a 1990). Есть книги, в которых теоретический дискурс соцреализма (мы будем пользоваться этим общепринятым сокращением) разлагается на «мифологемы» или «идеологемы» (см., напр., сборник Н. Günther'a 1990; статью А. Добренко 1990, и другие). Есть работы, в которых соцреализм моделируется с помощью абстрактных, исторических, культурологических, семиологических, психологических, психоаналитических понятий (замкнутость, развернутость, вертикальность, горизонтальность, шизофрения, мазохизм)<sup>1</sup>, и которые дают не описание, но толкование феномена советской эстетики (и, как правило, советской культуры в целом).

Наконец, самый частый и самоочевидный подход - анализ центральных понятий соцреализма, таких как идейность, партийность, народность... Но вряд ли стоит доказывать, что это - категории в гораздо большей степени идеологические, чем «эстетические».

Изданный недавно в Москве словарь по эстетике (*Эстетика* 1989), смешивая ее с теорией искусства, семиотикой, эпистемологией, социологией, распределяет «категории эстетики» по 18-ти рубрикам, начиная с «эстетического» вообще и кончая аппаратом культурной политики. Идейность и другие канонические понятия соцреализма словарь включает в рубрику категорий «социологии искусства».

Говоря о категориях эстетики, мы имеем в виду самый традиционный разряд понятий, а именно те понятия, которые упомянутый словарь

определяет, скрыто цитируя Чернышевского, как категории «отношений искусства к действительности» («аппарат анализа эстетического богатства действительности и искусства»)², и которые мы назовем, вслед за французским философом Р. Бланше и пока не уточняя, *предикатами эстетических оценок* (Blanché 1979, стр. 7), или, на кантовском языке, предикатами суждений вкуса: прекрасное, возвышенное, изящное, безобразное, комическое и т.д.

Традиционно понятия эстетические категории изредка рассматривались в контексте советской культуры, но либо по отдельности, либо - в словарях и учебниках по эстетике - внутри некоего вневременного и произвольно составленного инвентаря. Нам неизвестны работы, в которых изучалась бы совокупность этих категорий, характерная для сталинского соцреализма.

Настоящая статья примыкает к исследованию о соцреализме ждановской эпохи, которое вот уже несколько лет ведется в Лозанне³. В нем мы пытаемся на основе статистических данных описать реальное функционирование действующей на разных уровнях «организации культурного поля» (ср. A. Baudin, L. Heller, в печати).

Используя материал и методы этого исследования, в нашей статье мы хотим проверить, насколько пригодны для такого функционального описания категории именно эстетические.

У этих категорий в соцреализме довольно сложная судьба. С того самого момента, когда стала складываться доктрина, спор ведут две тенденции.

С одной стороны, это радикальная точка зрения: принадлежащие старому миру категории и законы должны исчезнуть, на их место следует спонтанно изобрести и творчески реализовать совсем новые. Конструктивист А. Ган объявил в 1921 году о конце искусства. Десять лет спустя А. Иезуитов провозглашает: «Конец красоте!» (Иезуитов 1931).

Отказ от традиционных категорий имел для советской критики смысл одновременно философский и идеологический: речь шла об отказе от метафизики. Уже пролеткультовцы и представители социологической школы в литературе- и искусствоведении переходят на новый понятийный аппарат. Отрицание метафизики означает, в частности, что научные дисциплины теряют автономность и специфику; все они в принудительном порядке пересматриваются в перспективе классовой истории человечества. Жданов напомнил во время знаменитой философской дискуссии 1947 года, что философия как таковая не существует, а существует история борьбы между идеализмом и материализмом в философии (Жданов 1947). Соответственно и марксистско-ленинская эстетика перестает изучать разные эстетические взгляды и понятия и

превращается в историю «борьбы за материалистическую эстетику с идеалистическими направлениями и теориями» (Мейлах 1948, стр. 157).

Теория соцреализма работает с понятиями, установившимися в 30-е годы; на них опирается новая материалистическая эстетика: это прежде всего знаменитая триада идейность-партийность-народность. Не вдаваясь в подробности (эти понятия, как было сказано выше, анализируются в каждой работе о соцреализме), резюмируем самое важное, становясь в трактовке понятий на официальную точку зрения. Художественное произведение «идейно», если все его элементы служат раскрытию ведущей «идеи», которая становится их структурным фокусом и главной мотивировкой. «Идейности» противостоит «формализм», оставляющий за формой самодовлеющее значение. Очевидно, что «идейность», отличающая советское произведение искусства должна быть «коммунистической». Однако произведению недостаточно одной идейности. Оно не может ограничиваться иллюстрацией некой абстрактной идеи (пусть даже и коммунистической); оно должно быть «боевым», «наступательным», оказывать активное воздействие, быть «партийным». «Партийно» оно в той мере, в какой «участвует в строительстве коммунизма» (идеологический уровень взаимодействует здесь с политическим), иначе говоря, откликается на злободневные проблемы, возникающие перед социалистическим обществом: так, в начале 1950-х годов окажется недостаточной модель производственного романа, в которой сюжет основан на перипетиях самого производства (как, например, в романе Ажаева *Далеко от Москвы*); для полной «партийности» нужно включить в сюжет эпизоды учебы и повышения мастерства рабочих, их превращения в техническую интеллигенцию (согласно доктрине, как раз в этот момент преодолевается извечная пропасть между физическим и умственным трудом). «Партийности» противоположно все, что тянет назад, все, что «реакционно». Наконец, третье понятие естественно дополняет первые два (действуя, как и они, как в идеологическом, так и в политическом и социальном планах): «народность», противостоящая одновременно «космополитизму» и «буржуазному национализму», есть необходимая черта нового искусства, ибо оно выражает чаяния и волю всего народа.

Эти три тесно сплетенные понятия необходимо включают в себя другие: идейность содержит постулат единства содержания и формы (единства, в котором доминирует содержание) и постулат «правдивости» (только овладев марксистско-ленинским учением можно понять действительность); партийность сопряжена с активностью и оптимизмом искусства, народность - с его универсализмом и гуманизмом.

Этот основной понятийный аппарат соцреализма можно проиллюстрировать такой схемой:



Из этих положений вытекают определенные формальные следствия. Поскольку искусство соцреализма «призвано от имени партии говорить с широчайшими массами», постольку «доступность произведения для самых широких масс, простота и ясность формы являются одним из главных критериев новой эстетики», как формулирует, исходя из заветов Горького, теоретик ждановского соцреализма (Озеров 1948, стр. 189). Выстраивается система эстетических категорий, которую характеризует сугубо подчиненная роль классических формальных категорий по отношению к категориям «идеологическим», а с другой, - редукция слагающих, стремление обойтись ограниченным их числом (что вызвано общим процессом унификации и «моносемизации» всей соцреалистической культуры).

В 1950 году философ и литературовед А. Белик идет еще дальше на пути к редукции и дает формулу соцреализма как «партийного метода» (Белик 1950), в котором «партийность» составляет и главный движущий принцип, и главную эстетическую категорию, поглощающую все другие.

Но тут включается сигнал тревоги.

Незадолго до того участвовавший в охоте на космополитов Белик в свою очередь подвергается беспощадной критике и несколько лет подряд клеймится за страшное преступление - рапшовщину. Оказывается, на новом этапе развития социалистического общества беспартийные граждане достигли почти того же уровня сознательности, что и члены партии, а потому им не может быть запрещен доступ в активное советское искусство. Если «партийность» будет подавлять все другие его аспекты,

то соцреализм сможет потерять «народность». Более того, «рапповская позиция» означает отрыв «от дорогих нам традиций передовой русской культуры» и «игнорирование преемственной связи социалистической литературы с ценнейшими достижениями русской литературы прошлого» (Новиков 1950, стр. 164).

Для борьбы с «рапповщиной» мобилизуется вторая из упомянутых нами тенденций отношения к проблемам эстетики. Это тенденция менее радикальная, но не менее характерная для марксистской теории, в которой она более или менее явно присутствует с самого начала, часто взаимодействуя с первой. В дискуссии, вызванной статьей Белика, она толкуется как ленинская линия; согласно ей, социалистическая культура, оставаясь совершенно новаторской, не порывает связи с наследием прошлого; соответственно, новые эстетические категории есть не что иное, как переосмысленные категории классической эстетики. Характернейший пример такого обновления мы находим у И. Виноградова, в его статье 1935 года «О социалистической красоте».

«Признает ли социализм красоту и прелесть розы?» - спрашивает Виноградов и строго отвечает: «Роза, как и каждая вещь, - это целый мир (...), и важно знать, что именно является здесь предметом эстетического восприятия». И вместо выяснения сложностей розы Виноградов предлагает гораздо более очевидный объект для восхищения: новый - индустриальный и колхозный - пейзаж, в котором воплощается «новая красота социалистической родины» (И. Виноградов 1935).

В такой перспективе на проблематику отношения к наследию классической эстетики накладывается другая: проблематика высокого качества художественной продукции. С самых первых революционных лет советские писатели и художники были уверены, что пришло время нетленных шедевров, превосходящих все шедевры прошлого, рожденные под деформирующим гнетом эксплуататорского общества. Уже в 20-е годы начинаются разговоры о создании «советской классики». О новом классицизме мечтал Лукач, разделявший со многими теоретиками марксизма пиетет перед античностью. Советскую классику прямо заказывает в разговоре с музыкантами в 1936 году Сталин.

Но сама идея классики связана с классификацией, с вопросом о нормативности. Категории здесь необходимы - и доктрина соцреализма формируется в споре о нормах и категориях.

Поначалу они видятся живыми и подвижными.

Задав на 1-м съезде писателей вопрос: «Не пора ли нам серьезно поговорить о создании социалистической эстетики?», И. Альтман набрасывает радужный проект:

Надо создать новые законы, а не каноны искусства. (Соцреализм) не догма, узаконяющая известные формы на вечные времена (...) Она прекращает старые метафизические споры о романтизме и реализме в творческих методах (...) Радость творчества - коллективная борьба, совместные творческие искания. Вот что определяет красоту, вот что определяет новую эстетику. Социалистическая эстетика будет не сухой наукой параграфов, установлений, застывших канонов и рубрик, а радостной наукой о классическом искусстве социализма (И. Альтман 1957).

Именно в таком духе, и в нарушение классических правил, В. Асмус отказывается в одной из работ тех лет «установить твердые границы между поэтическими родами», ибо их сложное соотношение выразит «сложность и противоречивость общественного развития» (Асмус 1933/1968, стр. 54). Напомним, однако, что в то же самое время необходимость обновленной эстетики воспринимается совершенно противоположным образом - как необходимость нового эстетического кодекса. Так, пролетарские теоретики определяют темы, жанры, приемы новой литературы и призывают «красного Буало» (См., напр., Ю. Либединский 1923).

Дискуссия о нормативности и характере нормативности соцреализма будет длиться до самого конца сталинской эры и переживет ее. Вот несколько цитат из текстов, опубликованных в послевоенные годы:

Есть общеобязательные нормы марксистско-ленинской эстетики... (И. Альтман 1946, стр. 183);

Наша эстетика не должна бояться упреков в нормативности... (Мейлах 1948, стр. 157);

Попытка превратить социалистический реализм в собрание литературных канонов может только повредить росту советского искусства... (Тарасенков 1948, стр. 47);

Понятие нормы отнюдь не может быть сведено к декларированию раз и навсегда установленных способов, приемов творчества... (Ковальчик 1948, стр. 236).

Один из теоретиков поздней ждановщины, Б. Рюриков пытается подвести итоги в 1952 году: «Эстетика социалистического реализма - не свод мертвых законов, а боевая, полная действенной силы теория искусства, обобщение опыта и руководство в борьбе!» Но он уточняет: «Отбрасывая старое, нельзя создать ничего нового в искусстве (...). Плохо, что проблема жанра не поставлена в советской эстетике. Нам нужна четкость, определенность и последовательность формы. Классика - это (...)

искусство ясной, прозрачной формы, воплощающей богатое содержание (...) Искусство социалистического реализма, (...) отрицая основы упадочного, опустошенного (буржуазного) искусства, (...) протягивает руку классическому искусству прошлого (...) ради того, чтобы создавать классические образы настоящего, классические образы эпохи великой борьбы за счастье человечества» (Рюриков 1952, стр. 227, 257, 260).

Речь Альтмана на 1-м съезде и слова Рюрикова разделяет почти двадцать лет. Совпадения между ними буквальны. Ждановщина, момент окончательной кристаллизации соцреализма, выдвигает те же лозунги, что и начало 30-х годов - почитающийся по сравнению с ней либеральным период становления системы.

Дискуссия о классике и нормативности, годами двигающаяся по замкнутому кругу, - пример типичный. Если считать, что соцреализм - течение в искусстве, то от других течений он отличается, между прочим, такими своими бесконечными дискуссиями. Периодически вспыхивают все те же споры о романтизме и реализме, или, точнее, о романтизме в реализме, о литературной критике, о конфликтах и лакировке действительности, о прекрасном в жизни, о партийности искусства, о сатире и критическом начале в соцреализме, о самом предмете эстетики.

Казалось бы, споры эти бессмысленно схоластичны и вся система пребывает в состоянии полной неподвижности. Это так и не так. Система в одно и то же время статична и подвержена постоянным изменениям.

Дискуссии об эстетике, об искусстве ведутся в континууме непрерывных локальных завихрений и ураганных поворотов генеральной линии. Напомню о ждановских кампаниях. 1946: начало, атака против журналов *Звезда* и *Ленинград*, против Ахматовой и Зощенко; постановления ЦК о репертуаре театров, о кино; 1947: философская дискуссия; 1948: кульминационная точка, с постановлением о музыке и победой Лысенко на сессии Сельскохозяйственной академии; 1949: вторая кульминация - кампания против космополитов и, параллельно, начало международного наступления в защиту мира; 1950: начало дискуссии во всех областях культуры, после публикации знаменитых сталинских статей по вопросам языкознания; 1951: небольшое успокоение, нарушаемое лишь кампанией против национализма (в литературе для нее предлогом послужило стихотворение В. Сосюры «Люблю Украину»); 1952: новое потрясение - работа Сталина об *Экономических проблемах социализма в СССР* и начатая в апреле этого года и продолженная на XIX съезде партии кампания против теории бесконфликтности.

Замечу: при всей своей кажущейся неожиданности большинство этих кампаний не начиналось без предварительной пристрелки. Пример тому - борьба против теории бесконфликтности, которую часто связывают с

концом ждановщины и началом послесталинской «оттепели», т. е. с периодом 1952-53 гг. Однако выступления против лакировки действительности слышатся уже в 1948 году, так же, как и рассуждения об острых конфликтах, которые должны составлять истинный предмет боевого, наступательного советского искусства (сам термин «бесконфликтность» появляется уже в 1950 году, под пером В. Ермилова<sup>4</sup>). Несмотря на такую боевую подготовку, начало каждой кампании воспринимается как шок. Не стабильность и статичность, а наоборот, шоковая терапия, постоянная дестабилизация составляет, на наш взгляд, условие функционирования системы (в результате чего внутри нее действует «принцип неопределенности», в некотором смысле подобный тому, какой для квантовой механики сформулировал Гейзенберг, - если мы знаем одно из приписанных частице качеств, мы не можем одновременно знать другого: отсюда и непредсказуемые повороты линии партии и всей системы при ритуальной заученности всех ее элементов (ср. Л. Геллер (в печати)).

Каждый шок ведет за собой лихорадочную активность в области эстетики; всякий раз говорится об отставании эстетической науки, которая тормозит все развитие советского искусства. Но активность эта в основном мнимая. В 1948 году Б. Мейлах жалуется, что за последнее время по специальным вопросам эстетики не появилось ни одной книги (Мейлах 1948, стр. 154). Несмотря на то, что дискуссии по этим вопросам проводятся в 1948, 1951, 1954, 1956 годах, ситуация практически не меняется. Тексты о соцреализме появляются в печати чуть ли не каждый день, но в них повторяется все тот же ритуальный дискурс о партийности, идейности и т.п.; одна-другая статья, один-другой сборник статей (из тех, что уже имели журнальные публикации) - на этом кончаются попытки преодолеть отставание эстетики.

Так же, как работы о специальных проблемах эстетики, продолжают отсутствовать книги об основных эстетических категориях. Писания об эстетике Чернышевского, высшего авторитета в этой области, касаются в основном прекрасного и мало интересуются другими категориями, однако в них кратко затрагиваются возвышенное, трагическое, комическое. Один из участников дискуссии 1948 года о «задачах советской эстетики» восклицает: «рядом с проблемой прекрасного стоят проблемы возвышенного, трагического, комического» («Задачи» 1948, выступление Г. Луканова, стр. 288), но только начиная с 1953 года в печать проходят теоретические исследования о комическом (Борев 1953), трагическом (Киселев 1953); а возвышенному - даже в контексте работ Чернышевского - суждено ждать еще дольше<sup>5</sup>. Любопытно, что глава о возвышенном отсутствует и в книге А. Лосева и В. Шестакова, изданной в 1965 году и наиболее полно знакомящей советского читателя с

категориями классической эстетики (Лосев/Шестаков 1965) - к тому времени уже была опубликована работа о трактате псевдо-Лонгина (Нахов 1961), а сам трактат издается годом позже (псевдо-Лонгин 1966)!

Сталинская система избегает разговора об эстетических категориях, и в первую очередь - разговора о возвышенном. Это само по себе примечательный факт.

В западном искусстве так называемое «возвращение к порядку» в 30-е годы после авангардистского взрыва первой четверти века сопровождается новым интересом к традиционной эстетике и ее категориям. Это происходит во Франции, где в противовес сюрреализму развивается новый классицизм и наряду с ним - нео-традиционалистская школа в эстетике (Ален, Этьен Сурьо). Еще круче поворот в Италии, где бывшие футуристы вернулись к культуре ренессансных идеалов, и, конечно, в Германии, где «дегенеративный» модернизм должен уступить место здоровому искусству нацизма.

Как будто похоже на соцреализм<sup>6</sup>. Но *Мифу XX века* Альфреда Розенберга - где ведутся долгие размышления о прекрасном и возвышенном - нет аналога в ждановском СССР: нет фундаментального труда, авторитетно резюмирующего партийный взгляд на эстетику и культуру, - такие труды пытались в свое время создать А. Богданов, Троцкий, Луначарский, но их перестают печатать еще до войны. Вместо обобщающих работ есть хрестоматийные сборники отрывков из классиков марксизма-ленинизма. Есть отрывочные высказывания вождей, способные упразднить любые категории и целые области культуры, - и снова подарить их народу. Как тексты классиков, так и высказывания вождей могут толковаться и толкуются по-разному. Вот, например, что говорит М. Калинин: «Надо любить нашу родину со всем тем новым, кто существует в Советском Союзе, и показать ее, родину, в красивом виде (...), в ярком, художественно-нарядном виде». На следующей странице он же говорит: «Социалистический реализм должен рисовать действительность, живую действительность, без прикрас». И тут же: «Но вместе с тем он должен толкать своим произведением развитие человеческой мысли вперед» (Калинин 1949, стр. 93-94). Директива не дополняется указаниями, какими конкретными путями следует примирить необходимость «красивого вида» с необходимостью рисунка без прикрас.

Эта противоречивость показательна. Теоретический дискурс руководится в меньшей степени собственной логикой, чем стратегическими соображениями в условиях господства «принципа неопределенности».

Существует распространенное мнение, что сталинская система вообще, а искусство в особенности, стремились реализовать утопию полной коммуникации, утопию языка однозначного, терминологического,

целиком адекватного реальности (См., напр., R. Robin 1986). Этим должна объясняться постоянная битва за терминологию в сталинской критике.

В большой мере так оно и есть. Ясность, понятность, доступность - главные критерии искусства, призванного обслуживать широкие массы. «Язык чистый, как вода, сквозь которую видно содержание жизни», - слова Новикова-Прибоя<sup>7</sup> - идеал такого искусства. Понятным должно быть не только слово, но и звук, и образ. В ждановской культуре идет процесс вербализации, олитературивания всех художественных дисциплин (См. Паперный 1985; A. Baudin, L. Heller 1991).

Но это лишь одна сторона дела. Теоретический дискурс не только ведет борьбу за терминологию и ясный смысл, он занимается и затемнением смысла. Его контуры постоянно размываются - в произведениях искусства тот же эффект достигается принципиальной их «открытостью», необязательностью, которая вытекает из их готовности к любым манипуляциям: «переписывание» от издания к изданию - парадигма творческого акта в сталинизме (См. Heller/Lahusen 1985). В этом я усматриваю одну из главных трудностей для создания в ждановское время связанной системы эстетических категорий. Давно замечено, что соцреализм нормативен, но только негативно: он практически указывает, чего нельзя делать, и очень туманен в своем теоретизировании и в своих положительных указаниях (как то и показывают методологические разъяснения Калинина).

В 1949 году известные теоретики атакуют коллегу, который написал, что «основы марксистской эстетики еще плохо разработаны». Но ведь «если уж нет основ, - значит, нет и эстетики. Это наглая клевета, что основы марксистско-ленинской эстетики (...) "плохо разработаны". В действительности, в гениальных трудах Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина основы новой, социалистической эстетики разработаны с поразительной глубиной и последовательностью» (Белик/Парсаданов 1949, стр. 167).

Более того, как уверяет не менее известный критик: «Марксистско-ленинская эстетика выработала стройную систему эстетических понятий» (Рюриков 1952, стр. 229).

И все же постоянно раздаются жалобы на отставание все той же марксистско-ленинской эстетической науки. Некоторые голоса выдают отчаяние: «Дискуссия, имевшая место на страницах журнала *Октябрь* запутала ясный, решенный вопрос о соотношении романтизма и реализма» («Задачи» 1948, выст. Т. Федосеева, стр. 289). Критики недоумевают: как могло получиться, что в книге о теории литературы Л. Тимофеева (единственной в то время) допущена «терминологическая путаница при том,

что определения тов. Сталина такие ясные и четкие?» (Трифонова 1950, стр. 168).

Размытыми остаются самые, казалось бы, основополагающие понятия. Вот, например, что говорит, согласно отчету в *Вопросах философии*, главный докладчик дискуссии 1948 года М. Розенталь: «Главным принципом марксистской эстетики является большевистская партийность» («Задачи» 1948, доклад М. Розенталя, стр. 279). Но в версии того же доклада, напечатанной немного позже журналом *Большевик*, сказано: «Коммунистическая идейность - это то главное и драгоценное качество, которое характеризует советское искусство...» (Розенталь 1948, стр. 49).

Если вспомнить, что сама природа обмена информацией в сталинской системе исключает прямую связь между тем, что говорится (обозначающим) и тем, о чем говорится (обозначаемым), и требует постоянной расшифровки, можно предположить, что «противоречивость» Розенталя скрывает некую стратегию. Действительно, в Институте философии шла борьба за определение эстетики соцреализма; именно философы (П. Трофимов, Ф. Константинов) поведут главную атаку против Белика, а в 1951-52 годах будут стремиться перенести центр тяжести этого определения с партийности на коммунистическую идейность, что в свою очередь вызовет протесты (Ермилов 1951, стр.156).

Партийность и идейность - разные понятия, их неверное употребление может повести к печальным последствиям, как в случае с Беликом, но они постоянно меняются местами, сливаются, переходят одно в другое. В ситуации постоянных споров декларируемое стремление к ясности почти целиком нейтрализуется. Поэтому теория все никак не может «доформулировать».

Но ей это и не нужно, ее понятийная и терминологическая путаница имманентна, структурна. Благодаря такой неопределенности жесткая система приобретает ровно столько гибкости, чтобы не развалиться на очередном резком повороте. Так, соцреализм, сначала твердив о драматических конфликтах, которые нужно показывать во всей их глубине, сравнительно безболезненно отказался от них и перешел к доктрине соревнования лучшего с хорошим, а затем сравнительно безболезненно открыл в прекрасной действительности отрицательные и даже уродливые факты, в связи с чем допустил в ряд своих поэтических приемов (скорее, впрочем, в теории, чем в практике) деформацию, преувеличение, гротеск.

Есть еще одна, более прагматическая, но не менее важная причина, по которой ждановский соцреализм обходит вниманием специальные вопросы эстетики: постулат активности и исчезновения противоречия между физическим и умственным трудом ведет к представлению о

науке как о непосредственно полезной деятельности. Главная задача ученых - всячески рекламировать достижения советской эпохи. Занятия историей литературы рассматриваются как бегство от действительности: «Негершимым является тот факт, что целая группа наших ученых-литературоведов замкнулась в узкий круг проблем классического наследства и реально не участвует в советском литературном движении (...), занимаясь проблемами истории русской литературы XVIII-XIX веков, совершенно игнорируют в своей критической и исследовательской практике советскую литературу. Они не участвуют в оценке новых произведений, создаваемых советскими писателями, не помогают им бороться за качество и мастерство, более того, они фактически самоустраанились от пропаганды достижений советской литературы» (Тарасенков 1949, стр. 175-176).

В такой ситуации книги по «прикладной» эстетике соцреализма (например, о режиссуре в театре или кино) еще возможны, но общая эстетика - слишком чистая и бесполезная наука для того, чтобы ею заниматься.

Итак, дискурс не стремится к построению связной эстетики.

Но он постоянно прибегает к эстетическим оценкам: в однообразном потоке слов и ритуальных жестов все же различимы разные струи и проглядывается нечто похожее на наши эстетические категории.

Присмотримся к ним ближе.

В дискурсивном комплексе соцреализма Г. Гюнтер различает следующие дискурсы, расположенные на разных уровнях: 1. общий политико-идеологический, который развивает идеологию марксизма-ленинизма; 2. политико-литературный, который определяет понятие и идеологические постулаты «социалистического реализма»; 3. металитературный, который толкует соцреализм как «художественный метод»; 4. литературный, который формулирует поэтические правила соцреализма (Günther 1984, стр. 171).

Добавим, что иерархия уровней дискурса связана с иерархией его инстанций говорения, иначе говоря, небезразлично, кто высказывает понятия, правила и требования, - происходит ли это на уровне высоких политиков, таких, как Жданов, Калинин, Маленков и культурных чиновников типа Фадеева, или же на уровне внутринституционального контроля - уровне искусство- и литературоведов и критиков, - или, наконец, на уровне творческом и текстовом, уровне художников, размышляющих в своих вещах над творчеством (во многих ждановских романах, например, появляется, в качестве второстепенного персонажа, художник).

Элементы эстетического дискурса обнаруживаются, соответственно изменяясь в своем удельном весе, на всех уровнях и во всех инстанциях. Причем пирамидальная структура не обеспечивает стопроцентной

проводимости. Например, на встрече с деятелями музыки в 1948 году Жданов три раза повторяет, что народ ждет «красивой, изящной музыки» (Жданов 1948, стр. 23). Он говорит и о музыке «некрасивой, неизящной». Можно было бы ожидать, что категория «изящного» привлечет к себе внимание и сам термин войдет в постоянный теоретический обиход. Этого не происходит: и термин, и понятие усваиваются плохо и встречаются в основном в цитатах из самого Жданова. Но идею «изящной» формы можно обнаружить в ряде литературных произведений (впрочем, и до выступления Жданова): сталинская культура быта включила в себя многие элементы культуры мещанской, в том числе и близкое кичу понятие об изящном.

Из корпуса четырех центральных «толстых» журналов за пять лет (1948-1952), дополненного более или менее близко относящимися к делу текстами (из *Литературной газеты*, журнала *Театр*, сборников по теории соцреализма), мы выделили предикаты эстетических оценок; затем составили их список и сгруппировали, сохраняя их ситуационную семантику (серии наиболее часто встречающихся «суждений вкуса» мы приводим в конце статьи).

Некоторые рубрики однородны по своему составу, в них доминирует некая традиционная категория, с которой соседствуют очень ей близкие (например, возвышенное, высокое, приподнятое); другие менее однородны. В связи с этим мы сделаем различие между дискурсом прямо называющим и трактующим эстетические категории, и дискурсом «косвенным», лексика которого не совпадает, но может быть соотнесена с традиционной.

Не будем касаться вопроса о том, как выглядят категории, обнаруженные таким образом в критико-теоретическом дискурсе, по сравнению с явлениями, которые могут им соответствовать в самих произведениях, или же с понятиями, разработанными классической эстетикой. Нас интересует лишь, *какими словами* сталинская эпоха говорит о произведениях искусства и каким содержанием слова эти наполняются в их конкретном функционировании внутри конкретной дискурсивной системы.

Поэтому мы отвлечемся от теоретических определений и подразделений (например, между категориями «художественными» и «эстетическими»). Такое уравнивание категорий, их сведение на один уровень позволяет наметить между ними основные системные связи. Их наглядно представляет «колесо», в котором значимость и расположение категорий соответствуют дискурсивной ситуации (для наших целей мы воспользовались «колесом», составленным французским эстетиком Этьеном Сурью (Souriau 1933), изменив его в соответствии с нашим материалом):



Полярность (прекрасное-безобразное, возвышенное-низменное) и контрастность (эмфатическое-мелодраматическое, грандиозное-ироническое) определяют парность категорий.

Количественно и качественно (по частотности и уделенному вниманию внутри дискурса) основными категориями оказались - при вполне понятном перевесе положительных - четыре пары категорий «прямого» и две - «косвенного» дискурса: прекрасное-безобразное, возвышенное-низменное, наивное-нарочитое, живописное-причудливое, героическое-идиллическое, поэтическое-драматическое.

Результаты операции кажутся достойными интереса.

Категорий выделялось много (они заняли все 24 места в «колесе», а могли бы занять и больше), и многие из них вполне традиционны (кроме уже названных - красивое, благородное, гармоническое, грандиозное, трагическое и т.д.). Это изобилие как будто противоречит отмеченной выше тенденции соцреалистического дискурса к редукции понятийного диапазона; но мы говорим здесь о дискурсе другого уровня; кроме того, можно утверждать, что множественность суждений и оценок отнюдь не означает богатства самой эстетической системы, а скорее указывает на своего рода инерцию в употреблении штампов литературного языка (что подтверждается и огромным числом повторов и стойких сочетаний).

Многие категории достаточно стабильны, но за пять лет изменений было немало. Прекрасное встречается очень часто - и со временем все

чаще. Несколько изменилась сочетаемость категорий: так, труд, вызывающий, согласно доктрине, эстетическое наслаждение у советского человека, обычно квалифицируется как «поэтический»; после 1949 года «поэтичность» изображаемого литературой и искусством труда стала возрастать в геометрической прогрессии. Положительно маркированное драматическое и противопоставленная ему категория идилического, глубоко отрицательная с точки зрения боевой эстетики, постепенно редеют и теряют свою значительность - до 1952 года (теория бесконфликтности снимает вопрос о «драматичности»); потом наблюдается обратный процесс. В то же время (начиная с 1952 года, вместе с отходом от «лакировки действительности» и с лозунгом о том, что «нам нужны Гоголи и Щедрины») плодятся отрицательные предикаты эстетических оценок (отвратительное, сатирическое, гротескное). Для них в «колесе» не нашлось отдельного места (мы включили их под рубрику «ужасного» и «безобразного»). В отрицательно отмеченном ряду подчеркнем очень важное во всех отношениях (частотность, идеологическая нагрузка) место «причудливого», «орнаментального», «нарочитого» - в связи, конечно, с постоянной борьбой против формализма и традиций 20-х годов.

В этой статье мы хотим сосредоточить наше внимание на категориях положительных.

Начнем с того, что среди них удивительно большую роль играют категории «живописного» и «наивного». Мы условно отнесли их к «косвенному» дискурсу: они как бы более закамуфлированы, чем другие. Не в них ли кроется по крайней мере часть специфики соцреалистической эстетики? Они во всяком случае мало вяжутся с обычным представлением о соцреализме.

Но их большой удельный вес поддается объяснению.

Под категорию наивного мы подвели «ясность», прямо обусловленную требованием вседоступности искусства и мифологией «ясной классической формы». Но в текстах «ясное» связывается чаще всего с двумя семантическими рядами: «безыскусное», «бесхитростное», «простое», «искреннее», «свежее», и - «светлое», «радостное», «живое». Мне кажется, сомнений быть не может: так обозначается видение мира наивное, не испорченное излишней культурностью. Это видение детское: не случайно в 1949-1950 годах вся «взрослая» критика с восторгом приняла *Степное солнце* Павленко - повесть о детях и для детей (напр., Б. Платонов 1950). Нам уже приходилось писать об инфантилизации сталинского читателя (как и всего общества), о смешении (при старательном их подчеркивании) возрастных критериев в литературе (Heller 1985): ведь *Как закалялась сталь*, *Педагогическая поэма*, *Молодая гвардия* по праву

должны принадлежать к детской или юношеской литературе, - но это парадигматические для соцреализма вещи.

Но есть в категории наивного и другие аспекты: мы склонны думать, что она как-то соотносится с примитивистской установкой, характерной для многих течений модернизма (с которыми определенным способом несомненно связан и соцреализм); а в контексте яростного нападения на «кабинетную науку», не менее яростных уверений в трудовом равенстве и сообщений о высокой культуре колхозного села, нам видится рецидив давным давно заклеянной и забытой махаевщины<sup>8</sup>.

Категория живописного связана со «свежим» детским восприятием мира. Но она важна и по другим причинам.

Не будем забывать, что сконструированный по утопическому образцу сталинский дискурс в целом имеет условное отношение к своему объекту. Это тем более верно по отношению к эстетическим суждениям. Вот как пишет критик журнала *Октябрь* о первой части романа М. Бубеннова *Белая береза*: здание еще не окончено, но «в глаза бросается совершенство пропорций, поражают обилие и яркость света, богатство гармонирующих красок и глубина простора. И при всем том бесконечное разнообразие обстановки, ни одного пустого, скучного места!» (Шкерин 1948/Леноль 1949, стр. 164). Если судить по этому восторгу, Бубеннов - писатель никак не менее гениальный, чем сам Лев Толстой. Тот, кто читал книгу, знает - он более, чем посредственный писатель. Практически вся критическая литература тех лет работает по тому же принципу подстановки и подтасовки, ритуализации критического акта.

Разговор о живописности играет в такой ситуации роль заклинания - чем серее литература, тем больше хочется ярких, сочных, богатых и гармонирующих красок. В сборнике *Вопросы литературоведения в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию* мы находим характерное определение: «Литература является отражением действительности, воспроизведением ее в художественных образах, живых картинах и познанием жизни» (Добрынин 1951, стр. 65). Не исключено, впрочем, что эти «живые картины» отсылают к тому месту концепции Чернышевского, где он трактует искусство как средство для оживления воспоминаний (см., напр., Н. Чернышевский 1950, стр. 69). Магическое оживление того, чего нет - уже, еще или вообще - вот функция живописности и одна из главных задач всего искусства соцреализма.

В скобках заметим, что когда ослабляется начало драматическое (в пору бесконфликтности), сочетание наивного с живописным материализуется в произведениях идиллического тона, а когда - как часто случается - к этому сочетанию прибавляется эмфатическое (патетическое), мы получаем чистый ждановский кич.

Но с ортодоксальной точки зрения в живописном кроется и опасность.

В устах критики оно приобретает иногда отрицательный оттенок. Оно может выражать «недоверие к эстетической содержательности нашей жизни, нуждающейся в украшении». Критика отвергает картины, в которых «живописная форма (играет) роль своеобразного флера, наброшенного на "серый кусок действительности"» (Недошивин 1950, стр. 89). Такой поверхностной живописности, красоты, противопоставляется прекрасное как суть самой действительности.

Так мы подходим к стержневой категории ждановской эстетики.

Первая большая дискуссия о соцреализме после шока, вызванного нападением Жданова на ленинградские журналы, велась в журнале *Октябрь* и продолжалась год, с августа 1947 по август 1948 года. Главной темой ее было место романтики в новом искусстве. В статье под программным названием «Надо мечтать!», определив соцреализм как синтез реализма и романтики (почти буквальное повторение слов Жданова на 1-м съезде писателей), Б. Бялик посетовал, что в выдающихся произведениях новой литературы герои не очень ярки, что хорошо бы создать, как в 20-е годы, романтические, героические характеры, «приподнятые» над действительностью (Бялик 1949). Так была найдена точка, с помощью которой критический рычаг перевернул мир эстетики соцреализма. На Бялика набросились все: ведь синтез предполагает наличие противоположных начал, а соцреализм представляет собой органическое единство реализма и романтики; более того, романтика есть неотъемлемая часть истинного реализма, ибо сама советская жизнь романтична (это сталинская диалектика: вместо синтеза и отрицания отрицания - единство неантагонистических начал, в котором одно играет ведущую роль: единство содержания и формы, партии и народа и проч.). Кроме того, слова Бялика можно понять так, что советская жизнь недостаточно ярка, романтична, героична. Это ложь. «Нет никакой надобности привносить героическое начало в художественное отображение современной действительности. Оно, это героическое начало, есть в жизни, в нашей реальной действительности» (Луканов/Белик 1948, стр. 180). Окончательная формула отлилась в течение 1948 года: «Знаменитый тезис Чернышевского: прекрасное есть жизнь, - расшифровывается для нас в наше время, как положение о том, что прекрасное - это наша советская действительность, наше победоносное движение к коммунизму» (Ермилов, 1948).

Такая постановка вопроса совсем не абсурдна; наоборот, она вполне корректна, если учесть, что ждановский реализм предполагает объективное существование всего, что он изображает. Не удивительно, что теоретики его настаивают еще и еще раз: «Сама социалистическая

действительность приобретает эстетический характер, (...) становится носителем прекрасного, воспроизводимого средствами искусства» (Тимофеев 1952, стр. 166).

Формула имеет приложение и к субъективному восприятию. «Конечно, в реальной действительности существует не только прекрасное, но и уродливое: все, что враждебно коммунизму. Но борьба за преодоление всех и всяких уродств, борьба с врагами коммунизма прекрасна!» (Ермилов 1950, стр. 4). На картине Кукрыниксов *Конец* изображены Гитлер со своей свитой, потерявшие человеческий облик, карикатурно звериные. Но в картине доминирует прекрасное, ибо «советский человек испытывает чувство эстетического наслаждения, созерцая зрелище неотвратимо надвигающегося возмездия» (Недошивин 1950, стр. 81).

В 1950-1952 годах критика устраивает какую-то оргию прекрасного; это слово становится чуть ли не самым употребляемым в печати; его сопровождает довольно богатая лексика, которую мы распределили по рубрикам *эмфатического, грандиозного, героического, поэтического и - возвышенного*. Эти термины - по законам советского дискурса - не имеют определенных границ, редко употребляются отдельно, и постоянно - в сочетаниях, получая эквивалентное, а подчас и синонимическое наполнение.

Так, возвышенное сочетается с героическим; постоянно подчеркивается «героический, возвышенный характер советской литературы». Говорится о возвышенных образах героев, Зои Космодемьянской, Лизы Чайкиной, молодогвардейцев: в этом контексте - сила воли, побеждающая страдание, дух, торжествующий над материей, - возвышенное как будто набирает шиллеровских черт. Военная тематика допускает даже появление трагического. Как правило, смерть выносится вне поля зрения соцреализма, но в этом случае, напротив, соцреализм отсылает к традиции самой высокой трагедии, противопоставляя ее (и себя) узости буржуазного идеала: «Советские мастера в противоположность Голливуду не обходят темы смерти, гибели положительных героев (...), больших человеческих трагедий, ибо советские фильмы отражают реальную жизнь, где существуют не одни только радости и победы» (Пудовкин/Смирнова 1948, стр. 190). Но трагедия смерти и страдания всегда снимается: пусть гибнут Нилова, Чалаев, Зоя - «гибель эта не внушает зрителю чувства обреченности», ее «покрывает» «глубокий, беспредельный оптимизм», ибо после них остается жить то, во что они верили. И, в отличие от шиллеровского героя, герой советский никогда не борется в одиночку, его сила умножается сознанием слияния с коллективом, народом, ему присуща та «высота духа, на которой личное и общее становится единством и трагедия смерти находит самое полное и оптимистическое

преодоление» (Субоцкий 1948, стр. 118). Тут трагическое, героическое и возвышенное как бы взаимно дублируют друг друга.

Постоянно сближаясь и с другими положительными категориями, возвышенное чаще всего дублирует прекрасное. Это очевидно в высказываниях, которые прямо отсылают к дискуссии о романтизме: «Нашим писателям не нужно в обрисовке своих героев прибегать к нарочитой романтизации, потому что сами советские люди и творимые ими дела возвышенны и поэтичны» (Гладков 1949). Художник обязан поверить в «возвышенность человеческого характера».

Возвышенны идеалы советского человека, его цели; возвышенны и величественны цели советской литературы. Ибо «наша литература передает мощь прекрасной и возвышенной идеи (коммунизма)» (Гринберг 1948, стр. 271).

Оставаясь в сфере притяжения прекрасного, возвышенное работает и как синоним приподнятого или высокого.

Заметим, что возвышение жизни - благое пожелание ждановской культуры - должно проводиться, между прочим, и в языке, которым стали усиленно интересоваться после великого сталинского вклада в теорию языкознания. Шкловский пишет: «не натуралистическое воспроизведение разговорной речи и не музейное любование языковыми редкостями, а превращение высокой речи в речь повседневную (...) - вот цель работы советского писателя над языком» (В. Шкловский 1951). Интересно, что эта фраза устанавливает функциональную трихотомию классической риторики - различие между тривиальной, украшенной и высокой речью, - и немедленно разрушает это различие, нагружая высокую речь коммуникативной задачей. Сталинский соцреализм немислим без высокого стиля, который напоминает о классическом понимании возвышенного. Вот, например, что видит советский человек, «когда он оглядывает мысленным взором свою великую Родину»:

Красота этой картины состоит не только в ее размерах, не только в ее оживленности и разнообразии, но прежде всего в ее единстве. Если бы каждая творческая мысль излучала бы свой оттенок света, а каждое творение имело бы свой звук, то наша Родина предстала бы нам как несказанно прекрасная музыка, в которой все голоса сливаются в гармонии и которая сопровождается движением невиданных и захватывающих форм, где ни одна линия не случайна, ни один оттенок не ранит глаз. Это происходит потому, что есть единый и прекрасный замысел, руководящий нами, что в каждом советском человеке горит мысль о всеобщем, вдохновляющая на творчество (Агапов 1949, стр. 216).

Здесь говорится о «невиданном», о «несказанном» (атрибуты классического понимания возвышенного). Но все это несказанное и невиданное наперед известно, ибо подчинено единому плану. По своему обыкновению, одной фразой о высоком стиле Шкловский резюмирует проблему. Возвышенное в соцреализме получает прямую утилитарную функцию или же перед ним ставится цель (возвышенная цель коммунизма), иначе говоря - предел.

Перевод возвышенного из области, которая принадлежала ему в старых эстетиках, - из области беспредельного, невыразимого, напряженного, динамического - в сферу ограниченного, статического, выразимого в «совершенной форме», окульгуренного, - такова операция, которую осуществляет соцреализм в системе «суждений вкуса».

И все же нельзя упускать из виду, что с категорией возвышенного продолжают связываться такие определения, как «невиданное», «несказанное», «беспредельное». Нет сомнения, что их использование во многом машинально (выше говорилось об инерции штампов эстетического языка). Можно думать, однако, что доля семантической мотивированности в них есть; они не позволяют целиком замкнуть категорию возвышенного в утилитарных пределах, целиком лишить ее какой-либо двойственности, и просто отождествить ее с «очень большим» («великим» по размерам), как это делал Чернышевский в пылу своей борьбы против идеализма<sup>9</sup>. Несмотря на весь свой «материализм» и на преклонение перед Чернышевским, ждановский соцреализм то и дело проговаривается о своем идеализме.

Но это не удивительно, а, наоборот, закономерно для сталинизма. И именно противоречие и неопределенность - а на официальном жаргоне: «диалектическая связь» - между материальным и идеальным, статическим и динамическим и т.п. наиболее ярко характеризуют всю ждановскую эстетическую систему.

Ибо соцреализм стремится всеми силами отобразить явление, «в котором наиболее отчетливо вскрывается прекрасная сущность социалистической действительности (...) - слияние возвышенного и повседневного, общезначимого и частного, "идеального" и реального» (Недошивин 1950, стр. 91-92).

Стоит ли говорить, что «среди всего прекрасного материала жизни первое место занимают образы наших великих вождей (...) Возвышенная красота всенародных вождей (...) и есть база совпадения "прекрасного" и "истинного" в искусстве социалистического реализма» (Недошивин 1950, стр. 92).

В конечном счете скажем, что в соцреализме самое возможное (а может быть, и единственно возможное) истинно «беспредельное»

возвышенное воплощается в образе беспредельной власти, образе, который совсем не внушает ужаса, как казалось и Берку, и Канту, и другим старым теоретикам, не лишает личность свободы, не раскрывает перед ней бездн хаоса. Совсем наоборот, советский человек с простотой и задушевностью относится «к своему великому Руководителю, Учителю и Другу» (Сейфуллина 1949, стр. 172).

Закончу цитатой, которая представляет собой законченный образец ждановской прозы и полное выражение возвышенного в его функциональных связях с другими эстетическими категориями. Вот как искусствовед описывает знаменитую картину Шурпина *Утро нашей Родины* :

Среди необозримых просторов колхозных полей, наблюдая кипучую трудовую жизнь советской страны, стоит ее вождя, ее мудрый кормчий (...). Он вышел, чтобы посмотреть, как идут вокруг весенние полевые работы. Фигура вождя залита золотистым светом утренних лучей. Лицо Сталина озарено глубокой мыслью, оно строго и величественно, исполнено мудрости и задушевной человечности. Внутренняя значительность, спокойствие, простота (сквозят) во всем облике вождя. Четкость силуэта, пластическая завершенность образа, мягкая колористическая гамма, композиционная ясность картины - все это придает ей ту жизненность, ту монументальность, ту глубокую поэтичность и реалистическую приподнятость, которые отвечают внутренней сущности образа... (Ситник 1950, стр. 57).

**Приложение: Эстетические категории в критико-теоретическом дискурсе ждановской эпохи (на материале «толстых» журналов 1948-1952)**

Порядок категорий определяется количеством более или менее синонимических определений, которые нам представлялось возможным свести в одно «гнездо»; это разнообразие не соотносится прямо с частотностью: например, вариации «эмфатического» - величавое, волнующее, и т.д. - менее разнообразны, чем «живописного», но встречаются чаще. Подчеркнем, что наш список не претендует ни на исчерпывающую полноту, ни на объективность и непротиворечивость классификации. Он дается лишь в виде иллюстративного материала.

*Положительные категории*

**Живописное (красочное, картинное)**

выпукло обрисовать (героя пьесы)  
 выразительность (очерка)  
 выразительный (образ героя)  
 динамическая (сценка)  
 занимательность (очерка)  
 захватывающая (картина)  
 картинная, пластическая (книга)  
 колоритный (образ)  
 красочная (индивидуальность героя)  
 красочная, -ые (повесть, стихи)  
 красочность (языка)  
 наглядно (обрисовать облик человека труда)  
 незабываемая (картина)  
 острота и живость (зарисовок: очерк)  
 осязаемость (образов)  
 пластический (образ героя)  
 образные (кадры)  
 сочный (язык)  
 точность, выпуклость, ...выразительность (описаний)  
 яркая, -ие (форма, краски)  
 яркая, -ий (индивидуальность героя, образ героя)  
 яркое (явление; яркий фильм)

**Эмфатическое (торжественное, патетическое)**

величавая (картина нашей Родины)  
 величавый (образ народа, образ героя нашего времени)  
 величественное (пространство в стихах)  
 величественное (звание русского приоритета)  
 величие (жизни и подвига)

величие (советского строя, созидательного труда рабочего класса)  
 волнуемое, -ая (произведение, книга, тема)  
 взволнованные (строки)  
 одухотворенность (героев, спектакля)  
 патетический (очерк)  
 пафос (революционный, романтический: труда)  
 приподнятая (интонация книги)  
 приподнятый (пафос, романтический пафос)  
 приподнятый (стиль: за приподнятость, против бытовизма)  
 романтическая (одухотворенность Героев)  
 романтический (очерк)  
 страстное (утверждение идеала; страстная публицистичность)

### Грандиозное (монументальное, эпическое)

великая (цель: путь, движение к великой цели)  
 грандиозная (широта духовного мира)  
 грандиозная (битва с фашизмом)  
 грандиозная панорама (строительства: очерк)  
 грандиозное (историческое дело создания коммунистической культуры)  
 грандиозные перспективы  
 глубина характеров  
 глубокая (книга)  
 емкая (книга)  
 монолитное (по идейной и художественной направленности произведение)  
 монументальные (Произведения)  
 многогранный (образ)  
 многообразие (мира пьесы)  
 многоохватная (книга)  
 широкая (картина)  
 широкое (дыхание)  
 широта (мира пьесы)  
 широта охвата (ситуации, операций: очерк)  
 эпическое (дыхание, эпическая широта)

### Поэтическое (лирическое)

животворящее (дыхание нашей кипучей жизни)  
 жизненная полнота  
 жизнерадостная (кинокомедия)  
 задушевная (атмосфера пьесы)  
 любовное (отношение к человеку)  
 лирическое (описание, отступление)  
 лиричность (в описании людей труда, великих ученых)  
 лиризм (интонация)

пленительная (лиричность)  
 пленительные (слова: простые, полные глубокого лиризма)  
 поэтическое (волнение)  
 поэтичная (фраза)  
 поэтичность (труда)  
 поэзия (труда)  
 поэтичный, чудесный (русский язык)  
 проникновенное (описание элемента поэзии в труде)  
 целомудренность психологического анализа  
 человечность (атмосферы)  
 теплота (согревает образы рабочих)

### Красивое (изящное)

выразительность (и простота слова)  
 законченность (в стихе)  
 звонкая (повесть)  
 искусная (работа писателя)  
 конкретно (обрисовать облик человека труда)  
 изобразительная (сила языка)  
 красота (душевная, духовная советских людей)  
 оригинальные (различные по форме произведения)  
 свежесть и яркость (описаний)  
 свежесть и достоверность (фактов: очерк)  
 свежие (краски)  
 свободное (дыхание стиха)  
 тонкость (психологического анализа)  
 чудесная (повесть)  
 ясность (стилистическая)

### Прекрасное

внимательное (отношение к человеку)  
 прекрасное (коммунистическое начало в человеке)  
 правда (психологическая, характеров)  
 правдивость (образов)  
 правдивый (образ советского воина)  
 сильное (художественное видение)  
 точность (характеров)  
 убедительность (образов)  
 художественная (правдивость)  
 четкость (анализа: очерк)  
 ясное художественное видение

### **Наивное**

бесхитростная (манера)  
безыскусственно (написаны очерки)  
вдохновенное (изображение труда колхозников)  
естественность (повествования)  
естественность и точность (диалогов)  
естественный (сюжет)  
искренняя (манера)  
искренние (строки)  
простота (атмосфера пьесы)

### **Возвышенное**

возвышенные (чувства, идеалы: борьба с низменными)  
возвышенные (планы)  
высокая (публицистичность)  
высокие (идеалы)  
высокий (дух советского патриотизма)  
высокое (назначение)  
высокое (сознание пролетарского интернационализма)  
высокое (сознание советского патриотизма)

### **Гармоническое (стройное, соразмерное)**

внутренняя (целесообразность драмы)  
внутренняя (гармония драмы)  
гармоничность (ясность, простота языка, композиции, сюжета)  
конструктивная (цельность очерка)  
органические (особенности социалистического сознания в очерке)  
органичность (идеалов)  
органичность (связей между героями)  
стройность (в стихе)

### **Драматическое**

бушующие стихи  
драматическая (борьба нашего народа за социализм)  
драматичность, напряженность (конфликтов)  
драматизм (выражения)  
острая (книга)  
острота (выражения)  
острота (зрения)  
стремительные (стихи)

**Благородное**

благородная (простота)  
 благороднейшая (тема)  
 благородное (коммунистическое начало в человеке)  
 благородные (характеры, войны)  
 строгая (простота)  
 суровая (прямота стихов)

**Комическое (юмористическое)**

боевой (юмор)  
 лукавый (юмор)  
 сочный (юмор)  
 солнечный (народный юмор)  
 теплый (юмор)  
 хлесткий, меткий (юмор)

**Героическое**

героическая (творческая деятельность рабочего класса)  
 героический (характер советского человека)  
 героическое (начало в жизни)

**Трагическое**

трагический (конфликт)  
 трагическая (ситуация)  
 трагический (пафос)

**Отрицательные категории****Нарочитое (искусственное)**

"академическая" (наука, литература, далекая от практики)  
 декларативность (монологов)  
 искусственность (коллизии)  
 искусственный (язык)  
 книжная (дидактика)  
 нежизненное; неестественное, ходульное (поведение героя)  
 нежизненные (разветвления сюжета)  
 обнаженность (идейного замысла)  
 отвлеченно-декларативный (характер мыслей, диалога)  
 преувеличенно-спокойный (план в очерках)  
 принужденный (язык)  
 резонерский  
 риторичный  
 схематичность (идейного замысла)

тезисность

холодная (внешняя форма)

холодные (произведения)

### **Низменное (тривиальное, пошлое)**

безвкусное (стихотворение)

бытовизм

грязные, пасквильные (буржуазные пьесы)

мелкие (темы)

натуралистическая (иллюстративность)

ничтожное (содержание)

обывательское (тщеславие)

оглушляющие (пьесы)

опошленный (образ советского человека)

пасквильные (черты)

пассивный, пассивно-объективистский (метод изображения, оговраживание)

низменные (чувства, идеи, инстинкты)

поверхностные, лишенные жизненной правды (пьесы)

пошлые (пьесы)

пустой (юмор)

убогое (содержание)

эмпирический (метод изображения действительности)

### **Бесформенное (некрасивое, неизящное)**

вялость (композиции: чужда нашей драматургии)

небрежная, неряшливая (работа писателя)

нечетко (нарисованные образы)

необязательный (сюжет)

неоправданность (ситуаций)

непродуманные (эпизоды)

несвязанность (сюжетная)

неуклюжая (форма)

неумелое (решение композиции)

растянутая (форма)

рыхлая (форма)

скучная (временная последовательность)

тусклый, бледный (образ "положительного героя")

### **Орнаментальное**

вычурное, изысканное (в стихе)

декоративный (сюжет)

ловкие (сюжетные ходы)

изысканный, тонкий (актер в роли фашиста)

непрямые (ходы в сюжете, обрисовке характеров)

негишичные (детали)  
 плакатное (изображение отрицательного персонажа)  
 побочные (детали, мешающие развитию главного сюжета в пьесе)  
 развлекательные (детали)  
 хитрые (завязки)  
 экзотические (детали)  
 эффектные (финалы)

### Причудливое

бессмыслица (алогических сочетаний)  
 бессюжетность (чужда нашей драматургии)  
 калейдоскоп (заменяет логическое течение событий)  
 остранение (остраненные образы)  
 "подтекстовая" (манера письма)  
 стилизаторские (цели)  
 стилизованный (язык)  
 странные (психологические состояния, чуждые советскому человеку)  
 тарабарщина (в стихе «новаторов»)

### Идиллическое

безмятежный (лирический план в очерках)  
 идиллическая (умиленность)  
 идиллические (картины)  
 розовые (планы)  
 романтизированные, лирические (планы героев)  
 созерцательный (тон)  
 сглаженность (конфликтов...)

### Мелодраматическое

блоковские (настроения)  
 голая (эмоция: не освещенная светом сознания)  
 дешевый (сентиментализм)  
 истерическое (саморазоблачение)  
 ложная (поэтичность)  
 слезливая (сентиментальность)

### Безобразное (уродливое, ужасное, гротескное)

безобразные (явления)  
 безобразно (все, что чуждо социализму)  
 уродливые (пережитки старого)  
 уродливо (все реакционное)  
 отталкивающий (образ изменника)

отвратителен (империализм)  
ужасное, -ые (положение рабочих масс на Западе, преступления империалистов: как тема)  
гротескная (комедия выборов)

### Ироническое

безыдейный (юмор)  
ироническое (отношение к людям)  
скептическое (отношение к людям)

### Примечания

- 1 См., напр., В. Паперный 1985; И. Смирнов 1987; В. Groys 1991; и др.
- 2 *Эстетика* 1989, ст. "Категории эстетики", стр. 141.
- 3 Пользуюсь случаем, чтобы выразить глубокую признательность моему другу и соавтору А. Бодену, благодаря которому в основном и был собран материал для этого исследования. Описание корпуса и методологии см. в: А. Baudin, L. Heller, Th. Lahusen 1988.
- 4 В. Ермилов 1950, стр. 28: "Социалистическая эстетика отвергает концепции "бесконфликтности" нашей литературы".
- 5 Напр., Абрамович 1956; В. Ванслов/П. Трофимов 1956; В. Малыгин 1966. Статьи о возвышенном в европейской традиции (Лонгин, Берк) входят в сборники: *Из истории эстетической мысли нового времени*, Москва 1959; *Из истории эстетической мысли древности и средневековья*, Москва 1961.
- 6 Сравнение нацистского и соцреалистического искусств, несомненно, плодотворное для изучения "тоталитарных систем", проводится как правило слишком прямолинейно. См., напр., I. Golomshtock 1991.
- 7 Цит. по: Н. Маслин 1948, стр. 282.
- 8 По теории В. Махайского-Вольского (1867-1926) интеллигенция является главным орудием угнетения рабочих масс; революция дала пролетариату лишь номинальную власть, и он продолжает эксплуатироваться интеллигенцией. Большевики всегда боролись против линии Махайского - тем любопытнее ярый анти-интеллектуализм ждановской эпохи.
- 9 См. Н. Чернышевский 1950, стр. 143: "возвышенный предмет - тот предмет, который много превосходит размером те предметы, с которыми сравнивается".

## Л и т е р а т у р а

- Абрамович, А. 1956. *Н.Г. Чернышевский о категориях искусства (прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое в действительности и в искусстве)*, Иркутск.
- Агапов, Б. 1949. "Советский очерк сегодня", *Новый мир*, 8.
- Альтман, И. 1946. "Проблемы драматургии и театра", *Знамя* 11.
- Альтман, И. 1957. "Эстетика социализма. Речь на 1-м съезде", *Избранные статьи*, Москва.
- Асмус, В. 1933/1968. "Эпос" (1933), в его кн.: *Вопросы теории и истории эстетики. Сборник статей*, Москва 1968.
- Белик, А. 1950. "О некоторых ошибках в литературоведении", *Октябрь*, 2.
- Белик, А., Парсаданов, Н. 1949. "Об ошибках и извращениях в эстетике и литературоведении", *Октябрь*, 4.
- Борев, Ю. 1953. "Оружия любимейшего род (Заметки о комическом)", *Театр*, 7.
- Бялик, Б. 1947. "Надо мечтать!", *Октябрь*, 11.
- Ванслов, В., Трофимов, П. 1956. "Прекрасное и возвышенное", *Вопросы марксистско-ленинской эстетики*, Москва.
- Виноградов, И. 1935. "О социалистической красоте", *Литературный современник*, 11.
- Геллер, Л. (в печати), "Принцип неопределенности и структура газетной информации сталинской эпохи".
- Гладков, Ф. 1949. "Советская литература на подъеме", *Культура и жизнь*, 21 сентября.
- Гринберг, И. 1948. "Критика и новая проза", *Новый мир*, 9.
- Добренко, А. 1990. "Фундаментальный лексикон", *Новый мир*, 2.
- Добрынин, М. 1951. "Литература как надстройка", *Вопросы литературоведения в свете трудов И.В. Сталина по языкознанию*, Москва.
- Ермилов, В. 1948. "За боевую теорию литературы", *Литературная газета*, 15 сентября.

- Ермилов, В. 1950. "Прекрасное - это наша жизнь", *Вопросы теории литературы*, Москва.
- Ермилов, В. 1951. "Некоторые вопросы теории социалистического реализма", *Знамя*, 7.
- Жданов, А. 1947. "Выступление на философской дискуссии", *Вопросы философии*, 1.
- Жданов, А. 1948. "Выступление на совещании деятелей советской музыки", *Советская музыка*, 1.
- "Задачи" 1948 - "Задачи советской эстетики. Дискуссия в Академии общественных наук при ЦК ВКП (б)", *Вопросы философии*, 1.
- Иезуитов, А. 1931. "Конец красоте!", *Пролетарская литература*, 4.
- Из истории эстетической мысли нового времени*, Москва 1959.
- Из истории эстетической мысли древности и средневековья*, Москва 1961.
- Калинин, М. 1949. "Об овладении марксизма-ленинизма работниками искусств", *О литературе*, Ленинград.
- Киселев, И. 1953. "Черты советской трагедии", *Театр*, 7.
- Ковальчик, Е. 1948. "Черты современной литературы", *Новый мир*, 9.
- Либединский, Ю. 1923. "Темы, которые ждут своих авторов", *На посту*, 2-3.
- Лосев, А., Шестаков, В. 1965. *История эстетических категорий*, Москва.
- Луканов, Г. - см. "Задачи" 1948.
- Луканов, Г., Белик, А. 1948. "О творческом методе социалистической литературы", *Октябрь*, 7.
- Малыгин, В. 1966. *О возвышенном: в мире эстетики*, Ленинград.
- Маслин, Н. 1948. "Вениамин Каверин", *Новый мир*, 4.
- Мейлах, Б. 1948. "Философская дискуссия и некоторые вопросы изучения эстетики", *Звезда*, 1.

- Нахов, И. 1961. "Выдающийся памятник античной эстетики. (Трактат "О возвышенном")", *Из истории эстетической мысли древности и средневековья*.
- Недошивин, Г. 1950. "О проблеме прекрасного в советском искусстве", *Вопросы теории советского изобразительного искусства*, Москва.
- Новиков, В. 1950. "За принципиальную и объективную критику", *Звезда*, 5.
- Озеров, В. 1948. "О социалистическом реализме", *Октябрь*, 9.
- Паперный, В. 1985. *Культура "Два"*, Анн Арбор.
- псевдо-Лонгин 1966. *О возвышенном* (пер., статьи и прим. Н. Чистяковой), Москва-Ленинград.
- Платонов, Б. 1950. "Литературное обозрение. Заметки о русской советской прозе 1949 года. Статья первая", *Звезда*, 1.
- Пудовкин, Вс., Смирнова, Е. 1948. "К вопросу о социалистическом реализме в кино (Масса и герой в советских фильмах)", *Октябрь*, 5.
- Розенталь, М. - см. "Задачи" 1948.
- Розенталь, М. 1948. "Вопросы советской эстетической науки", *Большевик*, 13.
- Рюриков, Б. 1952. "О некоторых вопросах социалистического реализма", *Новый мир*, 4.
- Сейфуллина, Л. 1949. "Образ Сталина в советской художественной прозе", *Октябрь*, 12.
- Ситник, К. 1950. "Об идейности и народности советского искусства", *Вопросы теории советского изобразительного искусства*, Москва.
- Субоцкий, Л. 1948. "Заметки о прозе 1947 года", *Новый мир*, 2.
- Тарасенков, Ан. 1948. "Советская литература на путях социалистического реализма", *Большевик*, 9.
- Тарасенков, Ан. 1949. "Заметки критика", *Знамя*, 10, 175-176.
- Тимофеев, Л. 1952. "О социалистическом реализме", *Октябрь*, 4.
- Трифопова, Т. 1950. "Черты неодолимого движения", *Звезда*, 6.

Федосеев, Т. - см. "Задачи" 1948.

Чернышевский, Н. 1950. "Эстетические отношения искусства к действительности", *Н.Г. Чернышевский об искусстве*, Москва.

Шкерин, М. 1949. "Критические заметки", *Октябрь* 1948, 5 (цит. по Г. Ленобль, "Портреты и портретисты", *Новый мир*, 11).

Шкловский, В. 1951. "О литературном языке", *Литературная газета*, 21 июня.

*Эстетика* 1989. - *Эстетика. Словарь*, Москва 1989.

Adorno, Th.W. 1989. *Théorie esthétique*, Paris.

Baudin, A., Heller, L. 1991, "L'Image prend la parole. Image, texte et littérature durant la période jdanovienne", W.Berelowitch, L.Gervereau, édcs., *Russie-URSS. 1914-1991. Changements de regards*, Paris.

Baudin, A., Heller, L. (в печати). "Le Réalisme socialiste comme organisation totale du champ culturel".

Baudin, A., Heller, L., Lahusen, Th. 1988. "Le Réalisme socialiste soviétique à l'ère de Jdanov. Compte rendu d'une enquête en cours", *Etudes de lettres* (Lausanne), 4.

Blanché, R. 1979. *Des catégories esthétiques*, Paris.

Golomshtock, I. 1991. *L'Art totalitaire*, Paris (то же по-английски: *The Totalitarian Art*, New York 1990).

Groys, B. 1991. *Staline œuvre d'art totale*, Paris.

Günther, H. 1984. *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*, Stuttgart.

Günther, H. 1990, éd., *The Culture of the Stalin Period*, London.

Heller, L. 1985. "Konstanin Paustovskij, écrivain-modèle. Notes pour une approche du réalisme socialiste", *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXVI, 3-4.

Heller, L., Lahusen, Th. 1985. "Palimpsestes. Les métamorphoses de la thématique sexuelle dans le roman de F.Gladkov *Le Ciment*", *Wiener Slawistischer Almanach*, 15.

Richlitz, R. 1990. éd., *Théories esthétiques après Adorno*, Actes Sud.

- Robin, R. 1986. *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*, Paris.
- Smirnov, I. 1987. "Scriptum sub specie sovietica", *Russian Language Journal*, XLI.
- Souriau, Et. 1933. "Art et vérité", *Revue philosophique*, 186-189; цит. по: R.Blanché 1979.

Sven Spieker

**GOGOL'S VIA NEGATIONIS: AISTHESIS, ANAESTHESIA,  
AND THE ARCHITECTURAL SUBLIME IN *ARABESKI***

"No kak izobrazit' to, chemu  
eshche ne nashel khudozhnik  
obrazitsa?"

(N. V. Gogol', *Vybrannye mesta  
iz perepiski s druz'iami*)

**I. The Absence of the Ideal**

The discrepancy in Gogol's poetics between the author's affirmative aesthetic and metaphysical statements, on the one hand, and the negative failure of most of his fiction to endorse the Ideal by giving it adequate positive representation, on the other, has generally been interpreted in either of two ways. Neo-Formalist faction of Gogol' scholars subscribe to an axiomatic "literariness" of Gogol's texts and marginalize any metaphysical dimension as part of the semantic structure (*Bedeutungsaufbau*) of his fiction.<sup>1</sup> Those critics who do acknowledge that the relevance of Gogol's metaphysical concerns may not be confinable to his non-fictional utterings will generally analyse the author's fiction in terms of a positive theology which seeks to find that discourse which would finally spell out the ideal of which Gogol' speaks so much, a position which presupposes Gogol's assumption that the ideal could, in fact, ideally be spoken.

The critical conflict between the Ideal and its representation in Gogol's fiction may be studied with particular pertinence with regard to beauty. The latter's axiologically elevated position in Gogol's thinking (if not in his fiction) has rarely been doubted. Many of Gogol's pronouncements on art, from the early 1830's onward, presuppose a supreme position for the beautiful and for its artistic embodiment.<sup>2</sup> As a consequence, the author has been placed in close affinity with the Romantic programme of radical aestheticization developed in the wake of Schellingian philosophy. At the same time, however, Gogol's fiction consistently disavows the most central Romantic aesthetic topoi. The Schlegelian agenda of subsuming life under the aesthetic imperative finds no positive equivalent in Gogol's early fiction. Instead, we come across either a conspicuous absence of such positive representations of the aesthetic ideal as they dominate, for example, Schlegel's novel *Lucinde* (1799), or, secondly, a poetics of laughter, ugliness and coarse androgyny which seems aimed at invalidating and desecrating that

ideal.<sup>3</sup> If Gogol' is placed in a positive mode of artistic enunciation, that is, if it is assumed that the author believed in the representability of the beautiful in positive representational terms, we are faced with a critical impasse from which stem either of two responses. The first, and most traditional, response is to firmly preserve the affirmative perspective and to read the non-aestheticism of Gogol's fiction positively, as approximations to an ideal which are deficient to the extent that any material representation of that Ideal is necessarily deficient. Gogol' is seen on a "quest for beauty"<sup>4</sup> and the profanity of his fiction is interpreted as the result of his struggle with representation itself, that is, with the impossibility of circumventing the order of the material sign when representing the immaterial idea. The interpretation of Gogol' in this vein began in the 19th century and is customary for contemporary criticism, too.<sup>5</sup> A second response to the apparent discrepancy between ideal and fiction in Gogol' maintains the assumption of the author's positive aesthetics but reads his profanations of the ideal affirmatively, i.e., as the positive manifestations of an explicitly anti-Romantic attitude which consistently inverts all the major tenets of Romantic aesthetics, including the Schlegelian aesthetic imperative.<sup>6</sup> Both responses share the disadvantage of having to acknowledge a discrepancy between "saying" and "doing" in Gogol's poetics. If the first response places Gogol' in a tragico-aesthetic mode (inability to represent the immaterial aesthetic idea in material form), the second one cannot account for the many instances where Gogol' speaks about the beautiful in emphatically affirmative terms (opposition to the aesthetic in the fictional texts vs. affirmative attitude in a number of essays).

## 2. Aesthetics vs An(a)esthetics in Gogol's Poetics

In order to overcome the impasse which has in the past characterised attempts to describe Gogol's philosophy of the aesthetic sign, we would like to advance two fundamental propositions. Firstly, Gogol's understanding of the aesthetic artefact does not conceive of the latter as a "transmitter" (a sign) connoting a transcendent Ideal. On the contrary, Gogol' disavows art's symbolic "decipherment," i.e., a process of progressing from the work of art's material form to the metaphysical Essence in an act of symbolic reading. Secondly, this rejection is closely connected to a conspicuous moment of *Wirkungsästhetik* in Gogol's thinking which has frequently eluded critical attention. The author's aesthetic ideology is guided not primarily by the restricted modern notion of aesthetics as the study of beauty but, rather, by that broader *episteme aisthetike* which lies at the centre of the birth of aesthetics as a philosophical discipline in the mid-18th century.<sup>7</sup> Here, the aesthetic appears first and foremost as *aisthesis* (aisthesis or esthesis). In the context of Gogol's metaphysical aesthetics, the emphasis upon aisthesis suggests the revelation of the transcendent Idea in or

through a non-rational sensory affect or a sequence of affects within the perceiving subject rather than its presence within the materiality of the artistic artefact.

Aisthesis, however, has (at least) a double meaning. It denotes both "sensation" or "sense impression" (*Empfindung*) and cognizing perception, *Wahrnehmung*.<sup>8</sup> Aisthesis is, hence, to be understood not merely as sense impression (and much less merely as the sensory apperception of beauty) but, more fundamentally, as an intuitive, non-rational grasp of the truth (*Wahrheit*). In order to elucidate the use Gogol makes of aisthesis, one further qualification must be made. For the author's thinking appears characterised by a certain drifting apart of the two mentioned elements of aisthesis (*Empfindung vs Wahrnehmung*). In many of the expository texts in *Arabeski* (1835) and *Vybrannye mesta iz perepiski s druz'iami* (1847), the cognizing perception (*Wahrnehmung*) of the metaphysical essence is curiously disconnected from any sensuous corollary (*Empfindung*). The same may be shown to be the case in a number of Gogol's fictional texts. Insight, in these instances, is not the result of the truth being "in sight." In other words, the companion of perceptual cognizance, in Gogol's aesthetic philosophy, is not a felicitous act of aesthetic apperception but, on the contrary, an "an-aesthetic" moment of failing sensation, a sense-less apatheia. In *Arabeski*, for example, Gogol generally depicts the apperception of the work of art as a process of sensual immobilization and an(a)esthesia. The *Wahrnehmung* of the metaphysical essence appears as the result of a properly speaking anaesthetic, i.e., non-sensory disposition, a blindness which acts as the corollary of higher vision. Such anaesthetics do not, incidentally, suggest an anti-aesthetic, non-aesthetic, or even "un-aesthetic" attitude on Gogol's part.<sup>9</sup>

On a conceptual level, Gogol's "anaesthetic aisthesis" connects with a metaphysics of "nothingness" which is highly productive in the author's thinking and writing. For if the cognizance (*Wahrnehmung*) of the metaphysical essence comes about not through an act of aesthetic vision but, rather, in a moment of anaesthetic sensory numbness, then precisely "nothing" is sensed, seen, heard, or felt. The apperception of this essence is at bottom the apperception of a void, a void which is characterised by a-semantivity (sense-lessness) and a-referentiality ("nothing"). "Nothing" represents the only possible form of transitive linguistic reference to an essence whose status as being in existence cannot be sensorily verified. The most striking consequence of Gogol's insistence upon the anaesthetic perception of the Ideal is, then, the latter's status of a transcendent—"no-thing." Consequently, the transcendent Nothing's most natural rhetorical counterpart would be an "empty" (tautological) discourse with a tendency towards silence. This "rhetoric of blindness"<sup>10</sup> would assume the co-presence, in any act of perceptual insight, of an opposing element of anaesthetic blindness without which no higher insight can occur.

The "rhetoric of blindness" in Gogol's anaesthetic concept of the work of art takes its cue from the tradition of apophaticism. Through this tradition, the author participates in disparate gnostic teachings about the nature of the divine Godhead. Gogol's avid interest in religious literature and his familiarity with the Russian and Western traditions of mysticism has long been an established fact.<sup>11</sup> Gnostic philosophy thematizes God precisely as a divine nonbeing, or "nothing." In German mysticism as well as in the Jewish kabbalah, the being of God is "being above all being" and, consequently, nonbeing (*Nichtsein*). According to Eckehart, God is "neither this nor that" ("weder dies noch das," Meister Eckehart 1955: 196), he exists in nonbeing ("er wirkt im Nichtsein," Meister Eckehart 1955: 196). The Kabbalah calls *kether* ("the crown"), among other things, *ain*, i.e., "nothingness" ("the absence of any definite or conditioned reality").<sup>12</sup> According to mystical theology, there can be no aisthesis of the divine except under the auspices of a mystical experience which represents a higher form of anesthesia.

What are the implications of Gogol's anaesthetics for his attitude towards Romantic aesthetics? It is arguable that Gogol's attitude towards Romantic aisthesis quickly moves from an early position of endorsement (*Gants Kiukhel'garten*) towards an attitude of implicit rejection. This rejection takes its cue from an anaesthetic poetics of in-sensitivity, blindness, invisibility, and silence which opposes itself to the synthesizing, visualizing efforts of Romantic thinking. Nowhere are Gogol's reservations vis-à-vis the Romantic philosophy of art as visible as they are in this implicit rejection of the latter's emphasis on the metaphorical interchangeability of different ontological planes. For Gogol, the word, the work of art, do not function as "windows" to transcendence. Instead, both ontological planes remain irreconcilably different. Gogol's skepticism towards the aesthetic is first and foremost a skepticism directed at the metaphysical implications of the Idealist and Romantic absolutizing of esthesis. As is well known, the axiom which underlies Romantic and pre-Romantic aesthetic theory is the appearance of the Absolute (the Ideal, the Truth) through the material form of the beautiful work of art. Art is "aesthetic" precisely in the sense that it allows for the aesthetic access to an otherwise unperceived transcendence. In a Schellingian perspective, the (visual) aisthesis of that which is beyond vision (the Absolute) in the aesthetic artefact is the result of an art which synthesizes time and timelessness, finitude and infinitude, immanence and transcendence, sign and referent and which makes that synthesis available to the perceptive apparatus. The latter process of "translating" the Absolute into the semantic code of the work of art is a dialectic one. The timelessness of the Absolute is revealed (aesthetically perceived) precisely through and by its being confined to the temporality of the material artefact. Artistic aisthesis, in the Romantic and Idealist understanding, is hence directed not at the outer shell of the natural phenomena but, rather, at their

inner Ideal, an Ideal within nature which is accessible not even to nature itself. The esthesis of art, in this way, objectifies nature for nature itself. The Romantic aesthetic imperative is essentially an aesthetic one, making present as it does the metaphysical Absolute in a continuous process of artistic semiosis. The aesthetic element in this process is not so much the formal beauty of the resulting artefact (philosophers like Schelling were rather opposed to a neo-classical art of proportions) but the aesthetic perceivability of that which is per definitionem beyond such perception.

### 3. Anesthetizing Aisthesis: the Sublime in *Arabeski*

The following remarks are devoted to the role played by the sublime in Gogol's aesthetic thinking during the mid-1830's. At this time, Gogol's views had arguably shifted from the early endorsement of Romantic aisthesis to a more skeptical approach. An affinity to the anaesthetic mode is one of the major characteristics of the sublime. The sublime has a conspicuous place in the expository texts collected in *Arabeski* which will represent the focus of our inquiry.<sup>13</sup> Terms such as "velichavoe"; "velikoe"; "velichie"; "velichestvennost"; "velichina"; "neizmerimost"; "kolossal'nost," etc. appear as attributes with great regularity. Subjects praised by Gogol' for their "greatness" include Gothic architecture ("Ob arkhitekture nyneshnego vremeni," Gogol' 1952/VIII: 56-75), Briullov's painting "Poslednii den' Pompei" ("Poslednii den' Pompei. [Kartina Briullova]," Gogol' 1952/VIII: 107-114), Egyptian and Indian architecture ("Ob arkhitekture nyneshnego vremeni"), the middle ages ("O srednikh vekakh," Gogol' 1952/VIII: 14-25), the warfaring Cossacks ("Vzgliad na sostavlenie Malorossii," Gogol' 1952/VIII: 40-49), etc.

Gogol's choice of the sublime for an "anaesthetic" viewpoint on art is not a coincidence. The sublime occupies an ambiguous middle position between aesthetic perception, on the hand, and anaesthetic blindness, on the other. Within rhetoric, the sublime stands in direct opposition to the argumentative work of rationally conceived speech and its ambition to persuade. According to 'Longinus', the sublime induces "ecstasy," it "brings force [...] irresistible to bear upon the hearer, and takes its stand high above him." ('Longinus' 1926: 2) From its first poetological conceptualization in 'Longinus' treatise *Peri uyouV* to the reinterpretation of the concept by Kant and Hegel, the tension between aisthesis, on the one hand, and anaesthesia, on the other, has been found to lie at the very root of the sublime. It is precisely this paradox which the author of *Peri hypsous* describes as a sign of sublime greatness: "uyouV megalofrosunhV aphchma." ('Longinus' 1964: 9),<sup>14</sup> The sublime appears as a "soundless echo," a statement which encapsulates the semiotic structure of sublime discourse and marks its implication in the anaesthetic (as that which is inaudible/invisible). The

sublime thematises the anaesthetic moment involved in any act of aisthesis. The experience of sublime greatness appears as a moment of insightful blindness, an anaesthetic vision. As is well known, the sublime experience, for example in its Kantian form, culminates in a moment of sense-less anaesthetic *Lust* deprived of any representational, visual corollary.<sup>15</sup> At the same time, the relationship between aisthesis and anaesthesia, with the sublime, is not a dialectic one. Aisthesis does not "dissolve" into anaesthesia. The relationship between the two is marked, rather, by a certain oscillation and instability. Thus, Kant suggests that during the perception of the sublime the initial (aesthetically induced) negative emotion of "*Unlust*" interchanges at an unperceivably quick pace with its opposite, "*Lust*."<sup>16</sup> The paradox of the sublime, then, consists in its inducement of a state of strictly anaesthetic "vision" by purely aesthetic (aesthetic) means.

### 3.1. The Refutation of the Central Perspective

Gogol's discussion of the sublime in *Arabeski* is marked by its emphasis upon the apophatic, anaesthetic element in the sublime. The author defends this element against the "aestheticising" efforts of the modern, enlightened age. Again and again, he charges that the sublime has disappeared in the wake of such efforts.<sup>17</sup> One of the touchstones of this defense is Gogol's attitude towards the important issue of the perspectivizing distance between the viewer, on the one hand, and the sublime object, on the other. Ever since 'Longinus' treatise, the negotiation of that distance from the sublime object which both preserves the powerful immediacy of its impact and safeguards the physical integrity of the perceiving subject has been a key factor in the conceptualization of the sublime. The "right" distance negotiates a position for the perceiving subject which oscillates between dazzling proximity (anaesthesia), on the one hand, and "safe" visual contemplation (aisthesis), on the other. Any increase in distance from the sublime object widens the scope for its a(e)(i)sthetic contemplation. The sublime object, in this way, becomes beautiful or "poetic." In the last resort, it is the increase in distance from the sublime object as a result of a firm central perspective which makes possible the Kantian replacement of the sublime in nature by the sublimeness of the rational mind. Gogol', on the other hand, rejects any aestheticizing distance between the viewer and the sublime object:

Daite cheloveku bol'shoe rasstoianie — i on uzhe budet gliadet' vyshe, gordo na nakhodiashchiesia pered nim predmety; emu pokazhetsia vse malym.  
(Gogol' 1952/VIII: 63)

Gogol' consistently reduces the distance which deprives the sequence of sublime vision of its element of anaesthesia, disavowing that "otdalennaia perspektiva" (Gogol' 1952/VIII: 110) which neutralizes the impact of fear.

Net, ne takov zakon velikogo: stroenie dolzhno neizmerimo  
vozvyshat'sia pochni nad golovoiu zritel'ia; chtoby on stal,  
porazhennyi vnezapnym udivleniem, edva buduchi v sostoianii  
okinut' glazami ego vershinu.  
(Gogol' 1952/VIII: 62)

Implicitly, Gogol's conceptualization of the sublime also rejects the Romantic glorification of horizontal distance or *Weite*: "Slovo shirina dolzhno ischeznut'." (Gogol' 1952/VIII: 65) Romantic *Weite* presupposes a physical and intellectual distance from the world of objects which allows the imagination the utmost freedom to roam beyond the confines of that which is close(d) and therefore devoid of any transcendent potential. Confronting the wide horizontal expanse, the Romantic subject experiences the smallness of objects in the distance as a token of the existence of a limitlessly open poetic horizon, a "storehouse" of transcendence (Koschorke 1990: 188). Strictly following the logic of the central perspective, the Romantic imagination associates distance with fiction and poesis. The quintessential Romantic gaze (*Fernblick*) is the panoramic view from aloft. The panoramic vision places the subject in the position of God and the universal overview associated with divine omnipresence (Koschorke 1990: 166). As is the case with the perceptual mode of the Kantian sublime, the core of the Romantic concept of *Weite* is the distance between perceiving subject and perceived object.

In his consistent emphasis upon proximity over distance and the vertical line over the horizontal, Gogol' opposes a development which is inextricably tied to the logic of the central perspective (i.e., the progressive centrality of the perceiving subject over the perceived object). His turning to the Middle Ages for examples of sublime greatness, in this context, is not a coincidence. It suggests the author's preference for a concept of (artistic) representation which is dominated not by the perspectival depth of the 19th century but, rather, by the viewer's aperspectival proximity to the represented objects as we encounter it in medieval art. Here, even the distant object retains the size and immediacy which the central perspective diminishes. Gogol' questions the supreme position of the perceiving subject which is implicit in the elevation of the central perspective. The paradigmatic position of the Gogolian subject in its encounter with the sublime object is the glance upward from the base of the sublime object. By diminishing the hiatus between perceiving subject and sublime object, Gogol' stresses their irreducible ontological difference, i.e., the finitude, smallness, and insignificance of the subject vs. the infinite greatness of the sublime which confronts it. He

repudiates the Romantic transcendentalization of the immanent world itself. Gogol's consistent replacement of the horizontal with the vertical axis in his discussions of sublime *velichie* suggests the de-secularization of the sublime and the reversal of that process whereby the subject had arrogated for itself the superior vantage point of the divine itself.<sup>18</sup>

As an example of Gogol's preference for the aperspectival presence of the medieval period over the achievements of the central perspective, we might cite his discussion of Briullov's painting "Poslednii den' Pompei." Gogol credits the paintings of his century with the further development of perspective ("[...] kak v nikh delitsia i vykhodit [...] perspektiva stroenii" (Gogol' 1952/VIII: 108) but denies them the character of sublimeness ("priiatnyi dlia glaz"). "Perspektiva" is associated by Gogol' with the very same distance which sets in motion the Romantic longing for distance ("oni pokhozhi na otdalennye vidy"). In his further discussion, Gogol' sees the painting's sublimeness precisely in its emphasis upon aperspectival presence and proximity ("pered samymi nashimi glazami"; Gogol' 1952/VIII: 110). The interplay between shadow and light which regulates the perspectival vision gives way to a distribution of luminous areas which is determined by the spiritual importance of the depicted object (semantic perspective). Such a procedure is followed, for example, by icon painters: "Molniiia u nego zalila [...] vse [...], chtoby vse vykazat', chtoby ni odin predmet ne ukrylsia ot zritel'ia." (Gogol' 1952/VIII: 110) As a consequence of the refusal to hierarchize the represented world into background and foreground, all objects in Briullov's painting (similar, in this respect, to a medieval canvas) enjoy equal proximity and visibility.

### 3.2. Anaesthesia and Negative Representation

The aesthetic presence of the sublime object as a consequence of its heightened proximity induces a moment of anaesthetic sense-lessness. The sublime provokes "entuziazm" in the wake of "kakoe-to onemenie" (Gogol' 1952/VIII: 66). The entry into the Gothic cathedral results in full-blown anesthetization: "[...] mysl' nemeet ot izumleniia [...]" (Gogol' 1952/VIII: 67).<sup>19</sup> Such a moment of anaesthesia has, as we saw, formed part of the philosophical conceptualisation of the sublime from the earliest times. For Gogol', too, the apogee of the sublime experience appears as the paradoxical result of an overexposure to sense impressions, an overexposure which is, in its turn, a direct consequence of the refutation of "economizing" perspectival viewing. The "ecstasy" induced by the sublime represents, properly speaking, a form of hyper-aisthesis. This aisthesis, however, exposes distinctly its disconnectedness from any sensuous apperception of a real object. Precisely "nothing" is seen nor felt, on the contrary, Gogol

stresses again and again the mutual interdependence of "entuziazm" and "onemenie."

The anaesthetic cumulation of the sublime experience in Gogol's concept also cancels any symbolic understanding of the sublime object. The sublime, from the point of view of *Wirkungsästhetik*, does not "represent" anything except for the impossibility of representation (of the Absolute, the Godhead, etc.) itself. It is in this sense that the sublime, for Gogol, speaks that negative "nemoi iazyk" we mentioned above. The sublime appears as an intransitive mode of representation which "conceals" nothing in the sense that it stands for nothing, does not symbolize or allegorize. The Gogolian sublime represents — precisely "nothing."<sup>20</sup> The sublime is characterized by that gap between signifier and signified which Hegel conceived as the essence of the sublime mode of representation. The sublime appears as that *materia prima* which does not speak "about" anything. For example, it is precisely for its refusal to enunciate, i.e., to represent, the Absolute that Gogol praises Briullov's *Poslednii den' Pompei*: "[...] vo vsei kartine vykazyvaetsia otsutstvie ideal'nosti [...], i v etom-to sostoit ee pervoe dostoinstvo. Iavis' ideal'nost' [...], ona by ne proizvela togo vpechatleniia [...]" (Gogol' 1952/VIII: 111) The same point is made in connection with Michelangelo's plastic. Gogol' critically asserts that the latter's material form is merely "odezhda mysli" (Gogol' 1952/VIII: 111), a symbolizing form which takes an axiologically lower position vis-à-vis that which it symbolizes.

The aesthetic function of the work of art as the material vehicle of beauty is explicitly disavowed in *Arabeski*. In "Ob arkhitekture nyneshnego vremeni," Gogol' rejects any axiomatic preference of classical and neo-classical aesthetics for the hegemony of the whole over its parts, formal harmony (garmoniia), unity (edinstvo), etc., as material signifiers of abstract "beauty." Such "harmony of parts" is an aesthetically unmarked element in Gogol's sublime: "[...] uznali iskusstvo bolee [...] garmonirovat' mezhdu soboiu chasti, no ne uznali iskusstva davat' velichie vsemu tselomu [...]" (Gogol' 1952/VIII: 60) The positively "harmonious" misses the mark of sublime *velichie*. Like distance in space, the classical striving for harmony of parts reduces their proportions ("malyi") for the benefit of the overall (abstract) aesthetic effect:

Eta sorazmernost' sostoiala eshche v tom, chtoby stroenie, kak by veliko ni bylo v svoem ob'eme, no nepremenno chtoby kazalos' malym. (Gogol' 1952/VIII: 61)

### 3.3. Aesthetic vs Anaesthetic Sublime

The sublime, in *Arabeski*, unfolds into two complementary types. They are typologically distinguishable as sublime "height," on the one hand, and as sublime "depth," on the other. The first of these is associated with the infinite

height of the skies (paradigmatically so in the Gothic cathedral), the latter with tellurian depth (as, for example, the "podzemnaia geografiia" Gogol' discusses in "Mysli o geografii"). This latter type of sublime greatness is, properly speaking, Gogol's "hypsos." We will call these forms "aesthetic" and "anaesthetic" sublime.<sup>21</sup>

The aesthetic sublime is a form of the artistic sublime (*Kunsterhabenes*). It is aesthetically marked by the gradual cumulation of aisthesis in an ecstatic moment of anaesthetic *onemenie*. This type of Gogolian sublime bears significant similarities with gnostic practice. The anaesthetic blindness which is the only adequate perceptual mode for the apperception of the Absolute is here describable as the consequence of a dazzling overabundance of aisthesis. The hypsos' soaring beyond the limen of the earth connotes the ascensus towards God.<sup>22</sup> The classical conceptualization of the hypsos as an ascent toward the transcendent, as Homann 1977 shows, goes back to the Platonic idea of the ascent of the soul. The aesthetic sublime equals the efforts of mystical negative speech to embrace that which cannot be spoken by a proliferating a discourse of tautologies and oxymorons which seeks the approximation to that "everything" (God, the Absolute) which cannot be spoken.

The anaesthetic sublime, on the other hand, represents the total absence of speech, invisibility, and the darkness of the earth. Here, the anaesthetic mode of perception characteristic of the sublime has no a(e)(i)sthetic precedent whatever. The anaesthetic sublime is discussed in *Arabeski* as different types of invisible, subterranean greatness. The main typological distinction of the tellurian sublime is its enormous depth (as opposed to the height of the aesthetic hypsos). The anaesthetic sublime is associated with a tendentially negative representational mode. Both aesthetic and anaesthetic sublime are apophatic in nature. However, where the apophaticism of the hypsos represents the dialectical resolution of moments of heightened aisthesis on the level of anaesthesia (the lack of perspective as a prerequisite for "entuziazm" and "onemenie"), the anaesthetic sublime seeks the immediate exposure to the negativity of the Absolute. In the following discussion, we shall examine in some detail both types of sublime greatness as Gogol' represents them in *Arabeski*.

### 3.3.1. Two Types of Gogolian "Aesthetic Sublime"

Gogol's aesthetic sublime appears, firstly, as an aesthetic ascent whose ultimate ambition is the anaesthetic, or hyper-aesthetic, *unio mystica* with the Absolute. The paradigm of Gogol's aesthetic sublime is the Gothic cathedral. Its "greatness" (*velichie*) is the result, first and foremost, of its enormous vertical height ("izumitel'noe velichie").

Secondly, however, the Gogolian aesthetic sublime manifests itself in a pseudo-secular form. Here, the individual's anaesthetic blindness before the power of the sublime qua State is mirrored in the latter's visual surveillance of the former. In Gogol's secular aesthetic sublime, the pathos of blindness which surrounds the gnostic understanding of the apperception of God is usurped by the quasi-religious authority of the State. The dialectic resolution of aesthetic blindness into anaesthetic vision is replaced by the terror of a purely aesthetic panopticism. Sublime anaesthesia becomes the site of a carefully planned spectacle of power. The authority of the state, unbeknownst to the "blinded" individual, assumes the power of an invisible "all-seeing eye."<sup>23</sup>

### 3.3.1.1. The Gothic Cathedral

Gogol's description of the Gothic hypsos in "Ob arkhitekture nyneshnego vremeni" (Gogol' 1952/VIII: 56-75) exemplifies the apophatic *ascensus* towards the Absolute, an ascensus which moves from aisthesis to a state of anaesthetic, enthused blindness which perceives (*nimmt wahr*) the Absolute without seeing it. The panic ("nevolynyi uzhas," Gogol' 1952/VIII: 57) which is generated in the subject as it enters the aesthetic sublime and casts its eyes upward, alongside the former's vertical axis ("gde teraiutsia [...] strel'chatye svody odin nad drugim, odin nad drugim, i im kontsa net [...]," Gogol' 1952/VIII: 57) is sublimated on the level of a mystical immersion in the darkness and invisibility of the divine.<sup>24</sup> The "moliaiushchii narod" inside Gogol's Gothic cathedral engages in an ascent which implies its abrupt distancing from the immanence of this world into a higher spiritual order and the concomitant dissolution of the initial feeling of *uzhas*: "Velichestvennogo, kolossal'nogo, pri vzgliade na kotoroe mysli [...] otryvaiut molel'shchika ot nizkoi ego khizhiny." (Gogol' 1952/VIII: 65) Gogol's description of the Gothic hypsos confirms the author's identification with a medieval aperspectivism which testifies at every step to the irreducible difference between the immanence of this world and the other world, between finitude and infinity, etc. The perceiving subject takes a position of proximity ("voznosiashchisia nad golovoiu les svodov") vis-à-vis the aesthetic sublime, a proximity precluding both rationalization and the Romantic flight into the distance.

Not unlike Briullov's sublime painting, Gogol's hypsos is all a-perspectival presence, "everything" ("vse") at the same time: "V nei vse soedineno vmeste [...]" (Gogol' 1952/VIII: 57)<sup>25</sup> As we mentioned earlier, one of the implications of Gogol's radical reduction of the distance between perceiving subject and perceived object is the impossibility of metaphorising distance, of turning it into the Romantic storehouse of transcendence. The subject's proximity to the sublime object and the fact that the former is denied any position of perspectival elevation

precludes the Romantic dualism of far vs close and replaces it with the premodern pair of high vs low, a binarism which is semanticized as transcendence vs immanence, divine vs human, finite vs infinite, etc. The only perspective which has any relevance in Gogol's discussion is medieval *Bedeutungsperspektive*, i.e., the representation of things as small or large not according to their position vis-à-vis the spectator but according to their ontological position. The result of Gogol's aperspectivism is a form of sublime greatness which, in a non-Kantian sort of way, is connected to the notion of absolute rather than comparative greatness.

The subject which steps into the interior of the Gothic cathedral at the beginning of Gogol's essay enters a space which marks at every point the transpatial, non-spatial nature of God: "Vstupaiia v sviashchenny mrak [...], podniavshi glaza kverkhu [...] gde teriaiuksia svody [...]" (Gogol' 1952/VIII: 57) The semidarkness ("sviashchenny mrak") inside the cathedral and the light which "phantastically" ("fantasticheski") shines through its narrow windows signal the diaphaneity of the Gothic hypsos, its location in between the materiality of the phenomenal world and the immaterial transcendence of the Absolute. Gogol' extends the enormous vertical height of the Gothic hypsos to a tendency to "soaring" and consequent dematerialization, to a weightlessness which defies the earthly law of gravity. The visual effect of such elevation, however, comes about not as a result of perspectival vision but as a consequence of the sublime's suspension "in between" the immanent world and the higher transcendence of God: "Zdanie [...] letelo k nebu; uzkie okna [...] tianulis' neskonchaemo v vyshinu [...]" (Gogol' 1952/VIII: 56) The tension between body and soul, earth and heaven, etc. marks the aesthetic sublime everywhere in Gogol's text:

[...] velichestvennyi khrām tak byval velik pered obyknovennymi zhilishchami liudei, kak veliki trebovaniia dushi pered trebovaniiami tela.

(Gogol' 1952/VIII: 57)

The tendency towards dematerialization is also illustrated by the cathedral's "transparent" spire ("prozrachnyi shpits"). Its impact as a material (and, hence, possibly sexual) object is fully redeemed as it is de-materialised by its ascent towards the (immaterial) Absolute: "[...] tot legkii i prozrachnyi [shpits, S. S.], kotoryi [...] prīmal takuiu vozdušnost' [...]" (Gogol' 1952/VIII: 59)

The height of the Gothic cathedral is linked genetically to the spatial depth of the perspectively approached "deep" Romantic landscape (Koschorke 1990: 53), but it also emphasizes the aperspectival transcendence of that which exceeds any space and any representation. In this context, it is interesting that the Absolute (God), in "Ob arkhitekture nyneshnego vremeni," is not simply characterised as that which is perspectively hidden from view, a hiddenness which still assumes the essential presence of that which is (temporarily) obscured. Gogol's aesthetic

sublime, on the contrary, marks the absence, hiddenness, and non-immanence of the divine precisely in the absolute openness of its inner space and in the totally aperspectival perceptual omnipresence of "everything" ("vse"; cf. also Gogol's discussion of Briullov's "Poslednii den" Pompei," above). In his characterisation of the Gothic cathedral as "everything", Gogol's hypsos is particularly close to the oxymoronic speech of negative theology. The description of the cathedral bears all the rhetorical hallmarks of such speaking: "[...] roskosh' i prostota, tiazhest' i legkost' — eto takie dostoinstva, kotorykh nikogda [...] ne vmeshchala v sebe arkhitektura." (Gogol' 1952/VIII: 57) Gogol's architectural hypsos, like the Godhead in Jewish mysticism, is both *olam* (creation, time, and eternity) and place (*makom*).

### 3.3.1.2. The Sublime Watchtower

In its secular form, Gogol's aesthetic sublime in "Ob arkhitekture nyneshnego vremeni" (cf. Gogol' 1952/VIII: 62) involves an architectural urban utopia in which the position of the aesthetically inaccessible Godhead is taken by secular authority. The first and foremost characteristic of Gogol's urban architecture is height. Its paradigm is the medieval castle with its dominant elevated position vis-à-vis the surrounding countryside. The omnipresent aesthetic, i.e., the sublime, confronts the subject as a reminder of its own centrality and hegemony throughout. Gogol's aestheticized urban utopia, like the Gothic cathedral, denies any rationalizing distance to the viewer: "I potomu stroenie vseгда luchshe, esli stoit na tesnoi ploshchadi." (Gogol' 1952/VIII: 62) The subject's perspective is the compulsory close-up ("pochti nad golovoiu zritel'ia"). The surveilling sublime subjects the viewer to the numbing hegemony of its vertical axis. That axis serves as a constant reminder of the transcendence and non-immanence of the Law:

Bashni ogromnye, kolossal'nye neobkhodimy v gorode [...]. [...] oni nuzhny dlia soobshcheniia gorodu rezkikh primet, chtoby sluzhit' maiakom, ukazyvavshim by put' vsiakomu, ne dopuskaia sbit'sia s puti.  
(Gogol' 1952/VIII: 62)

The authority of the State qua sublime shrouds itself in the same infinity and boundlessness which it commands throughout *Arabeski*.

In his description of this secular version of his aesthetic sublime, Gogol' conspicuously assumes the perspective of the all-seeing-eye itself. The latter's visual surveillance of the surrounding countryside bespeaks an authoritarian panopticism which has usurped for its own designs the dialectic of anaesthetic blindness:

[Bashni ogromnye, S.S.] eshche bolee razny v stolitsakh dlia nabliudeniia nad okrestnostiami. [...] Stolitsa poluchaet sushchestvennuiu vygodu, obozrevaiia provintsii i zaranee predvidia vse [...]. (Gogol' 1952/VIII: 62)

However, in the case of Gogol's secular aesthetic sublime, the panic [*uzhas*] associated with the perception of the sublime is left unresolved. The experience of Kantian *Lust* as the positive corollary of the negative feeling of *Unlust* is denied to Gogol's subject. The interchange of aisthesis and anesthesia does not take place. Gogol's secular sublime is all aesthetic presence, a presence which even includes the spectator himself: "Chtoby liudi lepilis' pod nim i svoeiu malost'iu uvelichivali ego velichie!" (Gogol' 1952/VIII: 63) The instrumentalization of sublime aisthesis on the part of the state and its "higher" political order is based upon the general aestheticization of life. Gogol's description of the urban hypsos seems to curiously anticipate the law-giving elevation of Franz Kafka's castle in the novel of the same title, a structure whose power derives, similarly, from the impossibility of delimiting its all-inclusive presence and which, like Gogol's sublime, remains an unsolvable mystery for those who experience its aesthetic power.

### 3.3.2. The Anaesthetic Sublime

The anaesthetic sublime describes the sublime greatness of invisible "negative height," i.e., tellurian depth. Gogol' describes in the terms of this "counter-hypsos," for example, subterranean geography ("Mysli o geografii"), different types of Asian "podzemnaia arkhitektura" (catacombs, in "Ob arkhitekture nyneshnego vremeni"), but also the historical period of the Middle Ages ("O srednikh vekakh"), etc. The anaesthetic sublime mirrors Gogol's aesthetic hypsos:

#### "Aesthetic" sublime:

high, lofty  
visible  
"light" and "transparent"  
associated with the sky and transcendence  
represents a strict order

#### "Anaesthetic" sublime:

enormous depth  
invisible  
"heavy" and "dark"  
associated with the earth  
represents the chaos of  
creation

The anaesthetic sublime is closely linked to the earth (tellurian). An important element of Gogol's description of the subterranean sublime in general is that material of which the earth is made, stone.<sup>26</sup> The Gothic cathedral, the sublime field of geography, the volcano in Briullov's painting, urban architecture — stone figures in virtually all of Gogol's sublime subjects, be it in the dynamic aspect of

the lithosphere (the volcano) or as a statically "infinite" structure (the cathedral). Petrological metaphors also play a conspicuous role in the Romantic and pre-Romantic conceptualization of sublime greatness.<sup>27</sup> There are, however, crucial differences in Gogol's use of stone in his analysis of the aesthetic hypsos (the Gothic cathedral), on the one hand, and the anaesthetic subterranean sublime, on the other. Where the architectural aesthetic sublime represents stone as part of the higher order of the constructed building, the anaesthetic sublime, in a Romantic vein, exposes the subject to the powerful effects of subterranean petrogenesis:

Ne meshalo by kosnut'sia slegka podzemnoi geografii. Mne kazhetsia, net predmeta bolee poeticheskogo, kak ona [...]. Tut vse iavleniia i fakty dyshat ispolinskoiu kolossal'nost'iu. Zdes' vstrechaiusia tselye massy. [...] Tut lezhit v glubokom uedinenii rakovina i uzhe prevrashchaetsia v mramor.  
(Gogol' 1952/VIII: 102)

The difference between aesthetic sublime and anaesthetic sublime in *Arabeski* bears traces of the difference between the Apollonian and the Dionysian principles. Where the architectural Gothic hypsos is sublime in its resolution of heaviness ("tiazhest") into its opposite, the greatness of the invisible "podzemnaia arkhitektura" is the result precisely of its unsublimated heaviness. Gogol' calls this the "tiazheloe velichie" of Indian and Egyptian catacombs: "Eta podzemnaia arkhitektura imeet chto-to [...] velichavoe [...]. Zdes' tiazhest' ne bezobrazna, a velichestvenna [...]." (Gogol' 1952/VIII: 70) Gogol's tellurian architecture is associable with the darkness of the earth, with the chthonic and the unstructured pre-conscious chaos which complements the (terrestrial) Apollonian principles of order, light, and reason (cf. also the volcano in Briullov's painting). It equals the attempt to reach back beyond that point at which the marble sculpture becomes the highest form of positive speech and the embodiment of the highest form of beauty, that point where, in the author's words, "[v]se [...] slilos' v krasotu i chuvstvennost'." (Gogol' 1952/VIII: 10) The invisible subaqueous hideouts of the sublime Cossack warriors in "Vzgliad na sostavlenie Malorossii" belong to the same typological group (cf. Gogol' 1952/VIII: 47).<sup>28</sup> The pre-structural nature of Gogol's anaesthetic sublime is also apparent in his metaphorical depiction of the Middle Ages. They appear as "temnoe podzemel'e" and as a rocky "fundament vsego novogo" which, in itself invisible and unstructured, represents the indispensable foundation of its superstructure (Gogol' 1952/VIII: 15). The Middle Ages, in this way, become the sublime chaos which precedes the appearance of the hypsos: "[...] sami etot kaos, v kotorom brodiat razlozhennye nachala strashnogo velichiiia nyneshnei Evropy [...]." (Gogol' 1952/VIII: 15) Like other forms of anaesthetic sublime greatness in

*Arabeski*, they are characterised as "dark" and "closed" ("*temnye*"; "*zakrytyie*").<sup>29</sup>

The anaesthetic sublime gives (negative) representation to that which the ordering marble of the Apollonian sculpture cannot conceive, i.e., "[v]se neopredelennoe, chto ne v silakh vyrazit' mramor [...]" (Gogol' 1952/VIII: 11) Gogol' stresses the amimetic and fantastic character of his tellurian sublime: "[...] arkhitektura, kotoraiia sozdana odnim tol'ko vobrazheniem [...]" (Gogol' 1952/VIII: 67) Gogol's tellurian sublime is characterised by the greatest possible discrepancy between the material signifier, on the one hand, and the transcendent signified, on the other. The very discrepancy between the infinite, immaterial, transcendent Essence and the dark, chthonian, non-transcendent weightiness of the sublime is its major signifying element. The anaesthetic sublime, in this way, foregrounds a gap, a discrepancy between meaning and its outward form, an absence which, precisely in its abandoning of any representation of that which is extraneous to representation "is" sublime. Gogol's anaesthetic sublime, in that sense, appears as that mode of expression which "expresses" nothing but the inadequacy of any attempt to represent the Absolute. Gogol's subterranean architectural myth has a crucial predecessor in Hegel's *Aesthetics*. Hegel sees the importance of "Indian and Egyptian Subterranean Buildings" (Hegel 1975/II: 648-650) precisely in their demonstration of the greatest possible discrepancy between inside and outside, form and content. Subterranean architecture is important for Hegel's argument as an art which seems to exceed the sphere of symbolic signification. To that extent, subterranean architecture foregrounds the absolute centrality of that which it enshrines:

But for us, however symbolical these [subterranean, S.S.] buildings may also be, they already belong to a further sphere because they are no longer so independently symbolical; they have the purpose of enclosing, providing walls and roofs within which the more symbolical productions are set up as such.  
(Hegel 1975/II: 649)

Like Hegel, Gogol's subterranean architecture appears as sublime precisely in its foregrounding of the discrepancy between signifier and signified.<sup>30</sup> Unlike the positive architecture of the hypsos, in the case of excavation "there is no question of positive building" (Hegel 1975/II: 649). With the anaesthetic sublime, God is indeed "in itself without shape and inaccessible to concrete vision." (Hegel 1975/I: 364) The tellurian sublime represents the belief that only the unbridgeable contrast between high and low, between God and man can "represent" that which cannot be represented. Its reception on the part of the subject is consequently far removed from contemplative aisthesis. Gogol's subterranean sublime in *Arabeski* radicalizes the representational negativity which, as we saw, had already been a

significant characteristic of his architectural hypsos. The Absolute is here repositioned into the full negativity of a semiotically inactive silence.

#### 4. Anaesthesia in *Vybrannye mesta iz perezpiski s druz'iami*

In his last published collection of expository texts, *Vybrannye mesta iz perezpiski s druz'iami*, Gogol' presents the outline of an anaesthetic religious art which bears distinct resemblance to the concept of the anaesthetic sublime discussed in *Arabeski*. The goal of this latter art would be the paradoxical representation of that "nothing" which structures the Absolute and which corresponds to the anaesthetic mode of being.<sup>31</sup> Indeed, art, in *Vybrannye mesta* [...], exemplifies the unbridgeable gap between aisthesis and anaesthesia, between immanence and transcendence, or sign and referent. If the nothingness of the Godhead is beyond and above representation, its aesthetic re-presentation is not an option for the artist. The concept of God as a divine *ain* explodes the interrelationship of presence and absence which governs aesthetic semiosis. Art must consequently represent that which is not representable in a tendentially empty or "silent" negative discourse. The avowed aim of that discourse is the metasemiotic display of the greatest possible gap between the Absolute's anaesthetic nothingness, on the one hand, and the sensorily accessible world of phenomena, on the other. That gap itself, however, is not and cannot be the object of esthesis. Instead, it is anaesthetically intuited.

In *Vybrannye mesta* [...], Gogol' develops ideas about the "enunciation" of God in language which privileges anaesthetic, non-communicative silence over the functionally communicative speech of the everyday: "[...] byvaet vremia, chto dazhe vovse ne sleduet govorit' o vysokom i prekrasnom [...]" (Gogol' 1952/VIII: 298) The Godhead is to be expressed adequately only through anaesthetic silence or negative speech, two modes of expression which acknowledge the "being above being" of the divine and the subsequent impossibility for it to be expressed in language. For example, the difference between the Western and the Orthodox church is conceptualized by Gogol' in *Vybrannye mesta* [...] precisely as the difference between the positive speech of catholicism, on the one hand, and that silence whose very negativity preserves the impossibility of representation, on the other:<sup>32</sup>

Pust' missioner katolichestva zapadnogo [...] razmakhivaet rukami i krasnorechiem rydanii i slov istorgaet skoro vysykhaiushchie slezy. Propovednik zhe katolichestva vostochnogo dolzhen vystupit' tak pered narod, chtoby [...] vse by podvignulos' eshche prezhde, chem on ob"iasnil by samoe delo, i v odni golos zagovorilo by k nemu: Ne proiznosi slov, slyshim i bez nikh sviatuiu pravdu tvoei tserkvi!  
(Gogol' 1952/VIII: 246)

Gogol's privileging of silence over speech, of absence over representational presence, and his preference for negative discourse over any attempt to give positive representation to the Ideal participate in a theological tradition of apophatic (as opposed to cataphatic)<sup>33</sup> speech which assumes that the axiologically highest Essence (i.e., the Godhead) may be expressed only in an empty discourse of either full silence or meaningless oxymorons/tautologies, on the one hand, or by means of a negative representation which thematizes the inexpressibility of those supreme essences in the terms of their negative opposites, on the other (*omnis determinatio est negatio*). Since the time of Dionysius the Areopagite (*Peri mustikhV geologiaV*), Ramban (Maimonides), Spinoza, and the German mystics, such as Meister Eckehart, God has been the object of a theological discourse whose most basic assumption is that God cannot be spoken.<sup>34</sup> The tautological assertions of the impossibility of making God the subject of transitive speaking which is characteristic of the negative theology of, for example, German mysticism, proliferates acts of speech which all testify to the futility of speaking.<sup>35</sup> The symbolic order may only reiterate again and again the extraneousness of the Ideal to symbolic representation.<sup>36</sup>

The most succinct illustration of anaesthetic art's tendency towards the full silence of non-communication in *Vybrannye mesta* [...] is given in Gogol's discussion of the painter Ivanov and his painting "Christ before the People" (1833-1855; "Istoricheskii zhivopisets Ivanov," Gogol' 1952/VIII: 328-337). Here, Gogol thematizes the issue of aisthesis from the very beginning. Ivanov's painting had become famous even before completion not so much despite but because of the fact that noone had ever seen the finished product. Gogol' seeks to answer criticism to the effect that Ivanov had not finished his work even after eight years of endeavour. Conspicuously, however, Gogol's plea for patience with Ivanov is not based upon the promise that the painting would soon materialize. Gogol' does not promise the public any *a(i)(e)sthetic* reward for the long waiting period. On the contrary, he charges that the impression of Ivanov's painting as being not "finished" arises from a mistaken trust in aisthesis, i.e., from the assumption that the work's essence lies in its visible materiality. Gogol's text is therefore written as an apologia of Ivanov's silence rather than as its excuse. In his estimate, the painting *is* finished in all its visual (aesthetic) aspects: "Ivanov sdelať vse, chto drugoi khudozhnik pochel by dostatochnym dlia okonchaniia kartiny." (Gogol' 1952/VIII: 330) Gogol' weakens the supreme position of artistic aisthesis with his charge that any attempt to positively "exhaust" the infinite plenitude of the Absolute (Christ) is bound to fail and that, consequently, noone should "look" for the expression of the inexpressible within the material presence of Ivanov's painting: "Est' liudi, kotorye uvereny, chto velikomu khudozhniku vse dostupno." (Gogol' 1952/VIII: 330) Ivanov's silence, his "medlennost'" and inability to finish appear as integral parts of the signifying

structure of the painting as a whole. Truly "aesthetic" creation is signless and hence anaesthetic. Here, Gogol' links Ivanov's mode of mute inner working to his own: "Ia eto [...] ispytal sam. [...] V prodolzhenie bolee shesti let ia nichego ne mog rabotat' dlia sveta. Vsia rabota proizvodilas' vo mne i sobstvenno dlia menia." (Gogol' 1952/VIII: 333)

The anaesthetic nonbeing of God in mystical theology connects with artistic creation in the terms of the well-known divine "*creatio ex nihilo*."<sup>37</sup> God spans all that is materially in existence. Consequently, unlike man, the divine principle creates not "something," but only itself, out of "nothing" (Seppänen 1985: 113). Gogol's discussion of the painter Ivanov weakens the latter's position as *homo faber* (whose creation relies upon that which is already materially in existence, hence upon aesthetics) and likens him to a theomorphic *homo creator* (whose creation does not depend upon that which is already materially in existence, who creates without precedent, *ex nihilo*, hence anaesthetically). Gogol' conceives of Ivanov as a mystical creator *ex nihilo*, the Eckehartian "goddened" soul whose creation is tantamount to that of God in that its subject "matter" is the non-existent *materia prima* created by God: "No kak izobrazit' to, chemu eshche ne nashel khudozhnik obraztsa? Gde mog naiti on obrazets dlia togo, chtoby izobrazit' glavnoe [...]?" (Gogol' 1952/VIII: 331) Like Gogol's own auto-dialogue, Ivanov's art is an inner working whose material manifestation is but the negative trace of its theological labour.

There are many other examples, in *Vybrannye mesta* [...], of Gogol's preference for empty, anaesthetic discourse over communicative speech. At its most obvious level, this preference has at its root the (Neoplatonic) fear that words may prove inadequate for the expression of the truth. More radically, Gogol's statements lead to the charge that representational language and the aesthetic perceptive mode which corresponds with it may be structurally unsuited for representing a truth for which no sense or ratio can account: "Do tekh zhe por nichego ne skazhu imenno potomu, chto mogu oshibit'sia [...]" (Gogol' 1952/VIII: 313); "[...] slova moi mogut pridit'sia ne sovsem kstati, luchshe ne proiznosit' ikh vovse [...]" (Gogol' 1952/VIII: 318) This "inner" word is the anaesthetic word, the signifier turned inward, a mute sign of intransitivity. The semiotically inactive, oxymoronic *beredtes Schweigen* has to take the place of an erroneous transitive expression of that which is not amenable to positive representation.<sup>38</sup>

## 5. Results

1. The present article represents an investigation into Gogol's theory of the aesthetic sign during the mid 1830's as reflected in the expository texts collected in *Arabeski*. It addresses the question of the author's attitude towards the artistic representation of a metaphysical Essence (the Absolute, God, etc.). This question raises the further problem of Gogol's perspective on the Romantic and pre-Romantic (German Idealist) axiom of the aesthetic artefact as a metaphorical transmitter of the transcendent.

2. Gogol's aesthetic thinking during his "middle" period is characterised by his reluctance to conceive of the "aesthetic" in terms of "beauty." Instead, the author emphasises the sensory *effect* of the work of art (*Wirkungsästhetik*). Hence, "aisthesis" (aisthesis) as both "sensation" (*Empfindung*) and insightful "perception" (*Wahrnehmung*) assumes the place of "aesthetics qua beauty."

3. Curiously, representations of epiphanous insight into the metaphysical Essence in *Arabeski* are frequently not accompanied by any sense impression. Gogol's essays suggest a drifting apart of the two poles of aisthesis (*Empfindung* vs *Wahrnehmung*). Whereas sensory perception is truly aesthetic, any insight (*Wahrnehmung*) into the Absolute within the work of art follows the rationale of an anaesthetic moment of blindness. To sum it up in a paradoxical formula, it is the perception of anaesthesia which is at stake in Gogol's concept of the work of art.

4. If the metaphysical Absolute is paradoxically "perceived" in an act of anaesthetic blindness, the former must be assigned the status of a non-object, an absolute "Nothing." The discourse corresponding to that supreme nullity would be a tautologically "empty" or negative one. Gogol's aesthetic philosophy, at this point, participates in disparate gnostic teachings about the nature of the Godhead.

5. The conspicuous presence, in *Arabeski*, of instances of the sublime as that discourse which combines aisthesis and anaesthesia is not surprising. From the earliest times, the sublime has been conceptualised as ambiguously oscillating between aesthetic vision, on the one hand, and anesthetizing incapacitation, on the other.

6. The sublime culminates in a state of insightful anaesthesia. Such anaesthesia is the result of an excess of sensory aisthesis. This excess, in its turn, appears as a consequence of the radical reduction of neutralizing distance between the perceiving subject, on the one hand, and the sublime object, on the other. Gogol's disavowal of the central perspective is, in this context, to be seen as a token of his effort to redirect the sublime beyond the rationalist watershed of German idealist philosophy.

7. The sublime, in *Arabeski*, unfolds into two distinct types. The first type finds its paradigm in the Gothic cathedral. Confronting the sublime work of art,

the perceiving subject is exposed to an excess of visual aisthesis which results in a state of non-rational anaesthetic blindness. It is this pseudo-mystical state of blindness which leads to the (paradoxical) apperception (*Wahrnehmung*) of the transcendent "Nothing" (the Godhead).

8. We have called the second type of sublime in *Arabeski* the "anaesthetic sublime." This type foregoes the oscillation between aisthesis and anaesthesia which characterises, for example, the Gothic cathedral. It is associated with the chthonian element, with chaos, pre-civilizational life, and total amimeticism. The anaesthetic sublime "represents" the greatest discrepancy between signifier and signified and thus coincides with the Hegelian notion of sublime greatness. Here, the "being beyond being" of the Absolute is demonstrated with the utmost negativity. Sublime greatness, in this case, has no visually aesthetic corollary. It rests, on the contrary, in that gap which divides immanence from transcendence and sign from referent.

#### Notes

- 1 Cf. Fanger 1979: "In fact the Gogolian 'content' is *in* the form." (Fanger 1979: 235)
- 2 Cf. the pseudo-Platonic dialogue "Zhenshchina" (1831), where Gogol' speaks of "vyrazit' bozhestvo v samom veshchestve" (Gogol' 1952/VIII: 12).
- 3 "The world may not be the best of all possible worlds [...] yet I do know that it is the most beautiful." (Friedrich Schlegel, *Lucinde. Ein Roman*. Stuttgart 1964, 7)
- 4 Jesse Zeldin, *Nikolai Gogol's Quest for Beauty. An Exploration Into His Works*. Lawrence 1978.
- 5 Cf., for example, Dostoevskii in his review "Knizhnost' i gramotnost'": "Iavilas' potom smeushchalasia maska Gogolia, s strashnym mogushchestvom smekha — s mogushchestvom, ne vyrazhavshimsia tak sil'no eshche nikogda [...]. I vot posle etogo smexa Gogol' umiraet pered nami [...] v bessilii sozdat' [...] sebe ideal, nad kotorym by on mog ne smeiat'sia." (Fiodor M. Dostoevskii, *Polnoe sobranie sochinenii v tridsati tomakh*. Vol. 19. Leningrad 1979, 12)
- 6 This is the reading put forward by Langer 1991. In Langer's view, Gogol' sees the true artist engaged in the production of non-aesthetic and anti-aesthetic ("unästhetisch," "antiästhetisch") art. Langer reads Gogol's early fiction as testimony to the author's general opposition to the Romantic aestheticization of life. See Langer 1991: 171.

- 7 Cf. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, Ed. H. Petzold. Hamburg 1983, 86-87.
- 8 Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1993 [Reclams UB8681], 11.
- 9 See Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1993 [Reclams UB8681], 10.  
 "Nothingness" is a concept with very comprehensive implications for Gogol's poetics. In the present context, we are interested, first and foremost, in Gogol's identification of the metaphysical Absolute with an essential "Nothing." It must, however, be noted that nothingness and the anaesthetic perceptual mode which corresponds with it characterise also the immanent physical world in Gogol's fiction. It is no coincidence, for example, that Tschizewskij insists upon the translation of the ubiquitous Gogolian "poshlost" precisely as "nothingness" (*Nichtigkeit*, Tschizewskij 1964: 101). Here again, nothingness finds itself in close proximity to anaesthetic senselessness. For Gogolian *poshlost'* represents precisely the utmost degree of anaesthetic indifference, a state of generalised sensory numbness. The rhetorical equivalent of such anaesthesia in Gogol's fiction are, for example, certain types of extended hyperboles (*hyperoche*) which thematise absence, nullity, and non-existence (see Tschizewskij 1966: 92-94).
- 10 The term is used by Paul de Man in his "The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau," *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Theory and History of Literature. vol.7. Minneapolis 1983, 102-141.
- 11 See, for example, Hildegund Schreier, *Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk. Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz*. Slavistische Beiträge. Vol. 115. Eds. J. Holthusen and J. Schrenk. München 1977. Mysticism was particularly prominent in Russia during the age of Alexander I, the period which has frequently been said to represent Gogol's spiritual home. See Andrzej Walicki, *A History of Russian Thought from the Enlightenment to Marxism*. Oxford 1988, 71. On mystical trends in Russia during the 1830's and aspects of gnosticism and Neoplatonism in Gogol's poetics, see Mikhail Weiskopf, "The Bird Troika and the Chariot of the Soul: Plato and Gogol. In: *Essays on Gogol. Logos and the Russian Word*. Eds. S. Fusso and P. Meyer. Evanston, 1992, 129.
- 12 Leo Schaya, *The Universal Meaning of the Kabbalah*. London 1971, 36.
- 13 And, beyond that, for Gogol's poetics in general. The sublime plays a role in Gogol's writing both as an aesthetic concept and as a rhetorical practice ("high style").
- 14 Longinus describes the encounter between Ulysses and one of the heroes of Troy, Aias, in the eleventh canto of Homer's *Odyssey*. Ulysses is in Hades

and talks to the soul of his mother and to those of some of Troy's former heroes. Aias stands aside. He has committed suicide because the weapons of the dead Achilles were given not to him but to Ulysses. Ulysses attempts to make Aias speak but the latter responds with silence. See Winfried Menninghaus. "Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen." *Poetica* 1/2 (1991): 1-19.

<sup>15</sup> Cf. Kant 1922: 315-412.

<sup>16</sup> In Kant's concept, we notice the characteristic split of aesthesis into sensation (*Empfindung*=*Unlust*), on the one hand, and (anaesthetic) insight or perception, on the other (*Wahrnehmung* of reason's superiority=*Lust*). *Unlust* is the result of the inability of the imagination (*Einbildungskraft*) to synthesize into one image that which is "great beyond all measure" ("*über alle Maßen groß*") or "mighty beyond all measure" ("*über alle Maßen mächtig*"). *Lust*, on the other hand, represents Kant's sublimation of the agony of the imagination by choosing, as it were, another setting. The conflict is resolved on the higher level of reason (*Verstand*), where the subject cognizes the insignificance even of that which is "great beyond all measure" when compared to the infinite power of the idea, i.e., of reason. In this way, the initial defeat of the imagination is reinterpreted as the indispensable insight into the individual's victory as a rationally free subject on a higher level. Cf. Kant 1922: 315-412.

<sup>17</sup> The hallmark of the sublime's atrophy in modern times, according to Gogol', is the modern substitution of anaesthetic blindness by enlightened knowledge: "Vek nash tak melok, zhelaniiia tak razbrosany po vsemu, znaniia nashi tak *entsiklopedicheski*, chto my nikak ne mozhem usredotochit' na odnom kakom-nibud' predmete nashikh pomyslov [...]." (Gogol' 1952/VIII: 66; emphasis mine, S.S.) The 19th century, according to Gogol, produces what one might call a positivist counter-sublime, the encyclopedia. The latter represents the attempt to resolve the aesthetic crisis of blindness in an effort to "cure" such blindness. The encyclopedia represents a cultural process of aestheticization, i.e., of *Sichtbarmachen* of that which had hitherto been invisible. This process abolishes the sublime and its reliance upon anaesthesia: "Zametili takie tainye iavleniia, kakikh prezhde nikto ne podozreval." (Gogol' 1952/ VIII: 107) Like the gnostics, Gogol' proposes, instead, the "unknowing" (*agnwsia*) of all that is known. He characteristically refers to the sublime as a negative "nemoi iazyk" which defies the positivist epistemology of the Enlightenment: "Vse tainoe [...], ves' etot nemoi iazyk peizazha [...] ukradeny, vyrvany iz samoi prirody [...]." (Gogol' 1952/VIII: 107) Gogol' seeks to reach back beyond the effects of the sublime's aesthetic domestication. This implies his rejection of any attempt to produce sublime greatness synthetically, i.e., to incorporate it into a positive aesthetics which would forego the concept's irreducible anaesthesia. "V Anglii vse novye tserkvi stroiat v goticheskom vkuse. Oni ochen' mily, ochen' priiatny dlia glaz, no, uvy, istinnogo velichiiia [...] v nich net." (Gogol' 1952/VIII: 66)

- <sup>18</sup> In his fiction, Gogol frequently represents a secularised and profaned version of the theological sublime in which the protagonist's "glance upwards" plays a central role. The glance into the elevated (and inaccessible) world of higher ranks and libidinally desired objects dominates the sujet, for example, in "Shinel" and "Zapiski sumasshedshego." In the latter short story, the protagonist is consistently and literally placed in the position of an (under-)dog watching the world from below. Cf. Sven Spieker. "Writing the Underdog: Canine Discourse in Gogol's 'Zapiski sumasshedshego' and its Pretexts." In: *Wiener Slawistischer Almanach*. 28 (1991), 41-56. Gogol's consistent "diminution" of his protagonists and the latter's tendency to increase beyond reason the size and importance of the people, objects, and institutions they confront create a secular counter-sublime. The latter's particular *poshlost'* consists in the fact that the insignificant nothingness of rank and ordinary objects (such as fur coats, letters written by dogs, etc.), here, usurp the place of the unrepresentable transcendence and simulate that transcendence (in the Romantic vein) within the confines of the immanent world. Rhetorically speaking, the relative superlative usurps the position of the absolute elative. The world of (fake) images, in Gogol's fiction, stages an inverse sublime spectacle. Cf. Tschizewskij's analysis of "Shinel" and the importance of the term "dazhe" which he interprets as a pointer to the seeming all-importance of the desired "great" objects. See Dmitrij Tschizewskij. "Zur Komposition von Gogol's 'Mantel'." In: *Gogol'. Turgenev. Dostoevskij. Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Ed. Dmitrij Tschizewskij. Forum Slavicum. Vol. 12. München 1966, 100-126.
- <sup>19</sup> This incapacitation is in line with the generally irrational thrust of the Gogolian sublime: "[...] estestvenno oshchutit' [...] uzhas prisuststviia sviatyni, kotoroi ne smee i kosnut'sia [...] um cheloveka." (Gogol' 1952/VIII: 57)
- <sup>20</sup> Its only positive expression is the very style in which Gogol writes about the sublime. Gogol illustrates the inaccessibility of the sublime to representation throughout his essays by the fact that his own expository style has distinctly sublime stylistical features. Generally speaking, amplificatory ("enlarging") rhetorical devices abound in Gogol's discussions of the sublime. Auxesis, exclamation, congeries, and iteratio in the following passage may serve as an example: "[...] chtoby vyshe, vyshe, skol'ko možno vyshe, podnimalis' ego steny, chtoby gushche, kak strely, kak topoli, kak sosny, okruzhali ikh beschislennye ugol'nye stolby!" (Gogol', 70). In terms of lexis, stylistically "high" terms frequently replace their lower counterparts.
- <sup>21</sup> Cf. *Peri hypsous* = "On Height."
- <sup>22</sup> Cf. *Hebrewkomah*, "height." Cf. Gershom Sholem, *On the Mystical Shape of the Godhead*. New York 1991, 21.
- <sup>23</sup> The "all-seeing eye" of the sublime in Arabeski may be seen as a transformation of instances of magic vision in Gogol's early Ukrainian texts. Cf. Leon

Stilman, The 'All- Seeing Eye' in Gogol," *Gogol from the Twentieth Century. Eleven Essays*, ed. R. Maguire, Princeton/NJ 1974, 375-389.

- <sup>24</sup> On the mystical ascensus towards God, see Lossky 1976: 27.
- <sup>25</sup> Cf. also Gogol's remark about Briullov's painting that "v nei vse zakliuchilos' [...] ona zaxvatila v oblast' svoiu stol'ko raznorodnogo [...]." (Gogol' 1952/VIII: 109)
- <sup>26</sup> Cf. Mann 1992. Mann's discussion of Gogol's poetics of petrification stresses both its negativity (petrification as sudden silence, the inability to name and describe) and its connection to extreme affects: "The words *strakh* (terror), *strannyi* (strange), and *porazhennyi* (struck) are ambiguously connected in Gogol'. The poetics of petrification is the language of terror and horror [...]" (Mann 1992: 78)
- <sup>27</sup> Cf. Böhme 1989.
- <sup>28</sup> Cf. also Gogol's analogous association of the medieval knights with "podzemel'e" and "podzemnye sud'i" in "O srednikh vekakh" (Gogol' 1952/VIII: 22). The Cossacks are, furthermore, characterised by their namelessness, a fact which strengthens their association with the tellurian sublime: "Magometanskii sosed ne znal, kak nazvat' etot nenavistnyi narod." (Gogol' 1952/VIII: 47)
- <sup>29</sup> As Böhme 1989 points out, stone oscillates symbolically between its connection to death (i.e., that which, unlike the soil, lacks water and thus cannot live), on the one hand, and its function as a supporting frame, on the other. In nature, stone gives such structural support to the earth. In the human body, the bones offer equivalent support to the flesh as the "skeleton," i.e., a dried corpse and reminder of death inside the human body (Böhme 1989: 128). The shaking up of this support in the form of subterranean rock formation, an earthquake, or a volcanic eruption (all of which figure prominently as examples of the tellurian sublime in *Arabeski*), consequently, represents the greatest form of terror in nature. In the Gothic cathedral, the heaviness of the stone is sublimated in a mystical flight. Gogol's urban hypsos ("ogromnye bashni"), on the other hand, represents the close proximity of stone and socio-political petrification, between the sublime and power. The anaesthetic tellurian sublime, finally, refers back to a pre-civilizational age in which the exchange of money for goods ("nashi merkantil'nye dushi") has not as yet led to the petrification and dehumanization of life, a petrification which Gogol' refers to as "kholodno-uzhasnyi egoizm" (Gogol' 1952/VIII: 12).
- <sup>30</sup> Cf. Hegel's definition of the "Art of the Sublime": "In sublimity [...], external existence, in which the substance is brought before contemplation, is degraded in comparison with the substance, since this degradation [...] is the only one and only way whereby the one God can be illustrated in art [...]" (Hegel 1975/I: 372)

- <sup>31</sup> In this context, Gogol' explicitly disavows the positive representation of beauty [prekrasnoe] and, implicitly, the (Schillerian) position that beauty and ethics coincide: "Vyvesti neskol'ko prekrasnykh kharakterov [...] ni k chemu ne povedet." (Gogol' 1952/VIII: 298)
- <sup>32</sup> On some aspects of mysticism in Orthodox theology, cf. Ernst Benz. *Geist und Leben der Ostkirche*. 3rd ed. München 1988, 43-47.
- <sup>33</sup> According to Dionysius, cataphatic (positive) theology proceeds by affirmative statements about Gods. The perfect way, however, to speak about that which per definitionem is unknowable is the apophatic (negative) speech which denies everything that exists as that which is inferior to God. Apophaticism is a form of agnostic "unknowing" which seeks to reduce (rather than increase) any knowledge about the Unknowable. (Lossky 1976: 25)
- <sup>34</sup> "[...] although we cannot know what God is, we can learn much by realizing what He is *not*. In this sense, we speak of God using 'negative attributes.'" (Aryeh Kaplan. *The Handbook of Jewish Thought*. Jerusalem, 1979, 8)
- <sup>35</sup> Cf. also Michel de Certeau. "On Mystic Speech." In: *Heterologies. Discourse on the Other*. Theory and History of Literature. Vol. 17. Minneapolis 1985, 82.
- <sup>36</sup> By "negative" we mean, firstly a discourse which responds to the impossibility of expressing the Absolute, God, the essence, etc., firstly, with the proliferation of oxymoronic, tautological, i.e., "empty" discourse. Secondly, a discourse which, instead of proliferating speech, responds to the inexpressibility of the Absolute with complete non-communication, i.e., silence. Thirdly, a discourse which replaces the representation of the Absolute with the representation of its opposite and reinterprets that representation as the latter's only possible expression. In the present context, we are concerned with the first and the second variants.
- <sup>37</sup> The term is discussed in numerous works by Gershom Sholem. Cf. also Jürgen von Kempfki. "Zinzum: Die Schöpfung aus dem Nichts." In: *Merkur* 12 (1960): 1107-1126.
- <sup>38</sup> To this extent, we are not dealing with a (neo-) Platonic critique of the sign, an attitude which assumes that only the most economical use of symbolic signifiers can assure the greatest proximity to that which cannot be spoken. The theology of negative speaking assumes the opposite position, proliferating an empty discourse of tautological assertions of its own ineptitude.

## Literature

- Böhme, H. 1989. "Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des «Menschenfremdesten»", *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Ed. C. Pries, 119-141. Acta Humaniora. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft.
- Fanger, D. 1979. *The Creation of Nikolai Gogol*, Cambridge, MA and London: Harvard UP.
- Gogol', N. V. 1952. *Polnoe sobranie sochinenii*, Leningrad: AN.
- Hansen-Löve, A. A. 1992. "Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne." *Poetica*, 1/2, 166-217.
- Hegel, G. W. F. 1975. *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, 2 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Homann, R. 1977. *Erhabenes und Satirisches. Zur Grundlegung einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller*, München: Wilhelm Fink.
- Kant, I. 1922. Kritik der Urtheilskraft. *Werke*, V. Berlin: Bruno Cassirer, 233-568.
- Koschorke, A. 1990. *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Langer, G. 1991. "Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen in Gogol's Frühwerk." *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 1, 143-173.
- 'Longinus'. 1964. *On the Sublime*, Ed. D. A. Russell. Oxford: Clarendon Press.
- 'Longinus'. 1926. *Longinus on the Sublime*, Oxford: Clarendon Press.
- Lossky, V. 1976. *The Mystical Theology of the Eastern Church*, Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press.
- Mann, I. 1992. "Gogol's Poetics of Petrification.", *Essays on Gogol. Logos and the Russian Word*, Eds. S. Fusso and P. Meyer, 75-88. Evanston: Northwestern UP.
- Meister, E. 1955. *Deutsche Predigten und Traktate*, Ed. Iosef Quint. München: Carl Hanser.

- Seppänen, L. 1985. *Meister Eckeharts Konzeption der Sprachbedeutung. Sprachliche Weltschöpfung und Tiefenstruktur in der mittelalterlichen Scholastik und Mystik?* Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge. Vol. 51. Tübingen: Max Niemeyer.
- Tschizewskij, D. 1964. *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. Die Romantik*, Forum Slavicum. Vol. I. München: Eidos.
- . 1966. Gogol': Artist and Thinker. *Gogol'. Turgenev. Dostoevskii. Tolstoi. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Forum Slavicum. Vol.12. Ed. D. Tschizewskij, 88-100.

Игорь П. Смирнов

## АНТИУТОПИЯ И ТЕОДИЦЕЯ В "ДОКТОРЕ ЖИВАГО"

Александр Моисеевич Пятигорскому  
к шестидесятипятилетию

### 1. Бирючи, Зыбушино, Мелюзеево (отприродный и еретический у-топосы)

1.0.1. Философский роман отличается от прочих типов романа тем, что он показывает нам, как индивид приносит себя в жертву тому принципу, который определяет для него сущее. Философский роман персонафицирует идеи, но отнюдь не довольствуется этим, как может показаться при поверхностной концептуализации жанра, и, сверх того, придает идее надындивидуальный, независимый от ее носителя, т.е. всеобщий, характер, уступает ей того, кто ее воплощает.

Так, Обломов деградирует как личность ради сохранения бесцельной, не утилизуемой, не превращающейся всего-лишь в одну из множественных практик бытийности<sup>1</sup>. Точно так же Лопухов из "Что делать?" добровольно отрекается от совместной жизни с Верой Павловной, поскольку в деле освобождения женщины (= генерирующего, софийного начала<sup>2</sup>) он готов быть последовательным до конца, эмансипируя ее даже от самого себя. Алеше Карамазову, бежавшему от греха подальше в монастырь, приходится все же покинуть, по совету Зосимы, обитель, жертвенно пренебречь персональной праведностью, чтобы превратить спасение из частной в общую проблему, чтобы участвовать в преобразовании общества "как союза почти еще языческого во единую вселенскую и властвующую церковь"<sup>3</sup>.

Если собственно философский дискурс заботится о том, чтобы сделать истинность некоторого универсально приложимого принципа доказательной, то философский роман - в своей эстетической специфичности, в своей литературной ревности к философии, в своем стремлении самоутвердиться - убеждает читателей в опасности больших идей для конкретной личности (как бы он эти идеи ни оценивал - положительно, отрицательно или амбивалентно). Литература исподтишка наушничает на философию, изображая ее рискованным предприятием.<sup>4</sup> У дискур-

сивности во всем ее охвате (не только у философии, но и у историографии, науки и пр.) есть ее Другое - литература. Мысль А.Иоллеса об антижанрах нужно перебросить на жанровость<sup>5</sup>.

Философский роман не вырабатывает какую-то новую, до него не существовавшую, философию. Он паразитирует на уже известной философской истине, ничего не прибавляя к ней по существу, ибо в том, что касается философии, он лишь негативен и значит: вторичен.

1.0.2. В "Докторе Живаго" Пастернак следует общему правилу философского романа. Философствующая личность, герой пастернаковского романа, умирает раньше отведенного ей для жизни времени.

Три философских романа XIX в. были названы выше не случайно. Пастернак опирался на них. Юрий Живаго проводит свои последние годы сходно с Обломовым - в неравном браке и запущенности (и рождает двух детей так же, как Обломов и Пшеницына; Евграфу, который снимает своему брату незадолго до его смерти отдельную от семьи комнату, удается то, что не удалось Штольцу в романе Гончарова)<sup>6</sup>. Доктор Живаго замечает добровольно отказавшегося от семейной жизни Антипова, совершая то же действие, что и доктор Кирсанов, заступивший место Лопухова (впрочем, в отличие от последнего Антипов-Стрельников убивает себя вовсе не мнимо)<sup>7</sup>. Вслед за Алешей Карамазовым Юрий Живаго покидает путь первоначально выбранного им индивидуального спасения в аскетизме, о котором наставник Юрия, Веденяпин (второй Зосима), говорит:

Отрочество должно пройти через все неистовства чистоты<sup>8</sup>.

Пастернаковский роман похож на постмодернистский имитационный текст, не являясь им (примерно также Ж. Деррида в свое время, в 60-е гг, определил в книге "О грамматологии" роль Хайдеггера как уже не и все же еще метафизика и логоцентриста). "Доктор Живаго" вбирает в себя сюжетные ходы предшествующих ему философских романов, чтобы стать репрезентативным текстом, подражанием, выявляющим смысл парадигмы (философского романа). Постмодернистский же роман (допустим, "Пушкинский Дом" А. Битова) повествует о конце парадигмы, к которой он принадлежит. О симулякре как печальной необходимости (русская культура, считает Битов, не имеет продолжения, она закончилась и потому пиццующий в ы н у ж д е н всего-лишь имитировать ее).

1.0.3. Нам предстоит ответить на вопрос о том, какова по происхождению философская идея, персонаифицированная Юрием Живаго, и что

опричинивает его преждевременную кончину. 'Жизни в истории' противостоит, согласно Пастернаку, утопизм. Главная философская оппозиция пастернаковского романа может быть определена следующим образом: является ли данный нам мир достаточным и необходимым для бытия в нем субъекта или же он требует коренной переделки, которая довела бы его до идеального состояния? Пастернак выступает против утопического экспериментаторства и в то же время показывает его соблазнительность<sup>9</sup>. Критика утопизма приняла в "Докторе Живаго" вселенский масштаб. Пастернак полемизировал не с какой-то отдельной утопией, но с утопическим мышлением, взятом в широком объеме (перед нами не просто антиутопия, так хорошо известная из практики романа XX в., но метаантиутопия). Многоохватный, философско-исторический подход Пастернака к утопии соответствовал его желанию написать роман, долженствующий дать "всю вселенную"<sup>10</sup>, как он заявлял уже в начале работы над "Доктором Живаго", создать текст в "размере мировом"<sup>11</sup>, как он сообщал Вяч. Вс. Иванову в июле 1958 г.

1.1.0. Мотивы мировых утопий включаются в пастернаковский роман в главах, где заходит речь о Февральской революции. Места, где она разыгрывается в романе, - Бирючи, Зыбушино и Мелюзеево. Первые два - утопические локусы, своего рода острова, оторванные от остального мира. Бирючи расположены посреди болот, тогда как Зыбушино прячется в лесах. К каждому из этих локусов приурочивается особый тип утопизма: к Бирючам - идея слияния человека с природным миром, к Зыбушино - еретический хилиазм. Пастернак опространствливал разные (развертывавшиеся во времени) парадигмы утопического дискурса. Возможно, что вымысленность использованных в главах "Доктора Живаго", повествующих о Февральской революции, топонимов была призвана подчеркнуть их безместность в эмпирическом, не утопическом пространстве (то же справедливо для уральско-сибирских топонимов в романе, также отсылающих читателя к у-топосам, о чем ниже).

1.1.1. Виновником убийства комиссара Гинца, случившегося в Бирючах, Пастернак сделал телеграфиста Колю Фроленко, который попытался задержать поезд с казаками, вызванными для усмирения бунтовщиков. Когда поезд все же пришел на станцию,

...Коля высунул машинисту язык и погрозил ему кулаком (151).

О Коле сообщается, что он был способен вести сразу две беседы:

Отвечая мадемуазель, Коля по обыкновению вел какой-то другой телефонный разговор, и судя по десятичным дробям, пестрившим его речь, передавал в третье место по телеграфу что-то зашифрованное [обратим внимание на мотив шифра, сигнализирующий читателю о некоторой таинственности этого отрывка романа,- И.С.] (154).

Первая из известных нам аграрная утопия, "Солнечный остров" Ямбула (3 в. н.э.), дошедшая в пересказе Диодора, рисует счастливых гелионоситов, наслаждающихся у себя на экваториальном острове плодами щедрой природы, людьми с раздвоенными языками, могущими разговаривать сразу с двумя партнерами по диалогу<sup>12</sup>.

1.1.2. Сопоставление Коли Фроленко с жителями "Солнечного острова" может показаться неоправданной натяжкой. Однако для обоснования этого сравнения у нас есть дальнейшие аргументы, делающие его вполне допустимым. Коля представляет собой, помимо прочего, пастернаковскую пародию на Руссо и его теорию воспитания. Мы в праве предположить, таким образом, что совпадение Колиного полилогического дарования с отличительным признаком героев Ямбула не случайно, что Пастернак объединил в своем персонаже начало и наиболее известный пункт в продолжении философской надежды на достижение благодати в отприродном существовании.

Коля был сыном известного мелюзеевского часовщика (150),-

пишет Пастернак и сближает тем самым происхождение виновника анархического насилия (над Гинцем) с семейными обстоятельствами того, кто нес философскую ответственность за Великую французскую революцию<sup>13</sup>. Воспитательница Коли, мадемуазель Флери, - швейцарка. Коля вторит Руссо как его искусственное подобие. Руссо советовал в своем романе "Эмиль, или О воспитании" одевать детей легко, какая бы погода ни стояла на дворе. Коля держится этого же правила, принадлежа природе:

В Мелюзеево привыкли видеть Колю в любую погоду налегке, без шапки, в летних парусиновых туфлях... (150).

Наставление Руссо, касающееся того, что не нужно исправлять языковые ошибки ребенка, становится предметом тайной насмешки Пастернака, вменяющего Коле дурное владение французским, которому его пыталась выучить его наставница.

## 1.2.1. Вот как рассказывает Пастернак о Зыбушино:

Республика не признавала власти Временного правительства и отделилась от остальной России. Сектант Блажейко, в юности переписывавшийся с Толстым, объявил новое тысячелетнее зыбушинское царство, общность труда и имущества и переименовал волостное правление в апостолат (132-133)<sup>14</sup>.

Социальный эксперимент, произведенный в Зыбушино, напоминает историю еретических смут на юге Франции и в Италии в XI- начале XIV вв. Учреждение 'апостолата' перекликается с попыткой катаров вернуться к первохристианству, к жизни апостолов (*via apostolica*). Катары обобществляли имущество (что делает и Блажейко), избегали брака и отказывались от мясной пищи (упомяная при описании Зыбушинской республики Толстого, Пастернак возводит его мизогенность и вегетарианство к апостолической ереси)<sup>15</sup>.

Идеологом Зыбушинской республики был глухонемой Клинцов-Погоревших. Коверкая русский язык, мадемуазель Флери называет его 'глухонемой' (135) и тем самым привносит в его наименование сему 'сладкое' (ср. греч. 'glykys'), которая содержится и в имени последнего предводителя апостолических братьев в Италии, Фра *Дольчино* (начало XIV в.)<sup>16</sup>.

Крестовый поход, объявленный папой Иннокентием III против катаров, нашел свое отражение у Пастернака в как будто излишнем в плане сюжетосложения эпизоде изгнания ворвавшихся в Мелюзеево зыбушинцев 'броневым дивизионом' ср. закованных в броню рыцарей).

Выступление Устиньи ("Она была родом зыбушинская", 134) на митинге в Мелюзеево вкрапливает в роман еще один мотив из истории катаров:

Вот вы говорите, Зыбушино, товарищ комиссар, и потом насчет глаз, глаза, говорите, надо иметь и не попадаться в обман [...] А глухонемым и без вас нам глаза кололи, надоело слушать (142).

Кто, собственно, и в каком прошлом 'колол глаза' зыбушинцам? Нарочитая неясность этого высказывания Устиньи заставляет предположить здесь пастернаковскую тайнопись, которая расшифровывается в контексте, связывающем зыбушинцев с катарами. После взятия одной из крепостей, где засели еретики, граф Симон де Монфор приказал выколоть глаза захваченным в плен.

Пленным катарам были нанесены и другие увечья (отрублены носы и т.п.). В стихотворном эпосе Н.Ленау "Альбигойцы" (повествующем о

подавлении еретического движения, речь идет, как и в романе Пастернака, только об ослеплении. Что "Альбигойцы" были одним из источников, которыми пользовался Пастернак, сопоставляя зыбушинцев и катаров, свидетельствует мотив липы, имеющий в "Докторе Живаго" ту же функцию, что и в поэме Ленау. Липа стучится во время бури в окно дома, где живет Юрий, думающий, что вернулась Лара:

В буфетной выбито окно обломком липового сука, бывшего  
о стекло, и на полу огромные лужи, и то же самое в комна-  
те, оставшейся от Лары... (149).

У Ленау липа, растущая около колодца (ср. мотив воды в "Докторе Живаго") хранит в себе (тотемистическую) память об исчезнувшей (забитой камнями) женщине:

Am Brunnen steht sie noch, die Linde,  
Die Zeugin einst so schöner Zeiten,  
Sie läßt, bewegt vom Herbsteswinde,  
Die Blätter leis hinutergleiten [...]  
Ach, wo versenkt mit allen Wonnen,  
Giralda ruht, bedeckt von Steinen<sup>17</sup>.

1.2.2. Как и при изображении Бирючей, Пастернак не ограничивается, рассказывая о зыбушинцах, отсылкой только к одной утопии. Он намекает на продолжение еретического утопизма катаров у Сен-Симона. Речь Устиньи, защищающей на митинге Зыбушинский апостолат, поддержанный дезертирами, являет собой сжатое изложение доктрины Сен-Симона:

...а между прочим, сами, я вас послушала, только знаете большевиками-меньшевиками шпыняться, большевики и меньшевики, ничего другого от вас не услышишь. А чтобы больше не воевать и всё как между братьями, это называется по-божески, а не меньшевики, и чтобы фабрики и заводы бедным, это опять не большевики, а человеческая жалость (142).

Устинья неспроста отрекается от партийности (меньшевистской и большевистской) - ее пацифизм ведет свое происхождение не из ближайших политических доктрин, но из далекого источника, предсмертной брошюры Сен-Симона "Новое христианство" ("В этом сочинении католическая и протестантская церкви критиковались за их отход от первоначального апостольского христианства. Сен-Симон призывал людей к всеобщему 'братству' (ср. идеал Устиньи: "...всё как между братьями..."),

к филантропизму (сострадание бедным входит и в программу зыбушинской социалистки) и к установлению 'вечного мира' на основе христианской морали (ср.: "А чтобы больше не воевать [...], это называется по-божески...").

1.2.3. Мелюзеево нейтрализует контраст между природным утопизмом и еретическими чаяниями, вбирает в себя и то, и другое. Апостольское христианство (катаров и Сен-Симона) становится здесь (в изображении подавшагося на утопический соблазн Юрия Живаго) явлением природного мира:

Вчера я ночной митинг наблюдал. Поразительное зрелище. Сдвинулась Русь-матушка, не стоится ей на месте, ходит не находится, говорит не наговорится. И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания. Что-то евангельское, не правда ли? Как во времена апостолов. Помните, у Павла? "Говорите языками и пророчествуйте. Молитесь о даре истолкования" (145).

## 2. Юртин и Варькино (государственные утопии)

2.1. Урал выступает в пастернаковском романе как место, к которому привязываются скрытые отсылки к разного рода проектам идеального государства.

Юртин вызывает в читательской памяти утопический урбанизм Кампанеллы. "Город Солнца" был, впрочем, использован Пастернаком уже при описании Мелюзеево. Утопия Кампанеллы, объединившая в себе апостолическую ересь (жители Города Солнца берут себе в пример апостолов) и веру в возможность создания совершенного государства, служит Пастернаку перекидным мостиком, который пролагает смысловой путь, ведущий от глав о Западном фронте к уральско-сибирской части романа. Граждане Солнечного города собираются на Большой совет в полнолуние. Точно так же, в полнолуние, сходятся на митинг мелюзевцы:

За вороньими гнездами графинино сада показалась чудовищных размеров исчерна-багровая луна [...]  
Луна стояла уже высоко на небе. Все было залито ее густым, как пролитые белила, светом [...]  
Митинг происходил на противоположной стороне площади. При желании, вслушавшись, можно было различить через плац все, что там говорилось (140-141)<sup>18</sup>.

Юрятин и его пригород Развилье сходны с Солнечным городом Кампанеллы архитектурно:

В Москве Юрий Андреевич забыл, как много в городе подалось вывесок и какую большую часть фасада они закрывали. Здешние вывески ему об этом напомнили. Половину надписей по величине букв можно было прочесть с поезда. Они так низко налезали на кривые оконца покосившихся одноэтажных строений, что приземистые домишки под ними исчезали, как головы крестьянских ребятишек в низко надвинутых отцовских картузах.

К этому времени туман совершенно рассеялся. Следы его оставались только в левой стороне неба, вдали на востоке. Но вот и они шевельнулись, двинулись и разошлись, как полы театрального занавеса.

Там верстах в трех от Развилья, на горе, более высокой, чем предместье, выступил большой город, окружной или губернский. Солнце [ср.: "Civitas Solis" И.С.] придавало его краскам желтоватость, расстояние упрощало его линии. Он ярусами лепился на возвышенности, как гора Афон или скит пустынножителей на дешевой лубочной картинке, дом на доме и улица над улицей, с большим собором посередине на макушке (246-247).

Необычные вывески в Развилье составляют параллель к наглядной пропаганде знаний у Кампанеллы, разместившего на семи стенах своего города изложение всей человеческой премудрости, с которой его жители могли знакомиться уже с детства (ср. мотив 'крестьянских детей' в "Докторе Живаго"). Как и Юрятин, Город Солнца расположен на высокой горе, чрезвычайно велик по размерам, построен ярусами и увенчан храмом, где находятся кельи монахов (ср. сходство Юрятина с Афоном) и где хранится написанная золотыми буквами Книга (ср. замечание Самдевятова о пожаре в Юрятине, не затронувшем центральные районы: "- Я говорю,- центр, центр города. Собор, библиотека ", 256)<sup>19</sup>.

2.2.1. Варькино смешивает две английские государственные утопии - Мора и Френсиса Бэкона. Самдевятов прямо указывает на то, что приезд семейства Громеко в Варькино имеет утопический характер:

- Извечная тяга человека к земле. Мечта пропитаться своими руками [...]

Мечта наивная идиллическая. Но отчего же? Помогите вам Бог. Но не верю. Утопично. Кустарщина (259).

Живаго разбивает огород на 'задах господского дома':

- Там бы я стал рыть и грядки. По-моему, там остатки цветника. Так мне показалось издали. Может быть, я ошибаюсь [мотив заблуждения бывает, как правило, сигналом интертекстуальности,- И.С.]. Дорожки надо будет обходить, пропускать, а земля старых клумб наверное основательно унавоживалась и богата перегноем (272).

В "Утопии" Мора каждый дом выходит тыльной стороной в сад, где жители счастливого острова выращивают фрукты, травы и цветы, соревнуясь друг с другом. Само обращение людей интеллигентских профессий к сельскохозяйственному труду, рисуемое в "Докторе Живаго", отвечает представлению Мора о том, что в правильно устроенном социуме отчуждение города от деревни будет преодолено за счет регулярных выездов горожан на уборку урожая<sup>20</sup> (к чему они должны приучаться уже с детских лет). Земля на утопическом острове Мора бедна, но тем не менее приносит богатые плоды благодаря применению 'искусственных средств' (ср. 'основательно унавоженную' почву у Пастернака и подробный регистр снятого семейством Громеко-Живаго обильного урожая: "Картошку успели выкопать до дождей [...] ее у нас до двадцати мешков [...] в подполье спустили две бочки огурцов..." (277) и т.д.).

Островитяне Мора работают не более шести часов в день, заполняя оставшееся время литературными и научными упражнениями. Рабочий день Юрия Живаго также укладывается в шесть часов, о чем свидетельствует сделанная им в варыкинском дневнике запись:

"Сколько мыслей проходит через сознание, сколько нового передумаешь, пока руки заняты мускульной, телесной, черной или плотничьей работой; пока ставишь себе разумные, физически разрешаемые задачи, вознаграждающие за исполнение радостью и удачей; пока шесть часов кряду тешешь что-нибудь топором или копаешь землю под открытым небом..."<sup>21</sup> (275).

Другая дневниковая запись Юрия подхватывает из "Утопии" мотив досуга, посвященного искусствам и расширению положительных знаний, причем этим занятиям придается в дневнике качество желательных, будничностных, одним словом, чаемых как идеал:

"Как хотелось бы наряду со службой, сельским трудом или врачебной практикой вынашивать что-нибудь остающееся, капитальное, писать какую-нибудь научную работу или что-нибудь художественное" (282).

Один из законов, придуманных Мором для регулирования совершенной жизни, предусматривает, что за нарушение супружеской верности преступник штрафуется принудительными работами, попадая в положение раба, а за повторную измену подлежит смертной казни. Юрий Живаго изменяет на Урале своей жене с Ларой и наказывается за это рабским служением партизанам (его захватывают в плен как раз тогда, когда он возвращается со свидания с возлюбленной домой). Арестовавший Юрия Каменноворский обещает расстрелять пленника, если тот откажется выполнить его требование:

- Ни с места, товарищ доктор,- ровно и спокойно сказал старший между троими [...] - В случае повиновения гарантируем вам полную невредимость. В противном случае, не прогневайтесь, пристрелим (303)<sup>22</sup>.

Сопоставляя "Утопию" и "Доктора Живаго", остается, наконец, отметить, что рассказчик, повествующий у Мора об идеальном государственном порядке,- моряк, путешествовавший вместе с Америго Веспуччи, и что Микулицыну-старшему, хозяйничающему в Варькино, больше подошла бы, согласно мнению Самдевятова, не сухопутная, а флотская карьера:

- Его поприщем должно было быть море. В институте он шел по корабельной части. Это осталось во внешности, в привычках (261).

2.2.2. Тоня принимает возницу, который доставляет ее вместе с ее близкими в Варькино, за легендарного кузнеца Вакха из рассказов ее матери об Урале:

- Возможно ли, чтобы это был тот самый Вакх [...] Кузнец, кишки в драке отбили, он смастерил себе новые. Одним словом, кузнец Вакх Железное Брюхо. Я понимаю, что все это сказка. Но неужели это сказка о нем? Неужели это тот самый? (266).

Жители Новой Атлантиды Бэкона, охваченные страстью к неумному научному познанию и техническому прогрессу, умеют создавать искусственные органы вместо потерянных людьми естественных. Вакх - не только сказочная фигура, но и репрезентант утопического мира<sup>23</sup>.

Новой Атлантидой правит совет мудрецов, страну возглавляет Дом Соломона. Пародийный эквивалент этого государственного учреждения - дом Микулицыных в Варькино. Жена Микулицына, Елена Прокловна,

хвастается своими обширными познаниями, задавая Юрию самые неожиданные и мало уместные испытательные вопросы; особенно восхищают варькинского гостя ее осведомленность в области физики (ср. физикализм Бэкона)<sup>24</sup>.

Одна из особенно важных институций Новой Атлантиды - музей, экспонирующий разные виды обманов, симулякров, фокусов, иллюзий, всего, что полностью неприемлемо для тех, кому Бэкон предназначил поиск научной истины. В варькинском доме Юрий Живаго находит стереоскопические снимки Урала, которые смастерил сын Микулицына, Ливерий, с помощью самодельного объектива, т.е. двухмерные имитации трехмерного пространства, вводящие их наблюдателя в заблуждение.

Прибыв в Юрятин Комаровский восхваляет там будущее Сибири:

- Сибирь, эта поистине Новая Америка, как ее называют, таит в себе богатейшие возможности. Это колыбель великого русского будущего, залог нашей демократизации, процветания, политического оздоровления (417).

Конечно, эта тирада имеет в виду, в первую очередь, стихи Блока о Сибири: "Уголь стонет, и соль забелелась, И железная воеет руда... То над степью пустой загорелась Мне Америки новой звезда!"<sup>25</sup> Но равным образом она отправляет нас и к утопии Бэкона как к претексту Блока. Старая Атлантида, по Бэкону, это - Америка, стертая с лица земли потопом, чьей изначальной цивилизации наследует вторая Америка, Новая Атлантида.

2.3. Мы вернемся к Бэкону чуть позднее, а пока подытожим сказанное о Юрятине и Варькино.

Юрий Живаго двойственен. По дороге в Варькино он обрушивается в споре с Самдевятовым на марксизм, порицая эту философию как утопическую:

Я не знаю течения, более обособившегося в себе и далекого от фактов, чем марксизм (257).

С другой стороны, Живаго не исключается Пастернаком из общего утопизма эпохи не только в главах о Февральской революции, но и тогда, когда речь в романе заходит о большевистском периоде. Пастернаковский герой, бегущий из революционной Москвы на Урал, не может, на деле, занять позицию вне утопического мира - его тяга к земле заимствована у Мора, выбранные им места новой жизни воссоздают утопические модели Кампанеллы и Бэкона.

Пастернак всячески компрометирует утопизм. Если на Западном фронте его следствием было убийство ни в чем не повинного Гинца, то пребывание Живаго на Урале и в Зауралье завершается деградацией героя. Бывший громекровский дворник, Маркел, пеняет Юрию, объявившемуся вновь в Москве, за то, что он не был верен своему месту, предпочел насыщенной жизни поиск другого пространства обитания (т.е., в конечном счете, критикует своего будущего зятя за выбор им ложного топоса, за у-топизм):

А нешто я тебе повинен, что ты не выдался. Не надо было в Сибирь драть, дом в опасный час бросать. Сами виноваты. Вот мы всю эту голодуху, всю эту блокаду белую высидели, не пошатнулись, и целы (471).

Полемизируя с утопиями Мора и Бэкона, Пастернак вплетает в описание Варькино реминисценцию из антиутопии О. Хаксли "Сын Тони и Юрия, Шурочка, капризничает, попав в Варькино:

Шурочка [...] был не в своей тарелке [...] Он был недоволен, что в дом не взяли черного жеребеночка, а когда на него прикрикнули, чтобы он уgomонился, он разревелся, опасаясь, как бы его, как плохого и неподходящего мальчика, не отправили назад в детишный магазин, откуда, по его представлениям, его при появлении на свет доставили на дом родителям (271).

Английский утопический этатизм прослеживается Пастернаком вплоть до его превращения в собственную противоположность у Хаксли (очень модного в СССР в 30-е гг). Словосочетание "детишный магазин" калькирует название учреждения, где в романе Хаксли искусственно создаются люди утопического будущего: "26.

2.4. Пастернак уделяет Бэкону в своем романе особое внимание<sup>27</sup>. В "Докторе Живаго" учитывается, наряду с "Новой Атлантидой", и "Новый Органон". Выстраивая сцену смерти Юрия, Пастернак исходит из известной притчи о ложном и истинном методах познания, изложенной в "Новом Органоне". Даже калека, если он выбрал правильную дорогу, - писал Бэкон, - обгонит скорохода (= "cursor"), который движется непутем (= "extra viam")<sup>28</sup>. Дряхлая мадемуазель Флери, направляющаяся в швейцарское посольство за визой для эмиграции на Запад, опережает на своих двоих (она, по выражению Пастернака, 'плетется', 483) Юрия, севшего в аварийный трамвай:

И она пошла вперед, в десятый раз обогнав трамвай и, ничуть того не ведая, обогнала Живаго и пережила его (485)<sup>29</sup>.

Бэкон вставляет свою параболу в рассуждения об Идоле театра, т.е. теории, философских догматов, принимаемых на веру. Живаго не избавлен, хочет сказать нам Пастернак, от поклонения этому Идолу и проигрывает из-за того жизненное соревнование с девственным, неискушенным существом, которым мог бы быть и он сам, останься он верен своей первоначальной непорочности, тому 'неистовству чистоты', о котором думал Веденяпин. Пародируя "Новую Атлантиду", Пастернак, с другой стороны, принимает проведенную Бэконом критику сознания, противопоставляет Бэкона-утописта Бэкону-гносеологу.

### 3. "Политейа" и зауральская партизанщина (государственные утопии, продолжение)

3.1.1. Изображение партизан в "Докторе Живаго", по меньшей мере, трехслойно в интертекстуальном плане. Первый пласт здесь образуют заимствования (отчасти уже исследованные) из документальных свидетельств и научной литературы о Гражданской войне на Урале и в Сибири<sup>30</sup>.

3.1.2.1. Вторым слоем являются многочисленные реминисценции из художественных текстов о сибирской и дальневосточной партизанщине.

Завязка партизанской карьеры Терентия Галузина перекочевала в пастернаковский роман из повести Вс. Иванова "Партизаны" (1920-1921). Иванов рассказывает о том, как плотник Кубдя подряжается строить амбары в Улалейском монастыре. Во время церковного праздника в деревню прибывают два милиционера, которые разрушают самогонный аппарат. Чтобы попугать блюстителей порядка, пьяный Кубдя стреляет в их сторону, не желая причинить им вред, но случайно убивает одного из них. После этого события плотнику приходится скрыться и волея-неволей примкнуть к партизанскому движению.

По образцу Кубди Терентий становится партизаном вовсе не из-за политических убеждений. На пасху в Кутейном Посаде и Малом Ермолае ведется набор рекрутов в Колчаковскую армию. Пьют самогон. Неизвестный, воспользовавшись скандалом на призывном пункте, бросает гранату в волостное правление. Милиционеры безуспешно разыскивают провокатора (эта невыясненность обстоятельств вызывает к интертекстуальной догадливости читателей). Молодые люди, подлежащие набору, и среди них - Терентий, прячутся, не зная за собой вины, а затем бегут к партизанам<sup>31</sup>.

Дальнейшая судьба Терентия контрафактурна относительно биографии заглавного героя из историко-революционной поэмы Асеева "Семен Проскаков" (1927-28). За участие в заговоре против Ливерия Микулицына Терентий подлежит расстрелу, но, будучи лишь раненым, вылезает из-под трупов, скитается по тайге и в конце-концов выдает советским властям повстречавшегося ему Стрельникова. Проскакова, напротив, недорасстреляли белые; впрочем, он и Терентий - равно заговорщики, хотя, как таковые, и принадлежат к разным политическим полюсам, - ср. один из эпиграфов в поэме Асеева, цитирующий документы Архива Истпрофа ЦК Союза горнорабочих:

Вот я, Проскаков Семен Ильич, и должен был описать как пережитое при Колчаке в 1919 году дня 8 марта за мартовское восстание; мне пришлось бежать, я скрывался, и в одно время я был предан двумя в дер. Моховой [...] Я почувствовал, что он, гад, меня легко ранил, я притаился, он, гад, прошел, бросив меня, понаблюдав, опять идет ко мне, наган в голову и дал три обсечки, в четвертый раз выстрелил наган в мою голову, не попал, а мою голову заменила сырая земля и приняла в себя кровожадную пулю и спасла меня. После отъезда гада я бежал, и после расстрела я попал в отряд тов. Роликова и действовал со своими ранами в отряде...<sup>32</sup>

Дезертируя из "лесного воинства", Живаго поступает так же, как индивидуалист Мечик в романе Фадеева "Разгром" (1926), но не из-за страха за свою жизнь, в прямом отличие от своего негативного литературного прообраза, а из озабоченности судьбой близких. Живаго совершает несколько попыток избавиться от плена - возвращаемость действия высвечивает его вторичность в качестве литературного мотива. В "Разгроме" и в "Докторе Живаго" силы красных теснят противник, им приходится отступать, причем в обоих романах совпадают конкретные обстоятельства отхода: чтобы спастись, и фадеевским, и пастернаковским партизанам, нужно мостить болото.

3.1.2.2. Название повести Вяч. Шишкова об алтайских партизанах, "Ватага" (1923), всплывает в диалоге пьянствующих по поводу пасхи и призыва новобранцев Гошки Рябых и Терентия Галузина:

- Ты мне, Гошка только вот что скажи. Еще я про социализм не все слова знаю. К примеру, саботажник. Какое это выражение? К чему бы оно?

- Я хоша по этим словам профессор, ну как я тебе, Терешка, сказал, отстань, я пьян. *Саботажник* - это кто с другим в

одной шайке. Раз сказано *соватажаник*, стало быть, ты с ним из одной *ватаги* (320).

Выбивающаяся из обычной стилистики Пастернака народная этимология в духе Лескова и его последователей имеет в "Докторе Живаго" не столько традиционно присущую ей функцию (= производство комического эффекта), сколько используется по интертекстуальному назначению: слово с не его собственным смыслом есть слово из чужого текста.

"Ватага" рисует Гражданскую войну в виде новой пугачевщины<sup>33</sup>. В соответствии с этой установкой текст Шишкова во многом составлен из мотивов, взятых из пушкинской "Истории Пугачева". Так, Пушкин повествует о том, как Пугачев влюбился после взятия Татищевой крепости и учиненных там зверств в дочь одного из начальников ее обороны:

Начальники были захвачены. Билову отсекли голову. С Елагина, человека тучного, содрали кожу; злодеи вынули из него сало и мазали им свои раны. Жену его изрубили. Дочь их, накануне овдовевшая Харлова, приведена была к победителю, распорядившегося казнию ее родителей. Пугачев поражен был ее красотой и взял несчастную к себе в наложницы, попадая для нее семилетнего ее брата<sup>34</sup>.

У Шишкова партизанский вожак Зыков, захватив город и расправившись со священниками и купцами (их сжигают в церкви после немых пыток), влюбляется в купеческую дочь, Таню (у нее есть брат, как и у Харловой, который впоследствии убивает Зыкова).

Пастернак усвоил себе метод построения "Ватаги".

В одних случаях он повторяет сразу и повесть Шишкова и "Историю Пугачева". Ворвавшись в Казань, сторонники Пугачева бесчинствуют в карнавальных нарядах:

Разбойники, надев на себя женские платья, поповские стихари, с криком бегали по улицам, грабя и зажигая дома (63).

В "Ватаге" партизаны перед тем, как сжечь своих пленников, переодевают их женщинами, а сами облачаются в ризы священников и служат кощунственный молебен. Пастернак сдвигает мотив кощунственного революционного карнавала на периферию своего романа, привязывает этот мотив к эпизодической, случайно мелькающей при аресте Юрия, фигуре:

Поперек дороги, преграждая ее, стояли три вооруженных всадника. Реалист в форменной фуражке и поддевке, перекрещенный пулеметными лентами, кавалерист в офицерской

пинели и кубанке и странный [= сигнальное слово интертекстуальности,- И.С.], как маскарадный ряженный, толстяк в стеганых штанах, ватнике и низко надвинутой поповской шляпе с широкими полями (303).

В других случаях Пастернак оставляет "Ватагу" в стороне и прямо черпает смысловой материал из "Истории Пугачева". Приведем только один пример такой расширенной, по сравнению с повестью Шишкова, работы Пастернака с первоисточником. Заговор Захара Гораздых против Ливерия конструируется Пастернаком из тех же элементов, что и интрига Шигаева против Пугачева, изображенная Пушкиным (у Шишкова аналогичный эпизод не отыскивается):

Бунтовщики начали выбираться из Бердых, кто верхом, кто на санях. На воза громоздили заграбленное имущество. Женщины и дети шли пешие. Пугачев велел разбить бочки вина, стоявшие у его избы, опасаясь пьянства и смятения. Вино клынуло на улицу. Между тем Шигаев, видя, что все пропало, думал заслужить себе прощение, и задержав Пугачева и Хлопушу, послал от себя оренбургскому губернатору с предложением о выдаче ему самозванца, и прося дать ему сигнал двумя пушечными выстрелами. Сотник Логинов, сопровождавший бегство Пугачева, явился к Рейнсдорпу с сим известием (48).

В "Докторе Живаго", в согласии с "Историей Пугачева", отступление партизан вместе с семьями и борьба их начальника, Ливерия, с пьянством предшествуют началу брожения среди них. Оба заговора безуспешны. Держа речь о выдаче Ливерия белым, Захар Гораздых совершает ошибку, присваивая их генералу Галиуллину чин сотника, - интертекстуальную по происхождению (ср. сотника Логинова у Пушкина):

- Надо сделать штуку, чего свет не видал, из ряду вон. Они требуют его [Ливерия,- И.С.] живого, в веревках. Теперь слышишь, к этим лесам подходит ихний сотник Гулевой. (Ему подсказали, как правильно, он не расслышал и поправился: "генерал Галеев") (343).

3.2.1. Несмотря на всю близость описания партизан в "Докторе Живаго" к литературе 1920-х гг, их концептуализация у Пастернака решительно отличается от уже имевшей место в советской прозе и поэзии своей далеко заходящей философичностью. Третий интертекстуальный слой глав, посвященных пленению Юрия Живаго, представляет собой собрание намеков на "Государство" Платона<sup>35</sup>.

Пережитое Юрием в партизанском лагере обладает для него свойством абсолютной (= утопической) новизны: "Лес, Сибирь, партизаны [...] что за *небывальщина* " (363). И "лесным воинством", и платоновским государством "стражей" правит философия. Партизанский диктатор - любитель мудрости; Юрий сообщает Каменновдворскому:

- Ливерий Аверкиевич любит по ночам философствовать, заговорил меня (341).

По Платону "стражи" должны получать философское образование (кн. 6, 15 и кн. 7, 8). Солдатам Ливерия также надлежит быть просвещенными. Живаго говорит ему:

- Я преклоняюсь перед вашей воспитательной работой [...] Ваши мысли о духовном развитии солдат мне известны. Я от них в восхищении (333).

Живаго и разделяет 'мечту о достойном существовании' (334), которая окрыляет педагогические усилия Ливерия, и отвергает его просветительство, обнаруживая здесь то же противоречивое отношение к утопизму, что и в главах о Варькино:

- Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, может быть, и видавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее. Для них существование - это комок грубого, не облагоустроенного их прикосновением материала, нуждающегося в их обработке. А материалом, веществом, жизнь никогда не бывает. Она сама [...] непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало... (334).

Слова о 'веществе' полемически цитируют "Государство", где философу, планирующему идеальное общественное устройство, предписывается преодолевать 'данный в человеке материал' (кн. 6, 13)<sup>36</sup>. Живаго побивает Платона, апеллируя к представлению Вл. Соловьева из "Чтений о Богочеловечестве" о саморазвивающейся 'Душе мира', Софии<sup>37</sup>.

3.2.2. Миф, предназначенный Платоном для воспитания "стражей" философского государства, гласит, что они рождаются из земли (и потому должны защищать Мать-землю) и что Творец примешал одним из них (властителям) золото, а другим (помощникам) - серебро (кн. 3, 21-22).

След этого дидактического мифа содержит в себе у Пастернака картина отступления "крестьянского ополчения", как бы растущего из земли, преобразованной в антиутопическом "Докторе Живаго" в 'грязь' (ср. также появление среди партизан Терентия Галузина и его товарищей, до того прятавшихся от милиционеров под амбаром):

Дома по обеим сторонам дороги словно вбирались и уходили в землю, а месящие грязь всадники, лошади, пушки и толпящиеся рослые стрелки в скатках, казалось, вырастали на дороге выше домов (325).

Заводила заговора против Ливерия иронически называет партизанского начальника 'золотцем' (343), а высший слой партизан, который несет охрану командира, именуется в романе 'серебряной ротой' (343; это словосочетание втайне пейоративно - ср. эвфемизм "золотая рота", обозначающий уборщиков нечистот).

Трагически-сентиментальный на поверхности, роман Пастернака зачастую комичен в своей интертекстуальной толще. В число насмешек Пастернака над Платоном, о которых зашла речь, входит и характеристика внешнего вида партизан. Если у Платона "стражи" в их рвении охранять философское государство подобны псам (кн. 3, 13), то в "Докторе Живаго" эта сопоставимость переводится из абстрактно-возвышенного в конкретно-сниженный план - партизаны физически напоминают собак, почти превращаются в них:

Не хватало зимней одежды. Часть партизан ходила полуодегая. Передали всех собак в лагере. Сведущие в скорняжном деле шили партизанам тулупы из собачьих шкур шерстью наружу (352).

3.2.3. В противоположность "Государству" роман Пастернака не рисует совместного владения женами и детьми среди партизан, новых "стражей". Но все же и в этом пункте "Доктор Живаго" пересекается с "Государством". Принадлежность к "лесному братству" влечет за собой уничтожение семьи - безумное, чудовищное, вовсе не благотворное, как у Платона.

Убийство Памфилом Палых троих детей и жены из опасения, что они попадут в руки белогвардейцев, имеет сложный литературно-философский генезис<sup>38</sup>. То, что в этом полигенезисе приняло участие и "Государство", не вызывает сомнения. Платон вкладывает в уста Сократа историю некоего мужа из Памфилии (южный берег Малой Азии), который пал в бою, но воскрес на двенадцатый день и поведал о том, что узрел в

потустороннем мире. Грешникам, совершившим преступление против семьи, никогда не будет прощения. Некий тиран из все той же Памфилии, убивший отца и старшего брата, вовеки не искупит своего греха. Отсюда берет у Пастернака начало не только имя 'Памфил', но и замечание о том, что "существование" этого персонажа было "бесповоротно конченное" (365).

Жизнь с партизанами означает бессемейность и для Юрия Живаго, который обращается к Ливерию со словами:

- Наверное, вы воображаете, что для меня нет лучшего места на свете, чем ваш лагерь и ваше общество [Ливерий явно упрекается за утопизм,- И.С.]. Наверное, я еще должен благословлять вас и спасибо вам говорить за свою неволю, за то, что вы освободили меня от семьи, от сына, от дома, от дела, от всего, что мне дорого и чем я жив (335).

Речь Юрия в лаконичной и негативной форме передает все основные идеи Платона, касающиеся семьи и собственности в утопическом социуме, в котором родители не знают своих детей, а дети - родителей, в котором "стражи", состоящие на содержании государства, не имеют своих домов (кн. 3, 22) и никакого иного занятия, кроме обеспечения всеобщего блага (кн. 5, 13).

3.2.4. Наряду с мифами о сынах Земли и тиране из Памфилии, в пастернаковский роман вращается также третий миф из "Государства" - о пещере (кн. 7). (Можно сказать, пожалуй, что Пастернак старался архаизировать Платона, свести "Государство" к его мифологическим элементам).

Диалоги доктора и партизанского главаря начинаются в вырытом в земле жилище, в "землянке", и продолжаются в ней во время блужданий отряда по тайге. По Платону, непросвещенный человек подобен узнику в пещере с оковами на ногах и шее. Пастернак отводит эту роль Юрию Живаго, отвергающему, пусть и не до конца, утопическое просветительство:

Несмотря на отсутствие оков, цепей и стражи [платоновское уподобление теряет наглядные детали, превращается в снятый трюк, - И.С.], доктор был вынужден подчиняться своей несвободе, с виду как бы воображаемой (325).

Рабы пещеры сидят в ней спиной к источнику света; проносимая за их спинами утварь предстает перед ними лишь в виде игры теней на стене, принимаемой ими за реальность; люди, проносящие предметы, сравниваются Платоном с фокусниками, кукловодами.

Как и пленники платоновской пещеры, доктор попадает в иллюзорный мир, где действительное трудно отличить от показного:

Казалось, этой зависимости, этого плена не существует, доктор на свободе и только не умеет воспользоваться ей (325).

Сам Ливерий выступает для Юрия Живаго в качестве балаганно-площадной фигуры, фигляра:

"Господи, до чего не выношу я этого *паяснического тона*",- про себя вздыхал доктор... (332);  
 "*Завел шарманку, дьявол!* [...]" , - вздыхал про себя и негодовал Юрий Андреевич (336).

Во время заключительного диалога с доктором партизанский командир поглощен уходом за огнем, разведенном в почти античном светильнике:

В землянке пахло душистым угаром. Он садился на нёбо, щекал в носу и горле. Землянка освещалась тонко в листик нащепленными лучинками *в треногом таганце*. Когда они догорали, обгорелый кончик падал в подставленный таз с водой, и Ливерий втыкал в кольцо новую, зажженную (367).

Познание сущностного, согласно Платону, состоит в выходе из обманывающей нас пещеры, в обращении зрения к солнцу. Ливерий обвиняет Юрия в нежелании выбраться из мрака: "...вы не видите впереди просвета" (334). В споре с Платоном Пастернак объединяет того, кто отвергает обитателей пещеры в заблуждение теньными узорами, и того, кто рвется к солнцу. С пастернаковской точки зрения утопист (Ливерий) и есть творец мнимого мира (ср. стереоскопические картинки Урала, сделанные будущим партизанским полководцем в юности). Живаго негодуяще думает о Ливерии:

"Какая близорукость [у покинувшего подземную тюрьму, - говорится в "Государстве", - может испортиться зрение, - И.С.]. Я без конца твержу ему о противоположности наших взглядов, он захватил меня силой [Платон считал, что обитателей пещеры можно приучить к яркому свету только в принудительном порядке, - И.С.] и держит при себе, и он воображает [! - И.С.], что его неудачи должны расстраивать меня, а его расчеты и надежды [= утопизм, - И.С.] вселяют в меня бодрость. Какое самоослепление! Интересы революции и существование солнечной системы [ср. созерцание солнца в мифе о пещере, - И.С.] для него одно и то же" (334).

Платон считал, что если вышедший из пещеры на свет вернется к сотоварищам и захочет освободить и их, то они, привыкшие к своим обстоятельствам, убьют его (кн. 7, 2). Живаго, пленник пещеры, вынашивает мысль об убийстве Ливерия ("О, как я его ненавижу! Видит Бог, я когда-нибудь убью его", 336; эта фраза возникает во внутренних монологах доктора трижды<sup>39</sup>). На деле попытку погубить Ливерия предпринимает не доктор, а Захар Гораздых с заговорщиками<sup>40</sup>.

3.3. Мы можем теперь раскрыть значение рекламного щита "Моро и Ветчинкин", который преследует Юрия на протяжении всего его пребывания на Урале и около которого совершается захват доктора партизанами. Реклама указывает Юрию его путь в царство утопии. Надпись (упоминаемая в романе пять раз) составлена из итальянизированного имени Мора<sup>41</sup> и из прочтения этимологии имени Бэкона на русско-германский манер ("Ветчинкин" = 'Schinken' + 'ветчина' = 'bacon'). Классический английский государственный утопизм XVI-XVII вв пропитывается у Пастернака итальяно-русско-немецкими коннотациями и становится ответственным за возникновение трех главных тоталитарных государств в Европе нашего столетия.

#### 4. Москва - Урал (антропологическая утопия Фурье)

4.1.1. Если Ливерий - носитель платоновского утопизма, то Антипов-Стрельников - фурьерист<sup>42</sup>.

Фурье перевел утопическую проблематику из социально-этической плоскости в антропологическую. Уже в первом своем труде, "Теория четырех движений и всеобщих судеб", он увидел основную несправедливость общественной жизни в угнетении одного пола другим. Современная цивилизация, которую нельзя улучшить и которую поэтому следует уничтожить, 'тиранизирует' женщину. Социальный прогресс имеет дальней целью эмансипировать подавленный пол.

В этом же, в освобождении женщины из-под гнета маскулинизированной культуры, заключен смысл революционности Стрельникова. Вот его слова:

"Грязь, теснота, нищета, поругание человека в труженике, поругание женщины. [Это уравнивание социальной и половой несправедливости самым непосредственным образом изобличает фурьеризм Стрельникова,- И.С.] [...] Какое олимпийство тунеядцев, замечательных только тем, что они ничем себя не утрудили, ничего не искали, ничего миру не дали и не

оставили! [ср. ниже о борьбе Фурье с 'паразитизмом', - И.С.]. Но разве Тверские-Ямские и мчащиеся с девочками на лихачах франты в заломленных фуражках и брюках со штрипками были только в одной Москве, только в России? [Речь идет не об одном лишь русском контексте! - И.С.] Улица, вечерняя улица, вечерняя улица века, рысаки, саврасы, были повсюду. Что объединяло эпоху, что сложило девятнадцатое столетие в один исторический раздел? Нарождение социалистической мысли" (454-455).

Фурье рассуждал о несовершенстве природного устройства Земли (он называл ее 'самым несчастным телом универсума', намереваясь спасти и женщину, и ее мифологический аналог, Землю-Деметру) и предлагал сдвинуть земную ось в целях улучшения климата<sup>43</sup> с помощью 'индустриальной армии'<sup>44</sup> (к последнему мотиву мы обратимся также позднее). Стрельников воспроизводит эти идеи метафорически:

"А мы жизнь восприняли как военный поход [ср. военизацию переделки природы у Фурье, - И.С.], мы камни ворочали [ср. изменение естественного порядка в "Теории четырех движений...", И.С.] ради тех, кого любили" (454).

Новое общество, из которого, как и из старого, нельзя удалить инстинкты, будет основываться, как предполагал Фурье, на соревновании между 'страстными (пассионарными) сериями' (= группами соперничающих друг с другом трудящихся). Именно под этим углом зрения и рассматривает действительность Стрельников:

Стрельников с малых лет стремился к самому высокому и светлому. Он считал жизнь огромным *ристалищем*, на котором, честно соблюдая правила, люди *состязуются* в достижении *совершенства* (251; ср. еще: "... две страсти отличали его" (250) и термин Фурье: "attraction passionnée").

4.1.2. Ряд персональных свойств Стрельникова совпадает с особенностями личности Фурье.

Французский утопист мог работать без сна длительное время. Стрельников страдает бессонницей (Пастернак сообщает ему в данном случае и собственные черты). Соперник доктора трудится по ночам для самообразования, когда поселяется в Юрятине перед войной, и теряет способность ко сну в преддверии самоубийства. Подобно Фурье, автодидакту, увлекавшемуся математикой и физикой, Стрельников, кончив университет "классиком", приобретает еще и знания по точным наукам:

...в нем, бывшем реалисте [это слово двусмысленно: оно обозначает не только окончившего реальное училище, но и человека, принадлежавшего некогда к эпохе реализма, во многом определенной в России влиянием Фурье,- И.С.], вдруг проснулась, заглохшая, было, страсть [опять мелькает любимое слово Фурье,- И.С.] к математике, физике и точным наукам. Путем самообразования он овладел всеми этими предметами в университетском объеме [...] Усиленные ночные занятия распатали здоровье Павла Павловича. У него появилась бессонница (108).

Как Фурье, так и Стрельников обладают прекрасной памятью:

Теперь задним числом [= Пастернак подчеркивает здесь интертекстуальный момент тем, что говорит о некоем запаздывании в развитии героя, о его неспособности сразу найти себя,- И.С.] выяснилось, что у него была необычайная способность приобретать и сохранять знания, почерпнутые из беглого чтения (107).

Во французской прессе утопия Фурье с его идеей превращения морской воды в лимонад, росы - в благовонную жидкость и другими подобными абсурдными проектами была оценена как чистое безумие<sup>45</sup>. Почти сумасшедшим считает ее мужа и Лара:

Он пошел на войну, чего от него никто не требовал [...] С этого начались его безумства [...] Он стал дуться на ход событий<sup>46</sup>, на историю. Пошли его размолвки с ней. Он ведь и по сей день сводит с ней счеты. Отсюда его вызывающие сумасбродства (399; ср. еще квалификация Стрельникова рассказчиком: "...революционное помешательство эпохи", 451)<sup>47</sup>.

4.2.1. Встреча со Стрельниковым происходит, когда доктор с семьей приближается к Юрятину. Описание путешествия из Москвы на Урал теснейшим образом соприкасается с утопией Фурье, так что этот путь вполне естественно ведет Юрия к знакомству с фурьеристом.

Разумеется, мобилизация на принудительные работы была фактом эпохи военного коммунизма. Однако в рассказе о людях, согнанных на рытье окопов и сопровождающих доктора в его поездке, ощутимы и отзвуки чтения Пастернаком "Теории четырех движений..." - реминисцентный и фактический пласты романа поддаются здесь надежному разделению<sup>48</sup>.

В своей программе улучшения климата, набросанной в "Теории четырех движений...", Фурье называет Белое Море и Архангельск<sup>49</sup>. В "Докто-

ре Живаго" у трудармейцев, посланных на Урал, были предшественники (как выясняется, интертекстуального порядка):

Собранную [...] партию, по примеру ранее составленной, рывшей окопы на Архангельском фронте, вначале предполагали двинуть в Вологду, но с дороги вернули и через Москву направили на Восточный фронт (220).

Фурье щедро зачислял в паразиты, которые в гармоническом обществе, должны будут трудиться, как и прочие, в фаланстерах, юристов, купцов, фабрикантов, а также всех, кто обслуживает других людей; к тунеядцам принадлежат даже больные. Как раз таков пестрый контингент обязанных к труду спутников Юрия Живаго:

Рядом с хорошо одетыми богачами, петербургскими биржевиками и адвокатами, можно было видеть отнесенных к эксплуататорскому классу лихачей-извозчиков, полотеров, банщиков, татар-старьевщиков, беглых сумасшедших из расгущенных желтых домов, мелочных торговцев и монахов (216).

Работу 'серий' Фурье разбирает на примере человеческой массы из шестисот участников (различающихся между собой во всех отношениях: по возрасту, полу, имущественному положению). Число мобилизованных, сообщенное поначалу в "Докторе Живаго", близко к тому, которое Фурье считал оптимумом для организации фаланги:

Пассажиров этого разряда было человек до пятисот, люди всех возрастов и самых разнообразных званий и занятий (216).

Знаменательно, что приведенная Пастернаком цифра колеблется:

Цельный эшелон трудармии. Вместе с вольноедущими человек до семисот (227),-

и в качестве среднего арифметического точно совпадает с цифрой у Фурье.

Тогда как для Фурье человеческие страсти могут служить на потребу общества, будучи канализованными в процессе трудового соперничества, Пастернак в своем отрицании утопии вообще и фурийизма в частности рисует страсть несублимируемой: одна из случайно попавших в ряды трудармейцев женщин, Тягунова, убивает свою соперницу и

любовника и скрывается от наказания вместе с боготворящим ее юным Васей Брыкиным<sup>50</sup>.

4.2.2. Пастернак не противопоставляет резко своего героя утопическому миру Фурье точно так же, как и остальным утопическим мирам, интертекстуализованным в романе. Живаго солидаризуется с бежавшей от трудовой повинности Тягуновой, но он же с энтузиазмом берется за расчистку железнодорожных путей от снега, производимую так, как будто ее спланировал Фурье, мечтавший о коллективном, соревновательном, приносящем наслаждение труде:

Линию расчищали со всех концов сразу, отдельными в разных местах расставленными бригадами [ср. серий Фурье,- И.С.] [...] Стояли ясные морозные дни. Их проводили на воздухе, возвращаясь в вагон только на ночевку. Работали короткими сменами [занятие каим-то одним трудом не должно быть продолжительным,- мечтал Фурье,- И.С.], не причинявшими усталости, потому что лопат не хватало, а работающих было слишком много. Неумолимая работа доставляла одно удовольствие (228).

Расчищая снежный занос, Живаго кажется себе ребенком и ассоциирует счастье работы с вкусовыми ощущениями:

Как напоминало это дни далекого детства, когда [...] маленький Юра кроил на дворе из такого же ослепительного снега пирамиды и кубы, сливочные торты, крепости и пещерные города! Ах, как вкусно было тогда жить на свете, какое все кругом было заглядение и объеденье! (229).

Фурье полагал, что дети должны трудиться наравне с взрослыми (дабы не предаваться разрушительным инстинктам), и уделял проблеме еды в утопическом социуме чрезвычайное, почти патологическое, внимание<sup>51</sup>, отличавшее его от других утопистов (так, например, он лепечал надежду на то, что жители больших городов оставят их, узнав, как обильно питаются люди в фаланстерах). Пастернак сделал мотив насыщения едой детерминирующим в эпизоде снегоочистки:

...эта трехдневная жизнь на воздухе производила впечатление сытности. И не без причины. Вечерами работающих оделяли горячим сеяным хлебом свежей вьлечки, который неведомо откуда [если реалья конституируется в тексте как неопределенная, ищи претекст! - И.С.] привозили неизвестно по какому наряду (229)<sup>52</sup>.

## 5. Leibniz contra utopiam

5.1.1. Как историк философии Пастернак был специалистом по Лейбницу. В Марбурге, в семинаре Н.Гартмана Пастернак читал доклад о Лейбнице<sup>53</sup>. В поэзии Пастернака 30-х гг, подготовившей "Доктора Живаго", регулярно отыскиваются аллюзии, подразумевающие Лейбница. Поэма "Спекторский" была названа именем лучшего русского знатока философии Лейбница (и ученика отца Блока)<sup>54</sup>. В своей оде Сталину Пастернак хитроумно оглянулся на Лейбница с целью самопровержения. Чтобы понять фактический смысл нижеследующих стихов, нужно знать, что для Лейбница бесконечно малые величины не разнятся с бесконечно большими (ибо в математике, в принципе, нет самого большого и самого малого; Пастернак собирался подготовить работу о методе бесконечно малых у Лейбница):

Как в этой двухголосой фуге  
Он сам ни *бесконечно мал*,  
Он верит в знание друг о друге  
Предельно крайних двух начал<sup>55</sup>.

Не выполнивший свой студенческий замысел написать кандидатское сочинение о Лейбнице, Пастернак старался вернуть долг философии и в конце концов расплатился с ней в романе.

5.1.2. Оппозитивом насильственно-утопического, творимого по произволу субъекта переустройства реальности выступает в пастернаковском романе тот "лучший из миров", который был смоделирован Лейбницем в его "Теодицеи" (1710). Лейбниц был, бесспорно, самым последовательным в мировой философии критиком утопизма<sup>56</sup>. Усовершенствование созданного Богом и постоянно свидетельствующего о нем сущего может причинить, по Лейбницу, лишь вред, раз в нашем мире все пребывает в гармонической взаимосвязи и сбалансированности.

Русская жизнь до начала революционных экспериментов предстает в "Докторе Живаго" в виде полностью отвечающей воззрениям Лейбница на данную нам действительность:

Все движения на свете [Пастернак берет мировой масштаб, хотя и говорит только о России; возможно, автор "Доктора Живаго" защищает здесь Лейбница от одного из его оппонентов, Фурье, для которого особенно важным было понятие 'движения', или 'притяжения', - И.С.] в отдельности были рассчитанно-грезвы, а в общей сложности безотчетно пьяны общим потоком жизни, который объединял их. Люди труди-

лись и хлопотали, приводимые в движение механизмом собственных забот [ср. механицизм Лейбница, сравнивавшего, в частности, душу с автоматом,- И.С.]. Но механизмы не действовали бы, если бы главным их регулятором [регуляцией - слово Лейбница, которым он пользуется, доказывая, что универсум направляется божественным замыслом,- И.С.] не было чувство высшей и краеугольной беззаботности. Эту беззаботность придавало ощущение связности человеческих судеб, уверенность в их переходе одного в другое, чувство счастья [ср.: 'лучший из миров'; заботу о мире принимает на себя у Лейбница Бог, - И.С.] по поводу того, что все происходящее совершается не только на земле, в которую закапывают мертвых, а еще в чем-то другом, что одни называют царством Божиим [= однозначная адресация к "Теодицеи",- И.С.], а другие историей, а третьи еще как-нибудь (16-17)<sup>57</sup>.

В барочной модели Лейбница Творец допускает возможный мир, где всему дано случиться, но сей мир предвиден Богом и потому и случаен, и необходим. Случайное и необходимое не противоречат друг другу. Царство Божие необходимо *ex hypothesi*, т.е. по предположению его Создателя, которое вовсе не всегда открывается рассудку простых смертных. Лейбницеvская неслучайность случающегося иллюстрируется Пастернаком в его романе множество раз; с наибольшей отчетливостью она проявлена в часто анализированvшейся исследователями сцене смерти отца Галиуллина (для интертекстуально-философского прочтения этого эпизода важно напомнить, что Бог Лейбница делает присутствующее и отсутствующее связанными между собой):

Скочившийся изуродованный был рядовой запаса Гамазетдин, кричавший в лесу офицер - его сын, подпоручик Галиуллин, сестра была Лара, Гордон и Живаго - свидетели, все они были вместе, все были рядом, и одни не узнали друг друга, другие не знали никогда, и одно осталось навсегда неустановленным, другое стало ждать обнаружения до следующего случая [ср. категорию случайного в "Теодицеи",- И.С.], до новой встречи (120).

Бог в системе рассуждений Лейбница есть бесконечная совершенная причина, распространяющаяся на все, что возможно. Зло присутствует в мире как одна из его потенций, но поскольку Бог добр, оно минимально. Излагая соображения о зле, Лейбниц спрашивает: разве наслаждается вполне здоровьем тот, кто ни разу не болел? Пастернак отвечает на этот вопрос в духе поставившего его, когда изображает в "Докторе Живаго" выздоровление Юрия от тифа:

Он стал выздоравливать [...] Как блаженный, он не искал между вещами связи, все допускал [т.е. пребывал в царстве Божием Лейбница, где все скоординировано друг с другом и без вмешательства субъекта, - И.С.], ничего не помнил, ничему не удивлялся (206).

Лейбниц различает между реальным злом, которое от Всемогущего, и формальным, которое возникает среди людей из-за того, что они, в противоположность Создателю, недостаточны, тварны. Такое формальное зло есть кража, обнаруживающая общую дефицитность человека. Пастернак придает этому положению Лейбница наглядность, вводя в сцену свадьбы Лары мотив воровства, не имеющий ни малейшего сюжетного последствия. Вору, проникшему в дом, ничего не удастся унести с собой. Человеческое зло ф о р м а л ь н о не только для Лейбница, но и для его иллюстратора.

5.2. С барочной "Теодицеей" Лейбница боролся просветитель Вольтер в "Кандиде". Герой Вольтера, как и полагается центральному персонажу философского романа, оказывается на грани смерти, следуя наставлению своего учителя, Панглосса (= Лейбница), считающего что наш мир - лучший из всех. (Повторим, что философский роман может оценивать заложенную в нем идею и позитивно, как это имеет место, скажем, в "Что делать?", и негативно, как демонстрирует "Кандид", но в любом случае он ассоциирует философствование с отрицанием личностного).

Пастернак написал анти-"Кандида", доказательство лейбницевого доказательства Божьего бытия<sup>58</sup>. Восприятие Юрием философских построений Веденяпина воссоздает отношение не только Алеши Карамзина к Зосиме, но и Кандида к Панглоссу. В противовес Панглоссу (и совпадая со старцем из романа Достоевского), Веденяпин внушает своему ученику истинную доктрину (назовем ее историотеизмом), которой тот придерживается недостаточно строго. Уже дважды приводившаяся нами фраза Веденяпина о 'чистоте' его племянника обнажает этимологию имени 'Candide' (= 'невинный', чистый). В нацеленном против Вольтера пастернаковском романе у его героя не вышло то, что получилось у Кандида, - найти утопическое счастье, возделывая свой сад (в Варькино).

5.3.1. Репрезентативность - вот слово, которое исчерпывающе определяет роман Пастернака. "Доктор Живаго" репрезентирует разные воплощения философского романа и одновременно делает репрезентацию принципом внутритекстового смыслового построения. Юрий Живаго - эквивалент любого из персонажей, выведенных Пастернаком, даже как будто и самых отрицательных. Как и Лара, покушавшаяся на Корнакова, Юрий стреляет в Ранцевича. Живаго вынашивает мысль об убийстве

Ливерия - ее стараются реализовать заговорщики. О двойничестве Юрия и Стрельникова роман говорит без обиняков: "Мы в книге рока на одной строке" (395). Живаго не знает о смерти отца, случающейся рядом с ним, подобно Галиуллину. Комаровский соблазняет Лару, дочь владелицы пошивочной мастерской, - Юрий пытается объясниться в любви к Ларе, когда та г л а д и т б е л ь е . Свободный, в отличие от своих спутников в поезде, трудармейцев, доктор вскоре уравнивается с ними как узник Ливерия. И т. д. Этот перечень эквивалентностей можно было бы продолжить, и тогда он стал бы описанием семантической структуры "Доктора Живаго".

5.3.2. Совершенный в своей репрезентативности, Юрий Живаго совмещает в себе обе философские установки, которые приведены Пастернаком в столкновение: "жизнь в истории" и утопический постисторизм. Философия персонифицирована пастернаковским героем двуипостасно. Рискована для личности вторая из этих философий. Юрий Живаго должен опасаться за жизнь всякий раз, когда он поддается прельщению утопией. Разделяя ранние революционные идеалы, он вынужден голодать в Москве. Фурьеристское путешествие на Урал едва не завершается катастрофой, когда доктора арестовывают. Надежда прокормиться своими руками в Варькино рушится после захвата доктора партизанами. Смерть наступает Юрия Живаго в утопическом месте, в Москве 20-х гг, где, как сказано в романе, "возникли разного рода Дворцы Мысли, Академии художественных идей" (468; доктор сотрудничает в этих учреждениях).

Итак, Живаго умирает как приобщенный утопизму. Парадокс репрезентативности состоит, однако, в том, что вместе с утопистом умирает и антиутопист, проводник лейбницевской "Теодицеи". Хотел того Пастернак или нет, он потерял в своем неразрешимо амбивалентном романе различие между оправданием Бога и критикой утопического человекобожия. Другое тоталитаризма, которое искал Пастернак, обернулось другим тоталитаризмом, т.е. Ничем. Что бы ни хотел Пастернак субъективно поведать нам в своем романе, он показал в нем конец тоталитарности, или, иными словами, репрезентативности. Тем ббльшим, что говорит текст, помимо автора, что говорит автор, помимо авторства, что пишет писатель, отрицая себя в письме, что несказуемо, помимо литературы, что составляет специфику литературности, было у Пастернака сомнение в истине (богооправдания), перемешанной с неотделимой от нее (в литературе) ложью (человекобожия). Литература посвящает себя тайне (является двойным и многократным письмом), потому что она исключает себя из в с е г о , из правды и неправды.

"Я там был, мед-пиво пил, по усам текло, в рот не попало".

\*

Существуют два предположения о том, почему литературный текст нуждается в интерпретации. Оба исходят из того, что литература есть коммуникация.

Согласно одной из этих концепций, литература требует соавторства от читателя (представляя собой явление гипокреативности): она оставляет реципиенту незаполненное смыслом текстовое пространство ("Leerstellen")<sup>59</sup>, создается как "открытая структура", "opera aperta"<sup>60</sup> (т.е. ставит себя в зависимость от читательского произвола, которому присваивается имя 'активности').

Вторая теория делает писателя (гиперкреативным) обманщиком, творящим ради того, чтобы ввести читателей в заблуждение. Ее сформулировал Набоков в "Других берегах":

...настоящая борьба ведется не между героями романа, а между романистом и читателем<sup>61</sup>.

Не будем спорить ни с той, ни с другой теориями. Обе правы в той мере, в какой литературный текст является только коммуникатом, только моментом общения между адресантом и адресатом. Как и всякий случай общения, литература может недоговаривать или болтать лишку. Но к чему была бы нужна литература, если бы она была только похожей на нашу повседневную, несовершенную и (другая сторона несовершенности субъекта) расставляющую ловушки нашим партнерам, коммуникацию?

У литературы как коммуникации есть два уровня,- так учит нас роман Пастернака. На одном из них автор текста общается с читателем, на другом - с дискурсивностью. На первом уровне автор художественного текста поощряет смыслопорождающие способности того, к кому он адресуется, или сам увлекается смысловой игрой. На втором он беспомощен как инициатор новых смыслов.

Литература бессмысленна (что она тематизирует, становясь, очень часто абсурдом; ни один из иных дискурсов не может себе этого позволить). Все ее собственное, не исчерпываемое внешней коммуникативностью, содержание сводится к негации смежных дискурсов. Если литература и есть общение в глубоком и ей собственном смысле слова, то, во-первых, негативное, и во-вторых, не с читателем, а с дискурсивностью как таковой. Общаться (недоговаривая или пускаясь на ложь) можно и вне литературы.

Литература бессмысленна - но только для того, кто отождествляет смысл с дискурсивностью. С некоей наддискурсивной точки зрения литература полна смысла. Она демонстрирует его безместность, его негируемость, его неабсолютность, его превращаемость. Литература выявляет историчность смысла. Его преходимость. Обобщая: его принципиальное отсутствие. Интерпретация находит смысл художественного произведения не в нем самом: в претекстах, в фактических прообразах героев, в жанровых протоформах (в "памяти жанра", - сказал бы Бахтин) и т.п.

Формалисты были правы, отвергая у литературы ее собственное содержание. Они ошибались только в определении столь важного для них понятия 'остранения'<sup>62</sup>. Фактический мир странен для литературы не потому, что она умеет видеть его по-новому, но потому, что она не способна подойти к нему - в сотрудничестве с прочими дискурсами - как к поддающемуся прочному осмыслению в каком бы то ни было жанре.

### Примечания

- 1 Философским основанием романа Гончарова служило, скорее всего, учение Шопенгауэра, в котором "воля к жизни" (= Штольц) конфликтует с нирваническим снятием этой воли (= Обломов) - ср.: Joachim T. Baer, *Arthur Schopenhauer und die russische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts* (= Slavistische Beiträge, Bd. 140), München 1980, 7-14.
- 2 Гностические истоки этого романа, возвращающего нас к первохристианской ереси, еще ждут своего исследователя.
- 3 Ф.М. Достоевский, *Полн. собр. соч. в 30-ти тт.*, т. 14, Ленинград 1976, 61. Представления Достоевского о современном и будущем состоянии общества очевидным образом восходят к политической философии Гоббса, для которого смысл истории заключался в движении от естественного права к христианской государственности. Следы чтения Достоевским "Левиафана" без труда отыскиваются в "Крокодиле", где государство выступает в облике чудовищного животного так же, как и у Гоббса. "Война всех против всех", которую Гоббс мыслил как первоначало человеческого мира ("De cive"), отразилась в эпилоге "Преступления и наказания".
- 4 Подобно тому, как литература предупреждает об опасности философствования, и философия может указывать на то, что уход из нее влечет за собой отрицательные последствия для ее недостаточно верного адепта. В этом случае философия использует литературную форму выражения как образец самооправдания, самозащиты дискурса. Так

рождается негативный жанровый двойник философского романа, другое философствующей литературы. Разительным примером здесь может служить "Философия одного переулка" А.М. Пятигорского (Лондон 1989). Вот как формулирует автор этой псевдолитературной философиидидеи (заявляющий о себе: "Я - не писатель", 7) главную мысль своего текста: "...если ты у же выбрал философствование, то дороги назад, в нормальную жизнь, нет. И если ты попытаешься вернуться, то найдешь не жизнь, а то, что гораздо ниже и хуже жизни, и это будет гибелью тебя, который выбрал" (7, разрядка автора, - И.С.). Сочетание идеи выбора в качестве конституирующего личность и антиэстетизма ведет свое начало у А.М. Пятигорского от Кьеркегора.

- 5 André Jolles, *Einfache Formen*. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz (1930), Tübingen 1982, 51 ff.
- 6 Добавим сюда, что в ранних версиях романа капитал Юрия Живаго транжирит его дядя, Федька; ср. попытку присвоить себе состояние Обломова братом Пшеницкой.
- 7 Ср.: Olga Matich, *Doktor Zhivago: Voyeurism and shadow play as narrative perspective* (in press). Об обращении Пастернака к "Что делать?" уже в "Повести" см.: Erika Greber, *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts*. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks, München 1989, 189 ff.
- 8 Борис Пастернак, *Собр. соч. в пяти томах*, т. 3, Москва 1990, 42. В дальнейшем ссылки на этот том см. в тексте статьи. В первоначальных набросках романа Веденяпин, собирающийся отвлечь племянника от 'монашества', совпадает с Зосимой в еще большей степени, чем в окончательной редакции: "Пол, то есть то обстоятельство, что человек существует на земле в виде мужчины и женщины, не такой пустячок, чтобы по-монашески от него отмахиваться" (576-577).
- 9 Ср. о неполноценном антиутопизме русских антиутопий XX в.: Jurij Striedter, *Die Doppelfunktionen und ihre Selbstaufhebung*. Probleme des utopischen Romans, besonders im nachrevolutionären Russland.- In: *Poetik und Hermeneutik*, Bd. X. Funktionen des Fiktiven, München 1983, 277 ff.
- 10 Цит. по: В.М. Борисов, *Имя в романе Бориса Пастернака "Доктор Живаго"*, "Быть знаменитым не красиво..." *Пастернаковские чтения*, вып. 1, Москва 1992, 109.
- 11 В.М. Борисов, Е.Б. Пастернак, *Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака "Доктор Живаго"*. - *Новый мир*, 1988, N 6, 222.
- 12 См. подробнее об этом утопическом тексте: Д.В. Панченко, Ямбул и Кампанелла (О некоторых механизмах утопического творчества).- В: *Античное наследие и культура Возрождения*, Москва 1984, 98 и след.

- 13 Виновность Коли компрометирует инвариант отприродных утопий - свойственное им представление о том, что *status naturalis* предполагает девственную невинность человека; об этой характерной черте обсуждаемого утопического жанра см. подробно: Frank Baudach, *Planeten der Unschuld - Kinder der Natur. Die Naturstandsutopie in der deutschen und westeuropäischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1993, 46 ff.
- 14 Интересно, что черты реального природного изобилия Пастернак приписывает не Бирючам, но Зыбушино: "Притчей во языцех были состоятельность его купечества и фантастическое плодородие его почвы" (133). Природное утопизируется в том месте, где его нет в избытке. Похоже, что для Пастернака утопическое мышление было, прежде всего, компенсаторным.
- 15 Пастернак не был первым русским писателем, обратившимся к ереси катаров. До него это сделал Блок в драме "Роза и крест" (см. об этом подробно: Schamma Schahadat, *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks* (ms)). Почти в то же самое время, когда Блок писал "Розу и крест", религиозными движениями на юге Европы занимался и Л.П. Красавин: 1) *Очерки религиозной жизни в Италии XII-XIII веков*, С.-Петербург 1912; 2) *Основы средневековой религиозности в XI-XIII веках преимущественно в Италии*, Петроград 1915.
- 16 Клинцов воплощает собой идеологию русского анархизма. В его высказываниях присутствует нафосттворческой деструктивности, заимствованный у Бакунина ("Эти разрушения - закономерная и предварительная часть более широкого созидательного плана", 163). Клинцов соотнесен также с Герценом, чей сын, глухонемой от рождения, учился говорить в специальной школе (на то обстоятельство, что способность Клинцова имитировать нормальную речь делает из него наследника Герцена, наше внимание обратила И.Р. Деринг-Смирнова). О том, что Клинцов похож на младшего Верховенского (анархиста Нечаева), в романе сказано прямо. Пастернак ведет родословную анархизма от Фра Дольчино, который, действительно, не признавал государства (об анархических мотивах в его учении см.: Л.С. Чиколени, *Идеи безгосударственности в Италии накануне Нового времени*. - В: *Анархия и власть*, Москва 1992, 22).
- 17 Nikolaus Lenau, *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1959, 762. Эпиграф из Ленау открывает сборник стихов Пастернака "Сестра моя - жизнь"; тексты из этой книги оставили многочисленные следы в главах "Доктора Живаго", посвященных Февральской революции" (ср. хотя бы мотив бунтующей природы в обоих случаях).
- 18 Кампанелла вменил в обязанность своим горожанам то, что было обычаем у спартанцев, призывавшихся на сходку (Apella) раз в месяц

- в полнолуние. Пастернак не взял в расчет этот источник источника (Мелюзеево с его апостоликами не имеет ничего общего со Спартой).
- 19 Во время Гражданской войны юртинцы обходятся без "денежных знаков" (391). Деньги не известны и горожанам утопического государства Кампанеллы. Но в то же время это общеутопический мотив, так что установить, из какой именно утопии перенял его Пастернак, не представляется возможным. О христианско-утопическом образе города ср.: С.А. Гончаров, Мифологическая образность литературной утопии, *Литература и фольклор*. Вопросы поэтики, Волгоград 1990, 42.
- 20 Этот мотив будет повторен в ряде позднейших утопий, в том числе в "Кодексе природы" Морелли ("Code de la nature", русск. перевод был выполнен в 1921 г.).
- 21 Может показаться, что приведенный отрывок дневника наследует не столько Мору, сколько Толстому, однако интерпретация переживаний Юрия, вызванных физическим трудом, в толстовском духе отводится в пастернаковском романе как неверная: "Я [...] не проповедую Толстовского опрощения и перехода на землю..." (275). Еще один анти-толстовский мотив в варькинских главах передает чувство вины пастернаковского героя, захватившего государственное имущество: "Наше пользование землей незаконно. Оно самочинно скрыто от установленного государственною властью учета. Наши лесные порубки - воровство, не извинимое тем, что мы воруем из государственного кармана, в прошлом - крюгеровского" (275). Для Толстого, напротив, у земли нет собственников и, следовательно, не существует и отступлений от прав владения ею.
- 22 Морелли конкретизирует Мора, уточняя, что срок наказания за обман брачного партнера должен составлять не менее одного года; Юрий Живаго пребывает в плену у партизан почти то же самое время - в течение полуторалет.
- 23 Двойничество (реального возницы и Вакха из уральского фольклора) - обычное литературное средство маркировки интертекстуальности. При отправке с железнодорожной станции в Варькино с Тоней случается истерика; начальник станции объясняет происшедшее необычной погодой: "...жара африканская, редкая в наших широтах" (264). Урал как бы сдвигается в пастернаковском романе в сторону юга, где часто локализируются утопии.
- 24 Среди прочего, Елена Прокловна спрашивает Юрия и о том, когда родился Грибоедов. На экзамене по новой русской литературе студенту философского факультета Московского университета, Пастернаку, достался билет с вопросом о творчестве Грибоедова (Е.Пастернак, *Борис Пастернак*. Материалы для биографии, Москва 1989, 180). Изображая дом Микулицыных, он же: Дом Соломона, Пастернак держал в памя-

- ти еще одно собрание мудрецов - профессоров законченного им университета. Отсюда объясняется отчество Елены Прокловны: неоплатоник Прокл писал о деятельности Академии Платона (о прототипе любого объединения философов). Заметим еще, что философия Прокла (особенно его понятие "гипотетического") была предметом оживленной дискуссии в кругу неокантианцев (Коген, Наторп, Н. Гартман); см. подробно: Werner Beierwaltes, *Proklos. Grundzüge seiner Metaphysik*, Frankfurt a. M. 1965, 270-274. Как видно, одно из начал пастернаковского романа - его криптоавтобиографизм, его незаметный лиризм, его ненавязчивая жанровая синкретичность. Имя 'Микулицын' в его жеском варианте точно анаграммирует литературоведческий термин "кульминация". Это имя, явно изобретенное Пастернаком (его нет у Б. Унбегауна: B. Unbegaun, *Russian Surnames*, Oxford 1972, passim), маркирует в романе начало его конца (= физическая близость Юрия и Лары, партизанский плен и т.д.).
- 25 А.А. Блок, *Собр. соч.*, т. 3, Москва, Ленинград 1960, 270.
- 26 Aldous Huxley, *Brave New World*, London 1977, 37.
- 27 Возможно, под влиянием одного из своих марбургских учителей, Кассирера, который изучал философию Бэкона (ср.: E. Cassirer, *Funktions- und Substanzbegriff*, Berlin 1910, 230 ff). Об отношениях между Пастернаком и Кассирером см.: Н. Вильмонт, *О Борисе Пастернаке*. Воспоминания и мысли, Москва 1989, 148-149; Е. Пастернак, *цит. соч.*, 160.
- 28 *The Works of Francis Bacon*, Vol. I, London 1858, 172.
- 29 Эпизод смерти героя в пастернаковском романе в высшей степени многозначен и допускает множество интерпретаций - ср. некоторые из них: Louis Allain, *Résurgences de la "troika" de Gogol chez Pasternak et Gumilöv.*- *Revue des Étude Slaves*, 1987, LIX-4, 777 ff; Борис Гаспаров, Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака "Доктор Живаго".- In: *Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak*, ed. by L. Fleishman, Berkeley 1989, 320 ff; И.Р. Деринг-Смирнова, *Пастернак и немецкий романтизм*, 2 ("Доктор Живаго" и "Генрих фон Офтердинген") (ркп.).
- 30 См. комментарии В.М. Борисова и Е.Б. Пастернака к "Доктору Живаго" в цитируемом нами издании (703-705).
- 31 Предыстория Терентия Галузина, подробно прослеженная в "Докторе Живаго", выходит за рамки магистральной темы романа о любви Лары и доктора. Это пастернаковское отступление в иноповествование маркирует заимствованность разворачиваемого здесь автором "Доктора Живаго" сюжета.

- <sup>32</sup> Николай Асеев, *Собр. соч.*, т. 2, Москва 1963, 360.
- <sup>33</sup> См. "Предисловие" Шишкова к его повести: Вяч. Шишков, *Полн. собр. соч.*, т. 5, Москва, Ленинград 1927, 5.
- <sup>34</sup> А.С. Пушкин, *Полн. собр. соч.*, т. 9 [Ленинград] 1938, 19. В дальнейшем ссылки на этот том - в тексте статьи.
- <sup>35</sup> О других откликах Пастернака на платоновскую философию см.: Лазарь Флейшман, *Борис Пастернак в двадцатые годы*, München [1981], 122, 187, 220; J.R. Döring-Smirnov, Ein karnevalisches Spiel mit fremden Texten. Zur Interpretation von B. Pasternaks Poem *Vakchanalija*. - In: *Text. Symbol. Weltmodell*. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag, hrsg. von J.R. Döring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid, München 1984, 72 ff; Д. Явор, Трактовка стихотворения Бориса Пастернака "Раскованный голос" в свете учения платоновского Сократа об Эросе. - In: *Acta universitatis Szegediensis. Dissertationes slavicae, XIX*, Szeged 1988, 241 ff; Olga Matich, *op. cit.*
- <sup>36</sup> Заодно Пастернак выступает и против платониста Сологуба, чей роман "Творимая легенда" открывается словами: "Беру кусок жизни, грубой и бедной [ср.: "...существование [...] комок грубого [...] материала", - И.С.], и творю из него сладостную легенду, ибо я - поэт" (Федор Сологуб, *Собр. соч.*, т. 18, СПбетербург, изд-во "Сирин", 3). К платонизму Сологуба ср. его статью "Искусство наших дней" ("Русская мысль", кн. XII, Москва, Петроград 1915): "...все содержание предстоящего нам мира сводится к наименьшему числу общих начал..." (36, т.е. к платоновским эйдосам).
- <sup>37</sup> Рецепция философии Вл. Соловьева в "Докторе Живаго" могла бы составить предмет обширного самостоятельного исследования; эта проблема затрагивается в: А.В. Лавров, Еще раз о Веденяпине в "Докторе Живаго", *Быть знаменитым некрасиво...*, 97-99. Кроме Вл. Соловьева, Пастернак противопоставляет Платону в партизанской части романа и Шеллинга. Если у Платона граждане его государства достигают завершенности-в-себе, самоотжественности, полной неизменности, свойственной богам (миф о Протее - лишь вздорная сказка, кн. 2, 20), то Юрий Живаго, напротив, берет себе в пример шеллинговского субъекта, идентичного познаваемому им объекту (природе): "Привычный круг мыслей овладел Юрием Андреевичем [...] О мимикрии, о подражательности и предохранительной окраске [...] Что такое субъект? Что такое объект? Как дать определение их тождества? В размышлениях доктора Дарвин встречался с Шеллингом, а пролетевшая бабочка с современной живописью, с импрессионистическим искусством" (342). С платоновской самоотжественностью (и следующей отсюда социальной монофункциональностью) идеальной личности не согласна и Лара, которая заявляет Юрию незадолго до его похищения партизанами: "Каким непоправимым ничтожеством надо быть, чтобы

играть в жизни только одну роль, занимать одно лишь место в обществе, значить всего только одно и то же!" (296). О пастернаковском шеллингизме см. также: Борис Гаспаров, *Gradus ad Parnassum* (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака). - *Wiener Slavistischer Almanach*, Bd. 29, 1992, 100-102.

- 38 В статье "Двойной роман" мы указали на источник этого эпизода, содержащийся в анархистской философии Штирнера. Другим претекстом здесь служит начало "Истори Пугачева": "Сохранилось поэтическое предание: казаки, страстные к холостой жизни, положили между собой убивать приживаемых детей, а жен бросать при выступлении в новый поход" (7).
- 39 Чем более глубоко завуалированы в литературном произведении его интертекстуальные контакты (а именно такая тщательная маскировка генезиса характерна для "Доктора Живаго"), тем большая нагрузка ложится на сигнализирование интертекстуальности (откуда, в частности, гипертрофия повторяемости в пастернаковском тексте).
- 40 Образ платоновской пещеры в "Докторе Живаго" уже подвергся анализу в статье Б.М.Гаспарова "Временной контрапункт..." (346-347). Б.М. Гаспаров связывает с платоновским мифом, прежде всего, тот отрывок романа, который повествует о путешествии доктора по Сибири после его дезертирства из партизанского отряда: "Человеку снились доисторические сны пещерного века. Одиночные тени [...] часто казались ему [Юрию Живаго,- И.С.] знакомыми, где-то виденными. Ему чудилось, что все они из партизанского лагеря" (372). В этом месте пастернаковского текста платоновский претекст проступает с максимальной ясностью. Пастернак, присовокупим мы к наблюдению Б.М. Гаспарова, суммирует и, можно сказать, прозрачивает здесь все те реминисценции из мифа о пещере, которыми кишит партизанская часть романа (ср. мотив *déjà vue* в приведенной цитате).
- 41 В 1561 г. "Утопия" Мора стала известной в Италии под титулом: *Tomaso Moro, "Del governo dei regni et delle republica d'Utopia"* (ср. % Frank E. Manuel, Fritz P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, Oxford 1979, 151).
- 42 Интерес Пастернака к учению Фурье и русскому фурьеризму заметен, начиная со "Спекторского". Лирический субъект этой поэмы подбирает библиотеку для Наркомата иностранных дел, занимаясь тем же, что составляло в свое время обязанность чиновника по иностранному ведомству и первого русского фурьериста, Бугашевича-Петрашевского.
- 43 Когда это совершится, появятся всяческие животные с противоположными к их исходным качествами: антильвы, антикиты и пр. - ср. антифурьеристскую шутку Пастернака: 'Анти-пов'.

- 44 Милитаризацию производства провидели в будущем и другие утописты, например, Беллами и Оуэн.
- 45 Ср. интересную гипотезу о том, что в "Записках сумасшедшего" Гоголь отозвался на утопическую философию Фурье: О.Г. Дилакторская, *Фантастическое в "Петербургских повестях" Н.В. Гоголя*, Владивосток 1986, 39 и след.
- 46 Лара невзначай и в обращенной форме цитирует Герцена ("Перед грозой"), который отрицал в своей книге "С другого берега" утопическую веру в прогресс: "...я стал покойней, перестал сердиться на жизнь за то, что она не дает того, чего не может дать..." (А.И. Герцен, *Собр. соч.* в тридцати томах, т. 6, Москва 1955, 20).
- 47 Пастернак вряд ли знал замечательную статью Розанова "Где истинный источник "борьбы века"?", в которой марксизм был осужден как одно из утопических мечтаний, наряду с утопиями Платона, Мора и Кампанеллы. Выступая против Маркса, Розанов прибегал к аргументу его противника: причина утопизма, - говорится в розановской статье, - лежит в отчуждении субъекта от мира объектов, в одиночестве человека. Если у Пастернака в безумстве обвиняется только фурьерист Антипов-Стрельников, то Розанов рассматривает любой утопизм как "некоторый протекающий в истории психоз" (подчеркнуто автором, - И.С.; В.В. Розанов, *Религия и культура*, СПб.Петербург 1899, 120). Позднейшие работы Розанова были важным претекстом "Доктора Живаго" - см. подробно: И.П. Смирнов, *Порождение интертекста* (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака) = *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17*, Wien 1985, 96 ff, 188 ff.
- 48 Говоря об историко-реальной стороне романа, не нужно забывать о том, что инициатива Троцкого по формированию трудовых отрядов на армейский манер была в своих корнях утопической. Однако это начинание Троцкого вряд ли имело фурьеристскую окраску - об утопических предпосылках (из эпохи Николая I) милитаризации труда в эпоху военного коммунизма см. подробно: Richard Stites, *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York, Oxford 1989, 50-52.
- 49 Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*. Nouvelle édition, Paris 1967, 100.
- 50 Тягунову зовут 'Пелагея Ниловна', как героиню "Матери" Горького. Пастернак распространяет полемику с фурьеризмом на его продолжение в горьковском романе о восстании женщины против социальных уродств. Все ценностные связи, установленные Горьким, меняются у Пастернака на противоположные: мать, становящаяся революционеркой из любви к сыну и за это подвергающаяся политиче-

скому преследованию, превращается в "Докторе Живаго" в бегущую от революции (Тягунова - от 'тягать?'), совершающую уголовное преступление женщину, которой увлечен ее спутник-подросток.

- 51 О гастрономическом коде у Фурье см. подробно: Roland Barthes, *Sade. Fourier. Loyola*, Paris 1971, 87 ff.
- 52 Кроме Фурье, здесь очевидна еще одна отсылочная инстанция - романы Достоевского ("Идиот", "Бесы"), где социализм (синэстетически) эмблематизируется как 'стук телег, подвозящих хлеб голодному человечеству'. Об источнике этого мотива у самого Достоевского (переписка Герцена с Печериным) см.: Ф.М. Достоевский, *Полн. собр. соч. в 30-ти тт.*, т. 9, Ленинград 1974, 393.
- 53 О восприятии Пастернаком монадологии см. подробно: Sergej Dorzweiler, *Boris Pasternak und Gottfried Wilhelm Leibniz* (ms).
- 54 См.: Е. Спекторский, *Проблема социальной физики в XVII столетии*, т. 1, Варшава 1910.
- 55 Борис Пастернак, *Собр. соч. в пяти томах*, т. 2, Москва 1989, 620.
- 56 Об антиутопизме Лейбница см., например: Hans-Joachim Mähl, *Die Republik des Diogenes. Utopische Fiktion und Fiktionsironie am Beispiel Wielands.*- In: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Bd. 3, hrsg. von W. Voßkamp, Baden-Baden 1985, 57 ff.
- 57 Как Лейбниц, так и Пастернак понимают утопизм в качестве борьбы с бытием. В том же смысле концептуализовал утопию и такой современник Пастернака, как К. Маннхайм: Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie* (1928-29), Frankfurt a. M. 1952, 169 ff.
- 58 Мы оставляем в стороне очень сложный вопрос о том, принимал ли в расчет Пастернак и кантовское оправдание бытия Божия ("Versuch einiger Betrachtungen über den Optimismus...", "Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes"), сложившееся в ходе полемики с "Теодицей" Лейбница.
- 59 Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte.*- In: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hrsg. von R. Warning, München 1975, 228 ff.
- 60 Umberto Eco, *The Role of the Reader. Explorations in the Semantics of Texts*, Bloomington and London 1979, passim.
- 61 Владимир Набоков, *Другие берега*, Москва 1989, 140.

- <sup>62</sup> Об этой фундаментальной для формализма категории см.: Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978, passim.

А. К. Жолковский

## СПРАВКА-РОДОСЛОВНАЯ

(к теме Бабель и Горький)<sup>1</sup>

### 1. Метапортрет художника в юности

В скромном по объему наследии Бабеля рассказ "Справка" отличается особой незаметностью. Не напечатанный при жизни автора (если не считать английского перевода Бабель 1937), он до сих пор не завоевал текстологического признания: в двухтомнике 1990 г. он удостоился лишь упоминания в *Комментариях* - в качестве "варианта «Моего первого гонорара»" (2: 565).<sup>2</sup> Между тем, лаконичная "Справка", по-видимому, представляет собой окончательную редакцию текста и во всяком случае может претендовать на равные права с "Гонораром".

"Справка"/"Гонорар" относится к «*автобиографическому*» циклу Бабеля. Хотя многие эпизоды детства и отрочества героя происходят в Одессе и потому иногда присоединяются к "Одесским рассказам",<sup>3</sup> границы между циклами достаточно определены. В фокусе одесских рассказов находятся живописные герои и события местного эпоса, повествование ведется в третьем лице, а лирическое "я" появляется лишь в роли пораженного слушателя историй (аналогичной роли Лютова в "Конармии"). Автобиографическую серию конституирует акцент на формирующейся личности рассказчика. Сюжеты здесь в основном *металитературные* - эпизоды романа воспитания будущего писателя в ходе его столкновения/соревнования с *культурными героями*. В роли образцов для подражания на смену еврейскому Робин Гуду Бене Крику и ужасным, но загадочно привлекательным казакам-погромщикам приходят полусумасшедший графоман дед Лейви-Ицхок ("В подвале"), великий гаер ди Грассо и им подобные.

Впрочем, несомненно внутреннее родство обоих типов *role models* как носителей единого «атлетико-артистического» начала. Вспомним, с одной стороны, афористический блеск бандита Бени Крика, а с другой, - рекордный прыжок актера ди Грассо и тренерскую ипостась газетчика Смолича, обучающего героя именам вещей ("Пробуждение"). Значительно и присутствие сильной «автобиографической» струи в

"Конармии", где рассказчик то испытывается на способность к насилию, то сталкивается с эстетическими проблемами ("Письмо", "Начальник конзапаса", "Солнце Италии", "План Аполек").

По теме "Справка" и "Гонорар" относятся к металитературной разновидности автобиографической серии, а по месту и времени действия - к послеодесскому периоду созревания героя. Этому вторит отличие в фабульном материале: писательство в них прямо связывается с сексом. У Бабеля эротическая тема вообще часто сопутствует ученической и металитературной ("В щелочку", "Первая любовь", "Вечер", "Дни Грассо", "Улица Данте"), но лишь в "Справке"/"Гонораре" и "Гюи де Мопассане" активно действует первоначальный рассказчик, он же - начинающий мастер слова, он же - молодой герой-любовник. Эти три рассказа аккумулируют множество типично бабелевских черт, а их откровенная металитературность и разветвленная интертекстуальная подоплека помещают их в центр мощного поля силовых линий, связывающих творчество Бабеля с русской и мировой классикой.<sup>4</sup>

## 2. Десять и двадцать лет спустя

Сюжет "Справки" состоит в следующем.

Отвечая на некий запрос, зрелый писатель (реальному Бабелю в начале 30-х годов под сорок), сообщает о том, как юношей он заслужил свой "первый гонорар" - по-сестрински бесплатную любовь проститутки Веры, - поведав ей симпровизированную на месте историю своих мытарств в качестве мальчика на содержании у богатых стариков-педерастов.

Повествовательная структура рассказа обнаруживает большую изощренность. Текст открывается деловитым приступом в настоящем времени: "В ответ на ваш запрос сообщаю...", но тут же соскальзывает в прошлое: "... что литературную работу я начал рано, лет двадцати". Последующий отчет о встрече с проституткой совмещает первоначальное присутствие юной ипостаси героя с дистанцией, создаваемой прошедшим временем ("... меня влекла... я крался... копил... решился... ждал... потянула меня к себе..."). Когда же юный герой, в свою очередь, пускается в «воспоминания» детства, временная перспектива усложняется еще больше.

С одной стороны, вставная новелла уходит вдвое дальше в прошлое ("Десяти лет отроду..."), с другой, перемежается реакциями слушательницы из среднего временного плана: "Вера ждала злодейств от человека, развратившего меня [...] Женщина всему поверила, услышав о

векселях [...] - Чего делают, - прошептала она...". Более того, «воспоминания» остраиваются трезвыми комментариями внешнего повествователя:

- Мы жили в Алешках Херсонской губернии, - *придуманно было для начала*"; "Церковный староста... *Это было украдено у какого-то писателя...* (курсив мой - А. Ж.),

чем подчеркивается временная дистанция: на фоне "придуманно было" форма "жили" прочитывается как своего рода плюсквамперфект.

Сначала перебивки идут в прошедшем времени:

Как *взбредли* мне на ум бронзовые векселя [...] Это *было украдено* у какого-то писателя [...] И я *стал молотить* о духанщиках [...] - вздор, слышанный мной когда-то...

Но в кульминации присутствие зрелого повествователя выходит на поверхность в виде развернутой метафоры, даваемой в настоящем времени и с обращением не к Вере, а к современным слушателям:

Я прерву здесь рассказ, чтобы спросить вас, товарищи, видели ли вы, как рубит деревенский плотник избу для своего собрата плотника, как [...] летят стружки [...]?

Здесь временная перспектива достигает максимальной сложности, как бы суммируя все хронологические планы рассказа и даже открывая вид на будущее:

"прерву" (настоящее в функции ближайшего будущего) – "чтобы спросить" (инфинитив со значением следования за этим будущим и ожидания последующего ответа) – "видели ли вы" (прошедшее с оттенком перфектности, то есть, одновременно прошедшее и настоящее) – "рубит, летят" (настоящее с элементом вневременной истинности).<sup>5</sup>

После отступления о плотнике повествование возвращается в прошедшее время среднего плана. Окончательный выход во внешний план совершается в безглагольной, т. е. панхронной, *pointe* рассказа ("... - мой первый гонорар"), так что концовка в целом ("[Я] положил обратно в кошелек два золотых - мой первый гонорар") зеркально вторит зачину рассказа. Этот финальный сдвиг подготовлен игрой с временными категориями в предшествующем эпизоде:

Она отодвинула деньги. - Расплеваться хочешь, сестричка?.. - Нет, я не хотел расплеваться. Мы уговорились встретиться вечером, и я положил обратно в кошелек два золотых - мой первый гонорар.

Установка на «темпоральный синтез» соответствует тематике рассказа, в котором как бы походя упоминается «вечность», оригинально сплетающаяся с «жизнью» и «смертью» (и соотносимая с имплицитным «христианским» слоем "Справки"<sup>6</sup>):

В пузырьке, наполненном молочной жидкостью, умирали мухи; каждая умирала по-своему; чужая жизнь шаркала и раздражалась хохотом в коридоре. Прошла вечность, прежде чем явилась Вера.

Смерть мух в пузырьке переключается, в свою очередь, с то ли противозачаточным, то ли дезинфицирующим кристаллом, который Вера бросает в кружку в следующем абзаце, неся смерть - медицинскую, психологическую и символическую - сексуальному пылу героя. Мотивы «страха смерти» возвращаются далее в конце «воспоминаний» и в их обрамлении:

Старик вскакивал по ночам и дышал со стоном в бакинскую керосиновую ночь... Он скоро умер [...] Жалость к себе разрывала мне сердце, гибель казалась неотвратимой.

Сюжетной опорой всей этой темпоральной структуры является, конечно, трехслойность повествующего «я» (сорока-, двадцати- и десяти-летнего одновременно), задающая интересную психологическую коллизию. Рассмотрим ее.

### 3. Семейный портрет в интерьере

Начав рассказ от имени «взрослого я», повествователь немедленно молодеет вдвое и предстает юным претендентом на любовь женщины в полтора раза старше него ("В ту ночь тридцатилетняя женщина..."); в «воспоминаниях» же герою сначала десять, потом пятнадцать лет. Рассказ явно играет на двойственной роли двадцатилетнего героя как равного сексуального партнера-клиента Веры и в то же время полурбенка, нуждающегося в половой инициации. Соотношение «мать/сын» акцентируется взрослой деловитостью Веры, ее по-хозяйски уверенным обращением с героем, расплывшейся грудью и опавшими плечами.

«Воспоминания» героя работают на эту ситуацию парадоксальным образом. Вместо того, чтобы противопоставить «родительской власти» Веры независимую волю молодого самца, он, напротив, преувеличивает свою уязвимость, чтобы под видом жалкого десятилетнего сироты, так сказать, попроситься к нанятой им проститутке на ручки. Параллельно «воспоминания» включают в слушательнице другой механизм - отождествления с героем как с жертвой мужчин-клиентов, то есть, «сестричкой»-проституткой. Но превращение из «сына» в «сестру» уравнивает (в плане семейной иерархии) героя с партнершей. Тем самым оправдывается его «игра на понижение»: прикинувшись не просто ребенком, а именно мальчиком-проституткой, он хитростью, «по-женски», добивается возрастного равенства.

Подразумеваемый сексуальный аспект «воспоминаний» возвращает Веру и героя к цели его визита: " - Ну, а баб ты знаешь? [...] - Откуда мне их знать... Кто меня допустит..." Провоцируемые этим ответом любовные ласки Веры сочетают в себе «родительско-инициационное» начало ("тридцатилетняя женщина обучила меня...") с сестринско-лесбийским ("я [...] услышал слова женщины, обращенные к женщине"). Фабульно же эти символические инцестуальные мотивы зайдутся на демонстрируемой, наконец, гетеросексуальной мощи героя ("Я испытал в ту ночь любовь, полную терпения...").

Особенно выпукло «эдиповское» совмещение ролей сына и любовника дано в "Гонораре":

Голова моя тряслась у ее груди, свободно вставшей надо мною. Оттянутые соски толкались о мои щеки. Раскрыв веки, они толкались, как телята. Вера сверху смотрела на меня.

Здесь с обычной бабелевской двусмысленностью акцентировано не столько повзросление героя (он, наконец, оказывается «на ручках»), сколько помолодение Веры, выражающееся во внезапно вернувшейся упругости ее груди и их сравнении с телятами. Одновременно облик Веры, с ее "вставшей" грудью, приобретает и фаллические черты.

Еще одно преобразование любовная сцена претерпевает в отступлении о деревенском плотнике. Рубка "избы для своего собрата-плотника", символически проецирует на любовный акт с Верой гомосексуальный элемент из «воспоминаний» героя, осложняя его инцестуальностью контакта между «[со]братьями»,<sup>7</sup> и готовит таким образом «инцестуально-гомосексуальный» союз с "сестричкой".

Аккумулировав все возможные роли (сына, сестры, брата, клиента, сексуального новичка, любовника), рассказчик получает полную апробацию со стороны партнерши (матери, сестры, брата, проститутки,

сексуальной наставницы, любовницы). Таким образом он успешно проходит инициацию и со щитом возвращается в свой образ зрелого мужчины.

Помимо главной героини, единственным конкретным персонажем фабулы среднего плана является тоже женщина - "старушка" Федосья Маврикиевна, которой Вера помогает "снаряжа[ться...] к сыну в Армавир". Таким образом, «семейно-материнский» мотив проведен и здесь, и даже с повтором: "... поверишь, она нам, как родная, была, - сказала Вера". Более того, перед проводами Федосьи Маврикиевны Вера идет к безымянной "подруге, у которой были крестины"!

В отличие от «женского» мира средней новеллы,<sup>8</sup> а вернее, в порядке зеркальной симметрии к нему, вспоминает герой в основном о своей жизни с «мужскими» - отцовскими - фигурами. Отношения с ними складываются противоречиво.

У родного отца он ворует деньги и бежит от него "к родственникам матери". Степана Ивановича герой, прожив с ним четыре года, бросает, когда тот разоряется. Церковный староста умирает от астмы, и, наоборот, родственники прогоняют героя. В настоящее время герой, по его словам, вынужден спать с грубыми духанщиками.

Налицо одновременно утверждение «сыновних» связей (с отцом, сводниками-родственниками, стариками-сожителями) и их последовательный подрыв (воровство, бегство, предательство, сутенерство, смерть, грубость, корысть). Говоря схематически, во внутренней новелле герой рисует свои поиски «отца», и перекачка энергетического потенциала этой травмы в новеллу среднего плана обеспечивает герою эдиповское - в роли собственного «отца» - овладение «матерью». Впрочем, ориентация героя на мать была намечена уже во внутренней новелле - в виде сходства с ней ("пошел в мать, картежницу и лакомку"), бегства к ее родственникам и, главное, сожительства с «отцами» в роли их «жен».

В фабульном плане история «бездомного сироты» увенчивается идиллическим питьем чая вдвоем, подливаемого героям "мирным турком" - единственной положительной отцовской фигурой рассказа.<sup>9</sup> Метафорически же финальное обретение «дома» отливается в образ "избы", любовно во всех смыслах слова возводимой братьями-плотниками. При этом деревенские коннотации избы (а также плотника, бревна, стружек, глагола "рубить" в значении "строить" и т. п.) работают на тему овладения «русской почвой» (вспомним о программной способности Бени Крика "переночевать с русской женщиной" так, чтобы "она осталась довольна").<sup>10</sup> Свой символический «дом» бабелевский «сирота» получает в сердце «матери»-России.<sup>11</sup>

Сокровенной сутью рассказа является, конечно, не любовно-семейный сюжет сам по себе (автобиографичность которого сомнительна<sup>12</sup>). Но если дело не столько в половой, сколько в профессиональной инициации героя, то где же в сюжете "Справки" кроются «литературные отцы» писателя? С кем борется он за любовь Веры, представляющей типичного читателя?<sup>13</sup>

В "Гонораре" названы два литературных имени - явно нестрашный Головин и вызывающий anxiety of influence классик: "Мне казалось пустым занятием - сочинять хуже, чем это делал Лев Толстой". В "Справке", однако, Толстой (как и Головин) не упоминается. Почему? Тема вызова Толстому, была разработана Бабелем в "Гюи де Мопассане", с опубликованием которого (1932 г.) интерес к ней мог у него пропасть. Не выдвинулся ли на освободившееся место какой-то другой литературный предок?

#### 4. Отец

Роль наставника и покровителя в писательской карьере Бабеля - и в ее ретроспективной мифологизации - играл Горький. В "Автобиографии" (1924) и "Начале" (1937) Бабель развивает тему прихода нищего дебютанта-провинциала в дом к маститому литератору. Горький ободряет Бабеля, публикует его ранние вещи, но советует лучше узнать жизнь.

Я приносил ему все, что писал, а писал я по одному рассказу в день [...] Горький все читал, все отвергал и требовал продолжения [...] - С очевидностью выяснено, что ничего вы, сударь, толком не знаете, но догадываетесь о многом... Ступайте посему в люди... - И я проснулся на следующий день корреспондентом одной неродившейся газеты, с двумястами рублей подъемных в кармане. Газета так и не родилась, но подъемные мне пригодились. Командировка моя длилась семь лет [...] Через семь лет [...] я сделал вторую попытку печататься и получил от него записку: «Пожалуй можно начинать» ("Начало"; 2: 369).

Бросаются в глаза упоминания о литературном дебюте (даже двух), своего рода первом гонораре (точнее, первом из бесконечной серии бабелевских авансов<sup>14</sup>), что прямо перекликается со "Справкой"/"Гонораром",<sup>15</sup> и об уходе "в люди", отсылающем к одноименной повести Горького. Обращает внимание также сходство с типичной сценой прихода бабелевского автобиографического героя к «учителю жизни». Ср.:

[Я] принес ему написанную мною накануне трагедию. - Я так и знал, что ты пописываешь, - сказал Никитич [...] Надо думать [...] что в тебе есть искра божия [...] Тебе не хватает чувства природы [...] И ты осмеливаешься писать?.. Человек, не живущий в природе, как живет в ней камень или животное, не напишет во всю свою жизнь двух стоящих строк ("Пробуждение"; 2: 175-176).

Иными словами, образ Горького в "Начале" строится аналогично галерее «приемных отцов» героя. Как те учат его атлетике, насилию, сексу или шпют в природу за именами вещей, так Горький отправляет его "в люди".

Взаимоотношения с учителями жизни у бабелевского героя бывают различными - от благодарного восхищения до открытой враждебности и даже снисходительной иронии. Как же у него обстояло дело с Горьким? С одной стороны, известны его изъявления любви и благодарности (в частности, за защиту "Конармии" от нападок Буденного).

И вот - я всем обязан этой встрече и до сих пор произношу имя Алексея Максимовича с любовью и благоговением ("Автобиография"; 1: 31).

Тем, что Бабель стремительно и полноправно вошел в нашу литературу, мы обязаны Горькому. В ответ Бабель относился к Горькому с благоговейной любовью, как может относиться только сын к отцу (!) (Паустовский, ВОСП: 44).

Горький во многих отношениях действительно был учителем и "предтечей" Бабеля, - в любви к "солнцу", в ориентации на западную, прежде всего, французскую, литературу, и в интересе к некоторым характерным темам (например, изображению социального «дна», в частности, жизни проституток). Но по всем этим линиям Бабель не только учился у Горького, но и пересматривал его уроки.

В очерке "Одесса" (1916) Бабель поставил задачу обновления русской литературы, в которой "еще не было настоящего радостного, ясного описания солнца". "Становится душно", "надо освежить кровь".

Первым человеком, заговорившим в русской книге о солнце [...] был Горький. Но [...] это еще не совсем настоящее [...] Он любит солнце потому, что на Руси гнило [...] Горький знает [...] почему его следует любить. В сознательности этой и заключается причина того, что Горький - [...] лишь предтеча [...] А вот Мопассан, может быть, ничего не знает, а может быть - все знает [...] Небу жарко, земле жарко (1: 64-65).

Мысль о недостаточности чисто программного прославления плоти, уступающего в своей непосредственности иностранным образцам, носилась в воздухе.<sup>16</sup> Бабель взялся претворить ее в жизнь, вдохновляясь уверенностью, что это под силу лишь выходящу из Одессы -

единственного в России города, где может родиться так нужный нам национальный Мопассан [...] Литературный Мессия, которого ждут столь долго и столь бесплодно, придет оттуда - из солнечных степей, обтекаемых морем (1: 63, 65).

Если для Горького южные степи и побережья - воспеваемая цель странствий, то у Бабеля они, так сказать, изначально в крови. Горький - предтеча солнечной литературы, но не ее мессия. Мессией предстоит сделаться Бабелю.

Даже вскоре после смерти Горького Бабель позволяет себе высказаться о его неспособности написать настоящий рассказ:

[О] технике рассказа хорошо бы поговорить, потому что этот жанр у нас [...] никогда в особенном расцвете не был, здесь французы шли впереди нас. Собственно, настоящий новеллист у нас - Чехов. У Горького большинство рассказов - это сокращенные романы (2: 402).<sup>17</sup>

Интересно, что в статье "О том, как я учился писать" (1928) Горький писал:

Я очень многим обязан иностранной литературе, особенно - французской [...] Она удивляла меня своим замечательным мастерством [...] Стендаль, Бальзак, Флобер [...] Я учился писать у французов [...] [...] Я ловил себя на том, что рассказывал [окружающим] неверно, искажая прочитанное, добавляя к нему что-то от себя (24: 483-488).

Как под учебой французскому "мастерству", так и под свободой обращаться с ним, "искажая" и "добавляя", Бабель вполне мог бы подписаться. Но и в плане импорта литературной техники он согласен считать Горького не более, чем предтечей.

В этой реакции Бабеля не исключены личные мотивы. Та же горьковская статья содержала апологию "Конармии":

Товарищ Буденный охаял "Конармию" Бабеля, - мне кажется, что это сделано напрасно: сам товарищ Буденный любит извне украшать не только своих бойцов, но и лошадей.

Бабель украсил бойцов его изнутри и, на мой взгляд, лучше, правдивее, чем Гоголь запорожцев (24: 473).

Бабель, однако, был вовсе не безоговорочно благодарен своему покровителю. В письме А. Г. Слоним от 28 ноября 1928 г. содержится довольно кислая реакция на горьковские демарши:

Номера «Правды» с письмом Буденного у меня, к сожалению, нету [...] Прочитайте ответ Горького. По-моему, он слишком мягко отвечает на этот документ, полный зловонного невежества и унтер-офицерского марксизма (1: 291).

Не высказанное публично, недовольство горьковской обтекаемостью могло проявиться в полемике на профессиональные темы.

Бабель охотно обращался к Горькому за помощью с получением выездных виз<sup>18</sup> и другими формами институционального покровительства, но, находясь во Франции, не очень стремился навестить его в Сорренто.<sup>19</sup> Двусмысленным было и наслаждение Бабеля близостью в лице Горького к одному из великих мира сего (в других случаях в той же роли мог выступать нарком Ежов).<sup>20</sup> По воспоминаниям Полонского,

Б. рассказыва[л], как он ходил в гости к кухарке на даче Рудзутака, его знал и управляющий дачей. Теперь на этой даче Горький. Он пошел к нему, но не с черного «кухаркиного» хода, а через подъезд. Управляющий не знал, кто такой Б. И вообще не знал его имени, так же как и кухарка; предложил ему здесь не шататься, а идти на задний двор. Б., не ответив, прошел. Управляющий к нему: «Мы наркомов не пускаем, а ты лезешь». Но в окно его увидел Максим, сын Горького, и позвал. Кухарка дрожала, когда подавала кушать, - за столом, развалиясь, сидел ее кум, ее собеседник, ее друг и гость - и разговаривал с Горьким, как равный (ВОСП: 199).

Эта история напоминает сюжеты типа "Гюн де Мопассана", где «низкий» герой проникает в некий «замок» с помощью женщины и, благодаря своим сексуальным и/или литературным достоинствам, становится вровень с или даже торжествует над «сеньером» этого «замка».<sup>21</sup>

Итак, «сыновнее» отношение Бабеля к Горькому никак не сводимо к "благоговейности". Являя характерную блумовскую смесь почтения и соперничества, оно делает незримое присутствие Горького в "Справке" вполне вероятным.

## 5. Детство в людях, или Любите книгу

Умолчание о Горьком в новеллистических версиях дебюта бабелевского героя ("Справке", "Гонораре" и "Мопассане") объяснимо неуместностью в вымышленном сюжете живой исторической фигуры - в отличие от покойников Толстого и Мопассана в "Мопассане". Но этим не исключается, а скорее подсказывается возможность ее замаскированного отображения.

Отправляя Бабеля в 1916 г. "в люди", «документальный» Горький не просто ссылается на название печатавшейся тогда второй части своей автобиографической трилогии. Он цитирует заключительные слова "Детства", обращенные к окончательно осиротевшему Алеше его жестоким дедом (по сути дела - приемным отцом) и подхватываемые в первой же фразе "В людях":

Через несколько дней после похорон матери дед сказал мне: - Ну, Лексей, ты - не медаль, на шею у меня - не место тебе, иди-ка ты в люди... - И пошел я в люди" (13: 202). "Я - в людях, служу "мальчиком" при магазине "модной обуви" на главной улице города (13: 205).

Тем самым знаменитое напутствие Горького Бабелю проецирует их взаимоотношения на пару Каширин-Алеша, намекает на их жесткость, заявляет тему «мальчика», отданного родственниками в услужение к чужим людям и отсылает сразу к двум периодам его роста.<sup>22</sup>

«Воспоминания» героя "Справки" во многом читаются как дайджест горьковской трилогии.<sup>23</sup>

После смерти мужа мать бросает Алешу на своих родителей, уезжает, выходит замуж за человека, третирующего и ее, и пасынка. Постепенно разоряется дед, переезжающий во все более жалкие жилища и умирающий нищим.

Герой вынужден либо жить или работать у «отцовских фигур», либо сам привязывается к ним вопреки запретам; он учится у них ремеслам, чтению, жизни; страдает от их враждебности и осознает их ограниченность. Отцы часто меняются в результате разорения, отъезда, ссоры, смерти. Умирает также большинство родственников и знакомых героя.

Герой понимает, что люди мучают друг друга от темноты и скуки. Выход он видит в книгах. Книжки, часто западных авторов, не похожи на реальную жизнь; по сравнению с их героями знакомые рассказчика - "пустые и смешные" люди.

«Книжность» становится ампула героя: "я рассказывал людям [...] истории из книг и [...] занял в мастерской какое-то особенное место - рассказчика и чтеца" ("В людях", 14; 13: 416). Его охотно слушают, неизменно веря, к его удивлению, всему невероятному.

Хрестоматийный горьковский призыв "любить книгу" может быть понят и буквально, как определенная программа сублимации. Для созревающего героя трилогии чтение и секс - явления глубоко связанные, но взаимоисключающие: коллизия Паоло и Франчески разрешается в пользу чтения.

Бабушка, главная позитивная «материнская фигура» трилогии, является и источником многочисленных историй, подлинных и сказочных. Подрастая, герой берет книги у двух волнующих его соседок: пошловатой "маленькой закройщицы" и прекрасной "Королевы Марго". Он вуаеристски мечтает о них, отождествляет Марго с матерью, не может представить ее в объятиях мужчины, а увидев - ревнует, как ранее ревновал мать. От закройщицы он получает в благодарность за защиту от сплетников серебряную монетку, но, уходя, оставляет ее на перилах лестницы.

Будучи здоровым молодым мужчиной и "хорошо зная тайны отношений мужчины к женщине" ("В людях", гл. 10; 13: 355), герой принципиально сохраняет невинность:

Книги сделали меня неуязвимым для многого: зная, как любят и страдают, нельзя идти в публичный дом (11; 13: 378). Я не пил водки, не путался с девицами, - эти два вида опьянения души мне заменяли книги (20; 13: 501).

Особенно отталкивающей предстает гуляющая подруга одного из рабочих (едва ли не прототип бабелевской Веры):

женщина, преувеличенная во всех измерениях почти безобразно; ее грудь бугром поднята к подбородку [...] Ей за сорок [...] в речах ее - что-то снотворное [...] у нее] лошадины[e] глаз[а...] Эдакую можно любить только от великой тоски [...] У меня возникает чувство ненависти к ней [...] Как все это непохоже на жизнь, о которой я читал в книгах! [...] Вот, наконец, всем стало скучно [...] <sup>24</sup> (13: 410-414).

В "Моих университетах" (1923),<sup>25</sup>

герой вместе с товарищами по мастерской посещает публичный дом, слушает рассказы проституток, видит их "отвратительно трясущиеся [в

танцах] дряблые тела". Сравнив это с жизнью из книг, он "не польз[ует]ся ласками женщины," стесняя товарищей - "при тебе [...] вроде, как при попе", говорят они. Оставляя пекаря на полчаса наедине с его любовницей, герой опять думает, "как страшно не похожа эта любовь на ту, о которой пишут в книгах" (13: 541-542, 556).

Противоречие между книгами и сексом налицо и в рассказах о встречах повзрослевшего героя с проститутками. В "Однажды осенью" (1895)

мрачная картина жизни проститутки действует на него "сильнее самых красноречивых и [...] пессимистических книг". Его стоны вызывают у нее жалость, и он получает "первые женские поцелуи, преподнесенные [...] жизнью". "Она меня утешала [...] Сколько было иронии [...] в этом факте! [...] Ведь я [...] читал разные дьявольски мудрые книги" (1: 478-479).<sup>26</sup>

По видимости здесь происходит встреча с «жизнью», торжествующей над «книжностью». Но риторическая логика здесь та же, что и в упоре на «горькое детство», призванное по контрасту подтвердить правильность написанного в книгах. «Представительница жизни» точно соответствует литературному клише «проститутки с добрым сердцем», если не прямо позаимствована из второй части "Записок из подполья", где героиня оказывается сильнее «книжного» героя и из любви-жалости отдается ему.

А в рассказе "Болесь" (1897)

по просьбе малограмотной проститутки Терезы, "с басовитым голосом, извозчиными хватками [...] и громадной мускулистой фигурой рыночной торговки" (3: 55), рассказчик-студент пишет письма к ее воображаемому возлюбленному Болесю, а затем и его ответы ей. Тереза прямо заявляет о потребности человека в выдумке и ее связи с литературой: "Нет его [...], а] мне хочется, чтоб он был... Разве ж я не человек [...] Я пишу к нему, ну, и выходит, как бы он есть" (59). На чистоту рассказчика Тереза не покушается, расплачиваясь с ним не сексом, а починкой белья.

Очевидна перекличка "Справки" с обоими рассказами: с "Однажды осенью" - по мотивировке соблазнения проститутки (материнская жалость); с "Болесем" - по внешности героини (большая практичная женщина) и сюжету (литературный труд как ложь на потребу проститутки).<sup>27</sup>

Проблематизация «обмана» появляется у Горького уже в притче "О чиже, который лгал, и дятле - любителе истины" (1893). Примечателен также рассказ "Читатель" (1898), совмещающий фабульные мотивы

«обмана» и «плагиата» и двойную жанровую принадлежность как литературно-критического эссе (типа "О том, как я учился писать") и воспоминания о встрече с читателем - комбинация, характерная для "Справки".

Читатель требует от писателя руководства, ориентирует его на «возвышающий обман», а не отражение «низких истин», причем сознает вторичность такого творчества по отношению к уже написанным книгам великих мастеров.

Итак, с одной стороны, Горький настаивает на знакомстве с «жизнью» - закалке тяжелым детством и обучении в университетах дна (куда и отправляет своего ученика); с другой, реальность для него беспросветна и скучна по сравнению с миром большой литературы. Но каков смысл командировки в люди, если истины все равно приходится черпать из книг? и какова воспитательная ценность этих истин, если они - обман? Противоречие это характеризует определенный тип просветительского и революционного сознания - установку одновременно на объективное познание действительности, демократизм, реализм и т. п. и на идеальное, вплоть до насильственного утопизма, «разумное» переустройство жизни. Недаром творчество основоположника соцреализма будет справедливо описываться как сочетающее «реализм» с «романтической мечтой», нацеливающее на изображение «жизни» в ее «революционном развитии», а «поездки в жизнь» станут одной из обязательных форм творческой работы советских писателей.<sup>28</sup>

## 6. Сомнительный социалист

Чтобы в полной мере оценить релевантность фигуры Горького для "Справки", набросаем его обобщенный литературно-психологический профиль. Его абрис проступает в известном горьковском очерке "Лев Толстой" (1919-1923) из пронизательных высказываний яснополянского старца о тридцатитрехлетнем литературном босяке и ответной трактовки покойного классика живым.

Я почувствовал [... что] не сирота я на земле, пока этот человек есть на ней [...] А вот теперь - чувствую себя сиротой (14: 285). - Горький читает много [...] от недоверия к себе (299). Солгать перед [Толстым] невозможно (287). Барина в нем [...] столько, сколько нужно для холопов" (286). "В [... нем] чудилось нечто вешее, чародейское (285).

- Вы по натуре верующий, и без бога вам нельзя (300). Я очень внимательно присматривался к Толстому, потому что [...] по смерти буду искать человека живой действительной веры (281). Он похож на бога (254), этот сказочный человек (276). - [В]ы прикрашиваете все [...] особенно - людей! (260).

- [В]ы очень книжный (273), "романтик, сочинитель [...] у вас рыцари рождаются, все Амадисы, Зигфриды [...] вы - сомнительный социалист [...] романтики должны быть монархистами [...] - Но ведь рыцари будут, Л. Н.! - Оставьте! [...] Герои - ложь, выдумка (295-296).

- Вы не очень бабник (267). - Женщин вы [...] не понимаете, они у вас не удаются (271) Мне всегда не нравились его суждения о женщинах [...] так обнаженно и резко говорил он, доказывая, что здоровой девушке не свойственна стыдливость (291). О женщинах он говорит [...] как французский романист, но [...] с грубостью русского мужика, которая [...] неприятно подавляла меня (261).

«Сиротское преклонение перед авторитетами», «поиски бога», «приукрашивание жизни»<sup>29</sup> и «сексуальное пуританство», тесно связанные друг с другом и с рядом производных черт, определяют облик Горького, каким он встает из его автохарактеристик, свидетельств современников и исследований горьковедов.

Безотцовство и нелюбовь, а затем смерть, матери; неуравновешенность и озорство, приводящие в девятнадцатилетнем возрасте к покушению на самоубийство; череда квази-родительских фигур, разочарование в них, борьба с ними и с идеализированным образом отца за собственное identity; потребность в семье, отчасти восполняемая революционными кружками; самозащита от окружающего с помощью иностранных книг; тяготение к литературным отцам (Короленко, Толстому) - вот подоплека складывающегося горьковского «я».<sup>30</sup>

Закаленный противостоянием "свинцовым мерзостям" герой предстает в трилогии свободным от недостатков, - если не считать таковыми: чрезмерное настояние на собственной невинности;<sup>31</sup> неадекватную реакцию на факты половой жизни, сочетающую пуританство с завистливым вуаеризмом (эпизод с Королевой Марго и ряд других в трилогии; "Двадцать шесть и одна"; "Мой спутник");<sup>32</sup> преувеличенный морализм и просветительские иллюзии (и повествование в трилогии от первого, но всеведущего, лица); немотивированная развитость скрывающегося под маской обезличенного и жалкого "мы" героя-рассказчика ("Двадцать шесть и одна"), подрывающая тезис об определяющем влиянии среды.<sup>33</sup>

Чудесному прорыву со «дна» соответствуют: напряжение между исключительной личностью, претендующей на роль учителя, спасителя, вождя, и инертной массой или отдельным беспомощным партнером; взаимозависимость слабого и сильного, нуждающегося в споре на руководителя; провокационный подрыв власти сильного, вплоть до пророческого отождествления просветительства с диктаторством ("Мой спутник"; 1894); и сложное двойничество рассказчика и героя, отражающее расщепление личности автора на сильную и слабую ипостаси.<sup>34</sup>

Культ силы, отказ от жалости к слабому и презрение к мещанской цивилизации были связаны у Горького с влиянием Ницше, в частности с "Так говорил Заратустра", откуда позаимствованы, с изменениями, персонажи "Песни о соколе". Горький познакомился с Ницше в 1890-е годы по рукописному переводу, сделанному его другом, и по статьям и пересказам в отечественных журналах. Критическое отношение к нему развилось у Горького после 1905 г., а в последующих автобиографических высказываниях он ретроспективно "ослаблял" степень своего увлечения Ницше (Формэн 1979). Горький стоит в ряду с такими "ницшеанскими" авторами, как Киплинг<sup>35</sup> и Д'Аннунцио; с ницшеанством соотносимо и его богостроительство, не говоря о знаменитой формуле "Человек - это звучит гордо". Влияние Ницше сочеталось с шопенгауэровским - по линии культа воли. Сюда же относятся нападки Горького на Достоевского за проповедь смирения (и отрыв интеллекта от воли у подпольного человека), а на Толстого - за идеализацию Каратаева. Впрочем, «ницшеанский» комплекс преподносился Горьким не как абсолютная истина, а в амбивалентном порядке, - недаром, по замечанию Ходасевича, знаменитая речь о «гордом человеке» отдана шулеру!<sup>36</sup>

Опора на «элигу», в частности, рабочую, на защиту которой от про-большевистской «массы» Горький безуспешно вставал в первые годы после революции,<sup>37</sup> не осознавалась им как противоположная традиционной демократической ориентации на всеобщее образование и благо. Еще меньше догадывался он о крикто-ницшеанской природе и самой большевистской диктатуры, по заявленной утопической программе - популистской, а по сути - олигархической.<sup>38</sup>

Из «книжного» «приукрашивания» и преодоления реальности и вырастает горьковская замороженность идеей «возвышающего обмана», внимание к сказкам (начиная с бабушкиных), снам и выдумкам. Хотя оппозиция «обман/истина» трактуется Горьким в амбивалентном ключе «провокационного испытания» (см. "Чиж", "Болесь", "На дне", "Двадцать шесть и одна"), предпочтение отдается все-таки «обману», предвещающая поэтику соцреализма.<sup>39</sup> Ходасевич писал:

[У Горького рано] возникла (а отчасти была им вычитана) мечта об иных, лучших людях [... Так] он получил [...] полувоображаемый тип благородного босяка [...] двоюродн[ого] брат[а] благородно[го] разбойник[а] романтической литературы[ы] (1991: 360-361).

Первоначальное литературное воспитание он получил среди людей, для которых смысл литературы исчерпывался ее бытовым и социальным содержанием [...] Своих мало реальных героев Горький стал показывать на фоне сугубо реалистических декораций [...] притворя[сь] бытописателем. В эту полуправду он и сам полууверовал на всю жизнь (361). [С]воих героев Горький [...] наделял мечтою [...] об искомой нравственно-социальной правде. В чем [она] заключается [...] не знал он и сам. Некогда он искал и не нашел ее в религии [...] затем] увидел ее [...] по Марксу (361).

[О]сновная тема ["На дне"] - правда и ложь [... Вся] деятельность [Горького] проникнута сентиментальной любовью ко всем видам лжи [...] "Я искреннейше и непоколебимо ненавижу правду", - писал он Е. Д. Кусковой (362).

Этому «великому реалисту» [...] нравилось только [...] то, что украшает действительность [...] Его воображение равно волновали и поэты, и ученые, и всякие прожекторы [...] от фокусников и шулеров до [...] социальных преобразователей [... Е]го любовь спускалась к фальшивомонетчикам [...] мошенник[ам] и вор[ам...] В их ремесле ему нравилось сплетение правды и лжи (362-364).

Отношение ко лжи и лжецам было у него [...] заботливое, бережное [...] Он был на самом деле доверчив, но сверх того еще и притворялся доверчивым [...] рад был быть обманутым (369).

Одним из аспектов ориентации на «возвышающий обман» было глубинное «религиозное чувство», вскормленное бабушкой, пронизывающее множество произведений Горького и выходящее на поверхность в "Матери", а еще яснее в открыто «богостроительской» "Исповеди" (1908).<sup>40</sup> Сродни «религиозному» комплексу Горького и его - неожиданное в свете его «реалистической» репутации - стыки с символизмом.<sup>41</sup>

Проекция «возвышающего обмана» в жизнь вылилась в культивацию собственного имиджа как литературного босяка-самородка, носителя пролетарской «горечи» (сердитого молодого человека *avant la lettre*, Бэррэтт: 13), буреветника революции.<sup>42</sup> На автобиографических

текстах это сказалось в виде многочисленных отступлений от документальности (романтизации Королевы Марго, Боррэс: 140; вымышленности первой же сцены трилогии, Борррэс: 152; общем «ужесточении» картин детства).

Важным фактором "самоподрумянивания" Горького был соответствующий социальный заказ.

[Горький] следовал [...] некоему [...] коллективному воображению [... У]же в начале девятисотых годов какой-то [...] издатель [...] уговаривал его написать свою лубочную биографию [...] "Жизнь вапа, Алексей Максимович, - чистые денежки", - говорил он (Ходасевич 1991: 371).

В дальнейшем Горький сжился с предложенной ему лубочной ролью, "сделался ее рабом" (371), продавшись Кремлю не столько за деньги, сколько за престижный самообраз (Ходасевич 1982 [1940]: 254; ср. ситуацию в "Справке").

[С]овершая какой-нибудь поступок [...] вразрез с [...] совестью [...] он говорил с тоской [...]: "Нельзя, биографию испортишь" (Ходасевич 1991: 371-372).

«Порча песни» (даже ценой жизни, как в финале "На дне") для Горького - самый большой грех (365). Отсюда прямая линия пролегла к предсмертному пленению (и возможной мученической смерти) Горького в его официальной советской роли.<sup>43</sup>

## 7. Унижающий обман

Как видим, утрированно «горькое детство в людях», придуманное героем "Справки", это в значительной мере пародия на основоположника пролетарской литературы. Именно Горькому принадлежит внесение в русскую литературу жанра шлебейского «анти-детства» (развивавшегося в западной литературе со времен Диккенса и Гринвуда<sup>44</sup>) в противоположность ностальгии по счастливому детству в дворянской усадьбе à la Толстой и Аксаков (Уоктел 1990). Горький программирует установку на «несчастье» детства: чем оно «хуже», голоднее, угнетеннее в реальности, тем оно «лучше» с идеологической и литературной точки зрения.

Бабель следовал горьковской модели в собственных ретроспективных отчетах о своей почти что «пролетарской» юности. "Выпрямлял" он там и историю отправки "в люди", старательно заглушевывая факт публикации своих вещей как до, так и непосредственно после 1916 года, чтобы

усилить эффект рекомендованного Горьким молчаливого послуша и последующего явления народу в качестве зрелого мастера.<sup>45</sup> Заодно с горьковским, этот бабелевский миф самопрезентации оказывается лукаво спародированным во вставной новелле "Справки".

Констатируя сходства между бабелевским и горьковским автобиографическими дискурсами, нельзя не упомянуть о мастертексте жанра - "Исповеди" Руссо.<sup>46</sup> В «исповеди» героя "Справки" вызывающая «слабость» героя - от Руссо (первым разработавшего самообраз плебейского интеллигента как «сердитой и требовательной жертвы обстоятельств»<sup>47</sup>), но скрывающаяся за ней уверенность в себе дана в усилленном - «горьковском» - варианте. От Горького и современный колорит и проблема соотношения литературы с жизнью, в частности, важнейшие жанровые составляющие "Справки" - рассказ о встрече с представителем «дна» и интервью о том, как начинают писать, - совмещенные Бабелем в эффектную травестию обоих.

Если стихийный ницшеанец Горький откровенно путается в противоречиях между «жизнью» и «искусством», «правдой» и «обманом», «демократизмом» и «элитарностью», «моралью» и «силой», то Бабелю его от-refлектированное ницшеанство,<sup>48</sup> позволяет наслаждаться игрой с ними. Он и любит жизнь как она есть, и упивается ее художественным преображением, отдавая себе отчет в его эстетической - аморальной, лживой, властной - сущности. И делает он это в пику горьковским назиданиям о необходимости как программного искусства «в людях», так и заранее заданной «книжной» идейности. При этом он с циничной изощренностью обыгрывает горьковские «возвышенные обманы» и выворачивает наизнанку его сексуальное пуританство. В результате, не разрешенное в трилогии, противоречие «книжная любовь/реальный секс» с пародийным блеском высвечивается в "Справке".

Герой Бабеля начинается там, где кончается горьковский.<sup>49</sup> Его «отцы» тоже разоряются, оставляя его бездомным сиротой. Он тоже книголюб и мечтатель и девственный вуаер. Его тоже удручает скука продажной любви и отталкивает вид огромной, дряблой, сонной проститутки.<sup>50</sup> Он тоже берет на себя роль ретранслятора прочитанных книг и снисходительно потакает пошлым эстетическим ожиданиям слушательницы. Наконец, его сиротские воспоминания во многом похожи на рассказываемые Горьким. Разница в том, что бабелевский герой не заменяет женщин книгами, а, напротив, применяет свое искусство рассказчика для того, чтобы преодолеть пропасть между книгами и действительностью, претворить житейскую прозу в поэзию, по-быстрому гальванизировать скучную проститутку в возделенную Женщину (пифию - мать - сестру - возлюбленную), которой тут же и овладеть.

Таинственная кривая бабелевской кривой состоит при этом в небольшом, казалось бы, артистическом трюке. Вместо того, чтобы выслушивать низкие истины из жизни проститутки, противопоставляя им светлые идеи, или даже участвовать в ее самовозвышении с помощью романтических самообманов, он «по-шулерски» обращает эти мотивы. Бабелевский герой не интересуется историей проститутки, а как бы делится с ней своей собственной.<sup>51</sup> При этом он преподносит ей сгущенное варево как раз из того, что в горьковской трилогии считается низкой реальностью, непохожей на книги, а в рамках "Справки" представляет собой карикатурное изображение ее собственной подразумеваемой биографии. По-новому совмещая горьковские мотивы «свинцовых мерзостей», «обмана» и «доверчивости», он совершает самый беззастенчивый обман, только не возвышающий, а унижающий, но тем более успешный - с опорой на поражавшее Горького пристрастие людей «дна» к бульварным вымыслам. Эзоповским рикшотом вся эта игра с «поэтикой писательской продажности и лживости» ударяет и по институту соцреализма, возведенному в значительной мере на горьковском фундаменте.

И все-таки, нет ли более явных следов присутствия Горького в тексте "Справки"?

### 8. По горьковским местам

На Горького указывает в "Справке" уже само место действия - Тифлис. В ранней юности Бабель в Тифлисе не бывал<sup>52</sup> и лишь позднее (в 1922 г., т. е. в возрасте 28 лет), живя в Батуме, сотрудничал в тифлисской "Заре Востока"<sup>53</sup>. Впрочем, и весь эпизод с "сестричкой" был позаимствован у Сторицына (см. Прим. 12), так что нет необходимости соотносить местопребывание вымышленного «автобиографического» героя "Справки" с реальной биографией ее автора. Зато к литературной и половой инициации Горького Тифлис имеет самое прямое отношение.

Именно в Тифлисе, в 1892 г., т. е. в возрасте двадцати трех с лишним лет, А. М. Пешков печатает свой первый рассказ "Макар Чудра" и подписывает его М. Горький (1: 497). Там же, как описано в рассказе "О первой любви" (1922-1923),

Горький вторично встречается с Ольгой Каминской, начитанной и опытной женщиной ("старше меня на десять лет"), которая "училась живописи и выучилась акушерству" (94). Впервые он влюбился в нее "двадцати лет от роду" (15: 93), но тогда она отказалась оставить ради него своего мужа (Болезлава К[орсака]). Она обращалась с ним, как мать, в частности, "деловито, серыми словами", "тоном матери"

объяснила неразумность для них совместной жизни (95, 101, 107, 113). Более того, "оказалось, что ее мать тоже акушерка и принимала меня в час моего рождения" (94).

По ее просьбе он рассказал ей о своей жизни. " - Это вы не про себя говорите! - Я и сам понимаю, что все, о чем я говорил, еще - не я [...] Мне казалось, что если я найду себя, - перед женщиной сердца моего встанет человек отвратительный [...] Мне нужно было что-то сделать с собою. Я был уверен, что [...] она] способна помочь мне [...] почувствовать настоящего себя [...] у нее есть ключ ко всем загадкам жизни [...] Я верил, что отношения к женщине не ограничиваются тем актом физиологического слияния, который [...] внушал мне почти отвращение [...] Я вынес эти фантазии не из романов [...] а] развил их из чувства противоречия действительности" (98-99).

Вновь встретив Ольгу в Тифлисе (в 1892 г.), где она, оставив мужа во Франции, живет с дочерью, он опять признается ей в любви и рассказывает о своей жизни, "как бы исповедуясь". "Должно быть, я рассказывал хорошо - в этом меня убеждало ее внимание и напряженный взгляд широко раскрытых глаз. Лишь иногда она шептала: - Это ужасно. - [...] Она простилась со мною без [...] покровительственной улыбки старшего (104). "Я прочитал ей мой первый рассказ, только что напечатанный" (т. е., "Макар Чудра"; 105). Вскоре Ольга переезжает к нему в Нижний Новгород.

В 1894 г. они расходятся - из-за ее склонности рассказывать ему о своих прошлых романах; убеждения, что "красиво умеют любить только французы" (109); "избытка гинекологии" в ее философии (111); кокетства с другими мужчинами; пошловатых литературных вкусов (Поль де-Кок, а не Флобер); и утраты интереса к его творчеству: "Но однажды утром, когда я читал ей в ночь написанный рассказ «Старуха Изергиль», она крепко уснула [...] Было у меня только одно прекрасное впечатление детства - Королева Марго [...] Мне думалось, что история жизни Изергиль должна нравиться женщинам" (113). Отчаявшись, "я начинал думать, что много места в жизни, кроме литературы, - нет для меня" (116).

А в финале выясняется и расхождение в духовных вопросах: Горький рассказывает Ольге об избииении полицейским старика-еврея, ища у нее душевной поддержки, но она лишь спрашивает: " - Ты говоришь - красивый старик? Но - как же красивый, если он - кривой?" (120).

Очевидны - *mutatis mutandis* - переключки "Справки" с этим тифлисским рассказом Горького по множеству линий. Ср.: совмещение тем половой и литературной инициации; возрастное соотношение 20 к 30; одновременно «материнские» и «сестринские» (благодаря матери-акушерке) обертоны в образе Ольги; ее «деловитость», половой опыт и

причастность «загадкам жизни»; страх подлежащего инициации героя перед «гинекологическим сексом»; «отвратительные» и «ужасные» исповеди Горького в поисках и попытках преобразования себя, поражающие слушательницу; чтение героине рассказов, в том числе «первого»; противостояние действительности с опорой на книги и фантазию и даже уход от жизни во имя литературы.

Не приходится сомневаться в знакомстве Бабеля с рассказом Горького и интересе к нему. Помимо общих соображений, укажем на особую привлекательность для Бабеля его названия<sup>54</sup> и отметим, что появился он в "Красной нови" (1923, 6), где в дальнейшем были опубликованы многие вещи Бабеля, начиная с "Пана Аполека" - в следующем же номере (1923, 7) и включая посвященную М. Горькому "Историю моей голубятни" (1925, 4)<sup>55</sup>. Посвящение Горькому, прежде всего, конечно, акцентирует общую жанровую установку на «автобиографизм», но может быть и более непосредственно связано с темой погрома, накладывающейся в конце "О первой любви" Горького на эдиповскую - образуя таким образом сомещение, центральное в "Первой любви" Бабеля.<sup>56</sup> При этом, потребность героя в женском/материнском сочувствии героини и ее бездушно-эстетская реакция на жестокость своеобразно предвосхищают двойственную позицию бабелевского рассказчика, по-эдиповски обретающего поддержку русской женщины (Галины Рубцовой) и одновременно замороженного силой и красотой погромщиков.

Помимо очевидной рыхлости нарративной структуры, горьковский рассказ отличается от "Справки" характерной наивно-просветительской позицией рассказчика. Однако, эта наивность, повидимому, скрывает - в частности, от самого рассказчика, а возможно, и автора - сложную игру психологических факторов.<sup>57</sup> Фрустрация по поводу безразличия Ольги к "Старухе Изергиль" может объясняться тем, что, согласно Боррзу (63-64), заглавная героиня этого рассказа (написанного "осенью 1894 года, когда связь с Каминской шла к неизбежному концу"), была задумана "вечным моралистом" Горьким как "предупреждение его распутной любовнице [любительнице, как и Изергиль, вспоминать свое богатое любовное прошлое] о том, что ожидает ее в старости, если она не исправится"<sup>58</sup>.

В пользу оригинальной догадки Боррза говорит и непосредственно следующее за эпизодом со "Старухой Изергиль" упоминание о Королеве Марго. Горький ссылается на нее как на единственное "прекрасное впечатление детства", но мы помним, что в свое время и с этой элегантной и начитанной материнской фигурой связалось ревнивое разочарование ее «неверностью» Алепе и его «пуританскому» идеалу.

В этом свете удивление, что "женщины" в лице "самой близкой мне" (15: 113), не восхищаются Изергиль, звучит по меньшей мере натянуто. Более того, напрашивается параллель с еще одним рассказом Горького - "Болесем". "Болесь", писавшийся, по-видимому, одновременно со "Старухой Изергиль" (СС-25, 3: 559), тоже содержит мотивы «рассказов опытной женщины» (на этот раз - проститутки) о своей любовной жизни (на этот раз - вымышленной) и «печального конца героини» (на этот раз - ареста). Но тогда, скорее всего, не произволен выбор экзотического в русском языке имени ее воображаемого возлюбленного. Болесь это уменьшительная форма от Болеслав - имени мужа Ольги Каминской, изображенного в рассказе "О первой любви" ленивым, жалким, слабым, а в конце - отсутствующим.

... Такова разнообразная аргументация в пользу анонимного присутствия в "Справке" литературной фигуры Горького. Впрочем, почему анонимного? Первое же собственное имя в «воспоминаниях» рассказчика "Справки" - это подлинное имя Горького: "Мы жили в Алепках Херсонской губернии [...] отец работал чертежником". В бабелевском тексте, где каждое слово на счету, подобный вымышленный топоним не может быть случайным. К тому же, во второй части трилогии Алепа долгое время живет в учениках у чертежника...

## 8. Сокращенный роман?

Через горьковскую трилогию "Справка" оказывается соотносимой с «автобиографическими» романами Белого и Бунина и далее Набокова, Зощенко, Пастернака (а на Западе - Пруста, Джойса и др.). В отличие от «автобиографий» XIX века (Толстого, Аксакова), их герой - не «человек вообще», а «писатель». Отсюда ряд других отличительных черт, общих у Горького, Белого и Бунина.

Горьковский плебей смотрит на реальность сквозь призму книг и соответственно ретуширует свою «жизнь». В по-дворянски ностальгической "Жизни Арсеньева" (1927-33) любовные истории героя строятся на имитации литературных образцов (Уоктел 1990: 195),<sup>59</sup> а в центр ставится самый акт писательства, создающий из мозаики разнородных подтекстов «правдивую» автобиографию (180, 189). В "Котике Летаеве" (1922) и "Крещеном китайце" (1927) Белого акцент делается на детстве будущего писателя. Повествователь может преодолеть свою «нетворческую взрослость», только превратив свою память в произведение искусства (160, 165, 159).

Установка на «искусство» создает напряжение в самой фигуре «автобиографа», одновременно подлинной и вымышленной. О «реальном»

Алексее Каширине-Пешкове мы узнаем от сконструированного Максима Горького (135). Псевдоним Андрей Белый тоже дальше от реального имени Борис Бугаев, чем вымышленное имя Котик Летаев. Бунин ближе к толстовской традиции - псевдоним (Арсеньев) он дает своему описываемому, а не пишущему «я»; но он охотно перемешивает реальных и вымышленных персонажей (185-186, 193) и отстывает от фактов.

Отталкиваясь от дворянской идеализации детства, Горький следует революционно-демократическому взгляду, что все лучшее не позади, а впереди (203-204). Белый же и Бунин ставят ностальгию по прошлому на новую, «артистическую», основу. Для Белого детство синоним творчества, причем в модернистском варианте - с акцентом на язык, мифологическом и сексуальном материале (169). Для Бунина искусство, в частности, эмигрантское вос- и пере-создание прошлого, это способ обмануть забвение и смерть (180). У Белого подобное сочетание экзистенциальных и нарративных задач приводит к созданию изощренной «тройной перспективы»: подростки между двумя романами юный герой хранит лишь смутную память об "окультурном" мире детства (описанном в "Котике Летаеве"), так что одни и те же эпизоды даются читателю глазами взрослого повествователя, подростка и ребенка (172).

На этом фоне "Справка"/"Гонорар" являет неожиданно богатое совмещение многих из отмеченных тенденций. В основу рассказа открыто положен «писательский» взгляд на жизнь. Цель искусства видится в том, чтобы "пережить забвение". Личность рассказчика предстает квази-автобиографической и в то же время нарочито фальсифицированной. Структурным принципом повествования сделана «тройная перспектива», уводящая во все более далекое детство, чему соответствует возрастание «творческого» элемента (как у Белого). При этом детство представлено утрированно тяжелым (как у Горького), а локусом ностальгии является молодость героя (как у Бунина). Оригинальный сплав противоречивых до несовместимости установок делает "Справку" своего рода архетипическим образцом жанра, если угодно, - автобиографическим романом, мета-сокращенным до размеров новеллы.

### Примечания

- 1 Сокращенный вариант главы из готовящейся к печати книги "Бабель/Babel", совместной с М.Б. Ямпольским.
- 2 Ссылки на издания в нескольких томах даются с указанием тома - год обычно опускается. Опускается год и при ссылке на

единственную работу автора. Горький цитируется по 30-томному собранию; 25-томное собрание обозначается СС-25.

- 3 Так, в Бабель 1966 к «одесским» отнесены «автобиографические» "История моей голубятни", "Первая любовь", "В подвале", "Пробуждение" и "Ди Грассо". Не бесспорен и состав "Конармии", в очередное издание которой Бабель намеревался включить "Поделуй" (1937 г.; см. 2: 561), – воля, исполняемая в посмертных изданиях. А задним числом к "Конармии" можно было бы добавить "У батьки нашего Махно"(1923) и "Старательную женщину" (1928); ср. расширенные оглавления циклов в Зихер 1986 (139–142).
- 4 В книге специальные главы посвящены связям Бабеля с Толстым, Достоевским и Мопассаном.
- 5 Предвестием этого была форма настоящего времени, введенная в более раннюю перебивку и тоже содержащая риторическое "как...?": "Как взбредли мне на ум бронзовые векселя – кто знает? – но я сделал правильно, упомянув о них".
- 6 Одной из высших точек этого слоя (которому посвящена особая глава книги) является апокалиптический пейзаж Тифлиса. В "Гонораре" словесный мотив «вечности» отсутствует, и соответствующее место разочаровывающе фактографично: "Час – не меньше – ушел на проводы [...] Меня мучили и таскали по городу так долго [...] В комнату вошла Вера". Зато в другом месте рассказчик "Гонорара" проговаривается о «вечностных» целях своего творчества: "Мои истории предназначались для того, чтобы пережить забвение".
- 7 "Гонорар" дает менее отточенный вариант ситуации ("как рубят деревенские плотники избу для своего же собрата-плотника..."), в котором вместо пары, сопоставимой с Верой и героем, фигурирует нерасчлененный коллектив; ослабляет эффект и педантичное "же".
- 8 Бордель как «семья, дом» – целая особая тема, восходящая к "Дому Телье" Мопассана, а на русской почве разработанная в "Яме" Куприна.
- 9 Примирение героя с «отцами» в лице турка с помощью Веры подготовлено беглыми упоминаниями в начале о ее контактах с "кабатчиком" и "сапожником". Фигура мирного турка, выступающего в роли гостеприимной хозяйки, не лишена «женственности»; не исключены в ней и «гомосексуальные» коннотации. «Чаепитие» – постоянный мотив русского литературного топоса проституции (Жолковский 1994б).

- <sup>10</sup> Аналогичная трактовка избы и проч. в современном русском фольклоре вырисовывается и из данных из книги "Русские частушки" (Старшинов 1993). Ср.:

Есть такие пизды – / Строят себе избы. / А я свою проносила – / Не пила, не закусила (268); Кто я – блядь или не блядь? / Блядь не блядь, а могу дать – / И в сарае, и в избе, / При тебе, да не тебе (270); Как в Игарке я жила, / Бревнышки катала. / Тому, этому дала – / Да на всех хватало! (283). Приходи ко мне на пляж / И со мною рядом ляжь. / Мы с тобой построим дом – / Будешь первым этажом (296). Под окошком срубы рубят, / Рубят новенькие перёд. / Лихоманка устарела – / Никто замуж не берет (365). Не стругает мой рубанок, / Не пилит моя пила. / Ко мне милка не приходит – И работа не мила! (373).

- <sup>11</sup> В действительности: "изба" – древнее германское заимствование (Фасмер, 2: 120–121). Но ее архаические коннотации имеют фольклорные корни, релевантные для бабелевского рассказа. Комплекс «инициации», «материнской фигуры», «избы», «строительства», «собратьев» и «сестричек» находит себе богатые параллели в слое мотивов, связанных с образом Бабы-Яги и инициационными и свадебными испытаниями героя (Пропп 1946).

Целесообразность выявления в "Справке"/"Гонораре" архаического субстрата подсказывается не только коллизией половой инициации, но и стоящей за ней более общей «проблемой приобщения к магическому знанию»:

Мечтатель – я не овладел бессмысленным искусством счастья – Если бы я меньше и ленивей думал о своем ремесле [...] – [О]тец [...] пытался дать нам, детям, образование [...] – Мне бы ремесло изучить в эти годы – Ну, а баб ты знаешь? – Нет... Откуда мне их знать [...]? – В ту ночь тридцатилетняя женщина обучила меня немудрой своей науке – Я узнал [...] тайны, которых вы не узнаете [...] Я забыл их. Нам не дано помнить это – [С] тех пор [...] много раз получал я деньги от [...] ученых людей, от евреев, торгующих книгами... (курсив мой – А.Ж.).

На фольклорный лад настраивает и формульное обращение Веры к герою: "– Что сидишь невесел, голову повесил?"

- <sup>12</sup> А.Н. Пирожкова вспоминает:

О рассказе "Мой первый гонорар" Бабель сообщил мне, что этот сюжет был подсказан еще в Петрограде журналистом П.И. Сторицыным [Коганом]. Однажды, раздевшись у проститутки и взглянув на себя в зеркало, он увидел, что похож "на вздыбленную розовую свинью"; ему стало противно, и он быстро оделся, сказав женщине, что он – мальчик у армян, и ушел. Спустя какое-то время, он встретился глазами с этой

самой проституткой, стоявшей на остановке. Увидев его, она крикнула: "Привет, сестричка!" (ВОСП: 283).

- 13 Из авторских признаний Бабеля (1937 г.) видно, что взаимоотношения рассказчика с Верой сродни бабелевской стратегии по отношению к читателю:  
[Х]орошо рассказ читать [...] умной женщине, потому что эта самая половина рода человеческого в хороших своих экземплярах обладает иногда абсолютным вкусом [...]. Причем, если я выбрал себе читателя, то тут я думаю о том, как мне обмануть, оглушить этого умного читателя [...] до бесчувствия (2: 404).
- 14 Согласно В.П. Полонскому, "[и]скусство [Бабеля] вымогать авансы изумительно" (ВОСП: 195).
- 15 В других местах "Начала" (заголовок которого почти синонимичен "Моему первому гонорару") есть параллели с "Гюн де Мопассаном" по линии прихода нищего литератора в богатый дом и рассуждений о писательстве.
- 16 Десятком лет раньше К. Чуковский писал:  
У героинь [арцыбашевского "Санина"...] очень пышные груди, у героев очень сильные мускулы, и вообще весь роман ужасно как старается, чтобы мы сочли его поэмой телесности, солнца, половой радости, звериного счастья, греха [...]. Страсть, безумие, солнце нельзя проповедовать, их можно петь (1907).  
Русская порнография не просто порнография, как французская или немецкая, а порнография с идеей. Арцыбашев не просто описывает сладострастные деяния Санина, а и всех призывает к таким сладострастным деяниям (6: 147).
- 17 В очерке "М. Горький" (1937), посвященном памяти Горького, Бабель воздержался от критики и представил его стопроцентно солнечным писателем:  
Во всей литературе дворян и разночинцев не найдем мы столько описаний солнца, сверкающего моря, лета и зноя – сколько в первых рассказах Горького (2: 364).
- 18 См. письмо Горькому от 25 июня 1925 г. (1: 242).
- 19 [М]не хотелось бы приехать попозже, весной" (Горькому, 26 января 1928 г.; 1: 261). "Начинаю хлопотать о визе. Приеду в апреле" (Горькому, 29 февраля 1928 г.; 1: 267). "В апреле уеду, наверное, в Италию, к Горькому, патриарх зовет настойчиво, отказываться не полагается" (Л.В. Никулину, 20 марта 1928 г.; 1: 269). "Итальянской визы все нет. Я думаю, что еще

несколько дней, и моя поездка потеряет смысл – Горького уже не будет в Сорренто. Повидаться с ним хочется, но я не очень буду убиваться, если поездка не состоится. Как-никак – она разобьет мою работу, а я бы хотел избегнуть этого" (А.Г. Слоним, 19 апреля 1928 г.; 1: 272).

Поездка так и не состоялась.

- <sup>20</sup> Интересно, что в этом тяготении к «властным фигурам» Бабель был подобен тому же Горькому, «сыновнее» отношение которого к Ленину ставилось в связь с русским «культом вождя» (Уайль: 19); о горьковском «упоении властью» в связи с высоким положением, занятым им при Сталине, и со сближением с Ягодой пишет Ходасевич (1982: 253, 265, 268).
- <sup>21</sup> Ср. выше о "Начале"; в нашей книге рассматривается также релевантность для Бабеля «растиньяковского» мотива (у Бальзака и Мопассана) и его параллелей в библейских «романах диаспоры» (Иосиф, Даниил и др.).
- <sup>22</sup> Несколькоими страницами позже появляется и "церковный сторож" (ср. "церковного старосту" в "Справке"), соблазняющий "мальчика" украсть для него что-то у хозяев, чтобы по их поручению скомпрометировать его (13: 210). Церковный сторож – покровитель одного из юных героев есть и в повести Горького "Трое". Отправляя Бабеля в люди, Горький прописывает Бабелю искус, аналогичный собственному опыту с «литературным отцом» – В.Г. Короленко, который
- с поразительной ясностью говорил [...] мне о том, как плохо и почему плохо написал я мою поэму [...] Вскоре после этой первой встречи с В.Г., я ушел из Нижнего и воротился туда года через три, обойдя центральную Русь, Украину [...] Много видел, пережил [...] В этом приподнятом настроении я снова встретился с В.Г. [...] В этом году я начал печатать маленькие рассказы в газетах... (1918 г.; 14: 243–244).
- Кстати, эмблематическое выражение "в люди" появляется и в рассказе Бабеля "Отец": Любка Казак советует Фроиму Грачу вывести в люди Беню Крика, выдав за него свою дочь, причем Грачу придется долго ждать, пока Бенья выйдет от проститутки Катюши. По мысли Г. Фрейдина (устно), это еще одна своеобразная проекция отношений между Бабелем (Бенья) и Горьким (Грач).
- <sup>23</sup> Трилогия вообще изобилует «бабелевскими» деталями. Такова в начале "Детства" (гл. 2) порка мальчика дедам в присутствии боящейся вступить за него матери и Цыганка, который, напротив, подставляет под розги свою руку (ср. впечатление, произведенное на бабелевского героя сценой из "Первой любви" Тургенева и отразившееся в рассказе Бабеля "Детство. У бабушки", написанном в 1915 году, то есть следующем после завершения публикации горьковского

- "Детства" в "Летописи" [1913–1914; рассказ оставался неопубликованным до 1965 г.]. А ближе к концу "Детства" (гл. 11–12), больной оспой Алеша проводит время у бабушки, слушая ее рассказы об отце и матери (ср. опять-таки "Детство. У бабушки" Бабеля).
- 24 Ср. в "Гонораре": "О боги моей юности!.. Как непохожа была будничная эта стряпня на любовь моих хозяев за стеной..."
- 25 Эта часть трилогии появилась позже событий, описываемых в "Справке"/"Гонораре", но в самом начале периода работы над рассказом (1922–28). Обращает на себя внимание пристрастие Бабеля к заголовкам, начинающимся с "Мой..." (ср. Прим. 54).
- 26 Рассказ, по признанию Горького, автобиографичен: это история того, как он действительно впервые "познал женщину" в 18 лет (СС–25, 2: 592–594).
- 27 Образ проститутки, проецирующей в собственную убогую жизнь сюжеты бульварных романов, получил дальнейшее развитие в фигуре Насти из "На дне".
- 28 О диалектике инсценированной действительности, подлежащей "правдивому" изображению соцреалистами см. Гройс 1992. А заданная Горьким парадигма смены писателем множества профессий представляет собой соцреалистическую вариацию на бодлеровско-флоберовскую тему перевоплощений художника, см. Бодлер, 1: 420–421, Мопассан: 1279.
- 29 О приукрашивании любил говорить сам Горький, который признавался, что "украсил свои воспоминания о Королеве Марго" (Боррэс: 140), любил людей, украшающих жизнь (148), ставил Бабелю в заслугу, что он "украсил" конармейцев (см. выше); помимо Толстого, эту черту выделяли в нем Короленко, говоривший ему: "не приукрашивайте людей!" (Горький, 14: 245) и Ходасевич (1991: 262).
- 30 Боррэс: 25–28, Бэррэтт: 6–7, 13, 18, Уайль: 74–77, Шерр: 80.
- 31 «Половое пуританство» проявляется и в ряде «асексуальных» рассказов о проститутках: "Женщине с голубыми глазами" (1895), "Болезнь" (1897), "Барышня и дурак" (1916), "Страсти-мордасти" (1917).
- 32 Горьковская разработка «вуаеризма» ждет специального сопоставления с бабелевской; о последней см. Ямпольский 1993.
- 33 Боррэс: 32, 63–64, 1406 Бэррэтт: 11, 26, 53, 133–134, Уайль: 69, 81–83, Эрикссон: passim.
- 34 Бабаян: 139, Бэррэтт: 34–43, 49–58, 71, 75, 81, 108, 136–137, Хээр: 145.

- 35 Ср. свидетельство Паустовского (ВОСП: 13) о восхищении Бабеля "железной прозой" Кнплинга.
- 36 Бабаян: 110, 208–211, Боррэс: 38–39, 43–44, 82–84, Бэррэтт: 26–28, 93–94, 107, 112, 134, Фейлен: 169–170, 182, Формэн: *passim*, Ходасевич 1991: 363, Хээр: 23–25, 36, Шерр: 25, 29, 32. В связи с критикой подпольного человека ср. выше замечание о зависимости "Однажды осенью" от "Записок из подполья" (о сентиментализация проституток и женщин вообще у Горького см. Шерр: 32).
- 37 Боррэс: 33, 57, Хээр: 78.
- 38 Ср. к стати, Прим. 20 о замороженности Горького (и Бабеля) властью. Полемиическая постановка знаменитого горьковского лозунга в ницшеанско-советско-нацистский контекст есть у Пастернака (1990: 292–293):  
 Бездна духовной пустоты всегда стоит за риторическими ходулями [...] идет ли речь о воспевании человека ("Человек – это звучит гордо") или о мистике сверхчеловеческой морали [...] Обожествление человека приводит к [...] к бесчеловечности [...] Кое-кто из лидеров социал-демократии, с одной стороны, и Ницше, с другой, стремились стать поэтами или музыкантами [...] и потерпели неудачу. Тогда они в ярости и отрицании начали потрясать мировые устои.  
 На «абстрактность» гордого человека, прокламируемого "полуграмотным мифотворцем" Сатиным, указывает Хээр (58).
- 39 Бабаян: 116, 125–130, 137–138, Боррэс: 47–48, 92, 113, 140, 165, 167, 173, Бэррэтт: 5–9, 15, 68, 120–129, Уайль: 35, Хээр: 39, 59, 122, 134, 140; Шерр: 24, 33, 36, 59–60, 77, 80–84, 92–94, 110.
- 40 Боррэс: 24, Бэррэтт: 43, 125–131 (в частности, об испытании Тани и солдата в "Двадцать шесть и одна" как «божеств» – «невинности» и «вирильности» – соответственно), Фейлен: 169–170, 182–183 (в частности, о связи с Ницше и Бабелем), Шерр: 45–49, 73.
- 41 Бэррэтт: 26, 104, Уайль: 11, Шерр: 48–49.
- 42 Впрочем, в Италии, с усилиями М.Ф. Андреевой, Горький представил в несколько ином образе – «человека из народа», завоевавшего «дуку» и тоже ставшего «дукой» (Ходасевич 1982: 259).
- 43 Бабаян: 15, 20–25 (в частности, о принятии горьковского самообраза на веру его исследователями); Боррэс: 22, 189, Бэррэтт: 45–46, 58, 137, Уайль: 1, 51, 127, 132, 151, Шерр: 1–2, 5, 77–80.
- 44 Алеша читает "Маленького оборвыша" Гринвуда в гл. 9 "В людях" (а в гл. 5 – "Историю Тома Джонса, найденыша"); Диккенс упоминается

- среди великих западных писателей в статье "О том, как я учился писать" (24: 479).
- <sup>45</sup> Фрейдин: 1990: 1895, 1901–1903, Н. Бабель 1964: xiv–xviii, Зихер 1987: 215–216.
- <sup>46</sup> "Детство" и "В людях" напоминают книгу Руссо общим планом и многими мотивами (среди них: сиротство, жизнь в людях, эдиповские мотивы, чтение книг и книжная ментальность, и даже такая деталь, как заслонение подвергаемого порке ребенка телом другого). Кстати, жанр большого повествования от 1-го лица был сначала опробован Горьким в романе, озаглавленном "Исповедь" (1908; Шерр: 48). "Исповедь" Руссо оказала сильное влияние на Достоевского, в частности, на "Записки из подполья" (Мишлер 1984, Хауард 1986), важные для "Справки" (Жолковский 1994а).
- <sup>47</sup> Джонсон: 11–13; ср. выше о самообразе Горького.
- <sup>48</sup> О проблеме Бабель и Ницше см. Фрейдин 1993.
- <sup>49</sup> Хотя особая связь Бабеля с Горьким стала в критике – с бабелевской подачи – общим местом, конкретные литературоведческие сопоставления немногочисленны. Карден (60–61) констатирует сходство с Горьким раннего Бабеля; Фейлен (1974: 31) отмечает отход от Горького (в сторону Шолом-Алейхема) уже в "Шабос-Нахаму" (1918); О'Коннор (63) соотносит бабелевскую оргию «насилия» с его дозировкой в трилогии Горького; Уайль (157–158) сопоставляет иронию Бабеля в "Письме" с тем, как ту же тему разработал бы Горький; а Поджолли (49) полагает, что "революционный романтизм" был изобретен Горьким, чтобы как-то оградить творческую свободу Бабеля и других попутчиков.
- <sup>50</sup> Сонливость Веры вводится словами: "– Вижу, что не корова, – зевнув, сказала Вера, глаза ее слипались"; вспомним, что Горький сравнивает огромную "снотворную" проститутку с лошадьёю.
- <sup>51</sup> Этот сдвиг делает уже подпольный человек Достоевского (Жолковский 1994а).
- <sup>52</sup> С 1911 Бабель учится в киевском Коммерческом училище, которое вскоре после начала войны переезжает в Саратов (1915), где Бабель и оканчивает его в мае 1916 г. (Фрейдин 1990: 1902).
- <sup>53</sup> См. в "Автобиографии": "был репортером в Петербурге и в Тифлисе" (1: 32); см. также Зихер 1986: 146.

- 54 "Первая любовь" Тургенева была одной из любимых вещей Бабеля (см. выше о "Детстве. У бабушки"); ср. также бабелевские названия "Мой первый гусь", "Мой первый гонорар" и "Первая любовь".
- 55 Посвящение "Голубятни" Горькому подводит Синявского (1987: 92) почти вплотную к ее сопоставлению с "Гонораром".
- 56 Это своего рода "продолжение" "Голубятни" появилось в альманахе "Красная новь", кн. 1, М., 1925; см. 1990, 1: 562.
- 57 Одна из центральных идей книги Бэррэтта (1993) – сложный внутренний диалогизм раннего Горького.
- 58 Последний возлюбленный бросает ранее неотразимую Изергиль, когда ей сорок, а рассказчику предстает уже совершенно уродливая одинокая старуха.
- 59 В последующем изложении я опираюсь на эту книгу Уоктела, ссылаясь в скобках на ее страницы.

### Л и т е р а т у р а

- Бабаян. Э. И. 1973. *Ранний Горький. У идейных истоков творчества*, М.: Художественная литература.
- Бабель 1937 - Isaac Babel, "A Reply to an Enquiry", *International Literature*, 9: 86-88.
- Бабель 1964 - Isaac Babel, *The Lonely Years 1925-1939. Unpublished Stories and Private Correspondence*, New York: Farrar, Straus & Co.
- Бабель, И. 1966. *Избранное*. Кемеровское книжное издательство. 1990. *Сочинения в двух томах*. Сост. и ред. А. Н. Пирожкова, М.: Художественная литература.
- Бабель, Н. 1964 - Nathalie Babel, "Introduction". *Babel* 1964: ix-xxviii.
- Блум ред. 1987 - Harold Bloom, ed. *Isaac Babel (Modern Critical Views)*, New York: Chelsea House.
- Бодлер 1935 - Charles Baudelaire, *Oeuvres*, 2 vls. Ed. Y.-G. Le Dantec, Paris: NRF (Pleiade).
- Боррэс 1967 - F. M. Borrás, *Maxim Gorky the Writer. An Interpretation*, Oxford: Clarendon.

- Бэррэтт 1993 - Andrew Barratt, *The Early Fiction of Maksim Gorky. Six Essays. An Interpretation*, Cotgrave, Nottingham, England: Astra Press.
- ВОСП - Пирожкова и Юргенева, сост. 1989.
- Горький. М. 1949-1956. *Собрание сочинений в 30 томах*, М.: Художественная литература.
- Горький. М. 1968-1976. *Полное собрание сочинений*. Художественные произведения в 25 томах М.: Наука (сокр. СС-25).
- Гройс 1992 - Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, Princeton University Press.
- Джонсон 1988 - Paul Johnson, *Intellectuals*, New York: Harper & Row (Perennial Library).
- Достоевский, Ф. М. 1972-1976. *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Художественные произведения. Т. 1-17, Л.: Наука.
- Жолковский 1994а - Alexander Zholkovsky, "A Memo from the Underground (Babel and Dostoevsky)", *Elementa*, 1(3): 305-320.
- Жолковский 1994б - Alexander Zholkovsky, "Of Tarts and Teas: Russian and Western Motifs in an Isaac Babel Story", *Thematics Reconsidered*. Ed. Frank Trommler. Amsterdam: Rodopi (в печати).
- Зихер 1986 - Efraim Sicher, *Style and Structure in the Prose of Isaak Babel'*, Columbus, Ohio: Slavica.
- Зихер 1987 - *Midrash and History: A Key to the Babelesque Imagination*, Блум ред.: 215- 230.
- Карден 1972 - Patricia Carden, *The Art of Isaac Babel*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Левин 1965 - Dan Levin, *Stormy Petrel: The Life and Work of Maxim Gorky*, New York: Appleton-Century.
- Миллер 1984 [1979] - Miller, Robin Feuer, "Dostoevsky and Rousseau: The Morality of Confession Reconsidered", *Dostoevsky. New Perspectives*. Ed. Robert Louis Jackson. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 82-98.
- Мопассан 1974-1979 - Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*. 2 vls. Paris: Gallimard (Pleiade).
- Олеша, Ю. 1965. *Ни дня без строчки*, М.: Советская Россия.

- Пастернак, Б. 1990. *Об искусстве. "Охранная грамота" и заметки о художественном творчестве*. Сост. и прим. Е. Б. и Е. В. Пастернак. М.: Искусство.
- Пирожкова, А. Н. и Н. Н. Юргенева, сост. 1989. *Воспоминания о Бабеле*, М.: Книжная палата (сокр. - ВОСП).
- Поджоли 1987 - Renato Poggioli, *Isaak Babel in Retrospect*, Блум ред. 1987: 47-56.
- Полонский, Вяч. 1988 [1927] *Бабель*, Вяч. Полонский, *О литературе. Избранные работы*, М.: Советский писатель, 57-78.
- Пропп, В. 1946. *Исторические корни волшебной сказки*, ЛГУ.
- СС-25 - Горький 1968-1976.
- Стайн 1987 - Peter Stine, *Isaac Babel and Violence*, Блум ред. 1987: 231-248.
- Уайль 1966 - Irwin Weil, *Gorky. His Literary Development and Influence on Soviet Intellectual Life*, New York: Random House.
- Уоктел 1990 - Andrew Wachtel, *The Battle for Childhood. Creation of a Russian Myth*, Stanford University Press.
- Фасмер, М. 1967. *Этимологический словарь русского языка*, в 4-х томах. Пер. с нем. О. Н. Трубачев, М.: Прогресс.
- Фейлен 1974 - James Falen, "Isaac Babel", *Russian Master of the Short Story*, Knoxville: The University of Tennessee Press.
- Формэн 1979 - Betty Forman. "Nietzsche and Gorky in the 1890s: The Case for an Early Influence, Western Philosophical Systems in Russian Literature". *A Collection of Critical Studies*. Ed. Anthony M. Mlikotin. Los Angeles: University of Southern California Press (University of Southern California Series in Slavic Humanities, 3), 153-164.
- Франк, С. Л. 1990 [1909]. "Этика нигилизма", *Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции*, М.: Новости. 150-184.
- Фрейдин 1990 - Gregory Freidin, "Isaac Babel", *European Writers: The Twentieth Century*. Ed. George Stade. Vol. 11. New York: Charles Scribner's Sons. P. 1885-1914.
- Фрейдин, Г. 1993. "Революция как эстетический феномен", *Новое литературное обозрение*, 4: 228-242.

- Хауард 1986 [1981] - Barbara F. Howard, "The Rhetoric of Confession: Dostoevskij's Notes from the Underground and Rousseau's «Confessions»", *Critical Essays on Dostoevsky*. Ed. Robin Feuer Miller. Boston: G. K. Hall & Co. P. 64-72.
- Ходасевич, В. 1982. "Белый коридор. Воспоминания", *Избранная проза в двух томах*. Т. 1, Нью-Йорк: Серебряный век.
- Ходасевич, В. 1991. *Колеблемый треножник. Избранное*, М.: Советский писатель.
- Хэер 1962 - Richard Hare, *Maxim Gorky Romantic Realist and Conservative Revolutionary*, London: Oxford University Press.
- Чуковский, К. 1907. "Геометрический роман", *Речь*, 27 мая 1907 г.
- Чуковский, К. 1969. *Собрание сочинений в шести томах*, М.: Художественная литература.
- Шерр 1988 - Barry Scherr, *Maxim Gorky*, Boston: Twayne.
- Эре 1986 - Milton Ehre, *Isaac Babel*, Boston: Twayne.
- Эриксон 1964 - Erik Erikson, "The Legend of Maxim Gorky's Youth", Erik Erikson, *Childhood and Society*. New York: W. W. Norton, 359-402.
- Ямпольский, М. Б. 1993. "Структуры зрения и телесность у Исаака Бабеля", *Новое литературное обозрение*, 4: 197-215.



Е.Г.Борисова

## СИСТЕМНОСТЬ И УЗУС (НА МАТЕРИАЛЕ КОЛЛОКАЦИЙ)

В статье рассматриваются проблемы соотношения узуса и системности на материале коллокаций (типа *вести беседу, горячая любовь* и т.п.). Эта категория словосочетаний, как и фразеология в целом, обычно представляется типичным примером узуальности в языке. Одно из названий этих единиц - несвободные сочетания - показывает, что их важнейшее свойство - нарушение алгоритма свободной сочетаемости. Однако и среди них можно обнаружить немало тенденций к алгоритмизуемости. Но для выявления этих тенденций придется принять более широкое понимание алгоритма, которое противоречит "строгим" направлениям (например, структурному), однако соответствует тому, что принимается во внимание (часто имплицитно) в "человекоориентированных" направлениях, например, в лингводидактическом (т.е. в разработках, связанных с преподаванием неродных языков).

### §1. Несвободная сочетаемость

1.1. То, что мы называем коллокациями, в традиционной фразеологии называется несвободными или устойчивыми словосочетаниями (см. Мордвилко 1964) или фразеологическими сочетаниями (см. Виноградов 1972, 27). В качестве основного признака, отличающего их как категорию от других единиц языка, в русской фразеологической традиции обычно признают наличие двух и более компонентов, один из которых сохраняет свое значение, а другой - или другие - его меняют. Это определение, позволяющее разграничить "фразеологические сочетания" и идиомы, оказывается недостаточно полным и плохо применимым, когда речь идет о выделении коллокаций среди свободных словосочетаний, что является более насущным требованием. Действительно, не совсем понятно, в каком смысле можно говорить о переосмыслении, например, глагола *оказывать*, который употребляется только в несвободных сочетаниях и другого значения не имеет;

можно ли говорить о переосмыслении глаголов *совершать*, *производить* и некоторых других, образующих словосочетания, которые никто не считает свободными.

Поэтому в последнее время используется другой критерий - насколько возможно предсказать употребление именно данных компонентов в процессе выражения какого-либо значения. В несвободных сочетаниях такое предсказание возможно только относительно одного "свободного" или "ключевого" компонента, напр. *симпатия*, тогда как выбор других слов - *питать* (симпатию), *глубокая* (симпатия) и т.п. не предсказывается на основании значений этих слов без обращения к контексту (что должно отражаться в словарях).

Иными словами, главным признаком коллокаций оказывается несоответствие алгоритмам свободной сочетаемости, которые мы сейчас рассмотрим.

1.2. В большинстве работ, посвященных проблемам сочетаемости слов, указывается на связь сочетаемости с семантикой: если в значениях слов есть совпадающие элементы, они сочетаются (см. Гак 1972).

Более точно сформулировано правило сочетаемости в работе Вейнрейх 1970: если значения слов не противоречат друг другу, то слова могут сочетаться.

Эта модель требует некоторого уточнения для промежуточных случаев, когда сочетание не запрещено, но нежелательно (причем степень нежелательности может быть различной), например, *за едой он использовал ложку* (сочетание *использовать ложку* в данном случае нежелательно). Более точно было бы говорить о возможности сочетаемости, определяемой путем сравнения нескольких возможных слов: насколько в данной комбинации они хорошо выражают именно то, что хотел сказать говорящий (в нашем примере более точным выражением требуемого смысла будет *пользоваться ложкой*).

Наконец, существует представление, что сочетаемость слов определяется возможностью соположения концептов, отражаемых этими словами (см. Копыленко, Попова 1973).

В любом случае свободная сочетаемость оказывается алгоритмическим процессом: на основании сведений, которыми располагает любой владеющий языком, можно сделать вывод о возможности сочетания слов.

Если же этого вывода сделать нельзя или он противоречит реально наблюдаемым фактам, мы говорим о несвободной сочетаемости, к которой в первую очередь относятся коллокации. (Столь же несвободными оказываются и идиомы, речевые штампы и некоторые

другие разряды фразеологии, которые имеют каждые свой отличительный признак. Особенностью коллокаций оказывается несвободность употребления только одного компонента при том, что другой употребляется свободно).

## §2. Системность в несвободной сочетаемости

2.1. Исходя из того, что основным свойством коллокаций, отличающим их от свободных словосочетаний, оказывается узуальность их образования, нам представляется особенно интересно именно на этом множестве единиц обнаруживать системы, связанные с различными алгоритмами. Наиболее значительной, охватывающей приблизительно четыре пятых всех единиц, является система лексических функций (см. Жолковский, Мельчук 1967).

Заметим, что в принципе эта система, отражающая неэффективность (в некоторых случаях) алгоритма речепорождения, охватывает разнообразные явления: парадигматические отношения (синонимия - функция *Syn*, антонимия - *Anti*), словообразование и даже формообразование (*Sing*). Однако в большинстве случаев средствами выражения лексических функций являются компоненты коллокаций.

2.2. С точки зрения преподавания какого-либо языка (а лексические функции обнаруживаются в языках разных типов) система смысловых соответствий, описываемая лексическими функциями, в применении к словосочетаниям, имеет свои особенности. В нынешних психологических и методических построениях можно усмотреть их место рядом с так называемыми интенциями, т.е. намерениями говорящего произвести какое-либо речевое действие. Чаще всего под этим подразумевают различные типы речевых актов: вопросы, просьба, приказ и т.п. Однако можно рассматривать намерения и в более узком понимании, как очень обобщенные смыслы, которые допускают различные средства выражения, и, следовательно, не могут рассматриваться как простая совокупность значений нескольких слов. Например, намерение говорящего сообщить об отрицательной оценке другого человека допускает использование несинонимичных слов *плохой*, *негодяй*, *сомнительный тип* и т.п., а также интонационных средств, междометий и т.д. Выбор между этими средствами определяется целым рядом факторов: необходимостью более точного отражения реальности, или прагматическими аспектами: с кем и о ком говорят (см. Борисова 1990, 96). В ряду этих факторов может оказаться и контекст - уже выбран-

ное слово, с которым должно сочетаться средство выражения интенции, например, *обманщик (низкий)*, что даст нам коллокацию, выражающую лексическую функцию (в данном случае AntiBon). Таким образом, в лингводидактической парадигме лексические функции занимают место среди других средств представления намерений говорящего.

Естественно, учитывая требования возможности запоминания, а также особенностей функционирования, число лексических функций сокращается, состав изменяется (подробное описание видоизмененной системы см. в Борисова 1990, 97). Однако главное, что нас интересует в данном случае - сам факт наличия системной организации среди коллокаций - остается неизменным, что еще раз подтверждает плодотворность выделения около тридцати лет назад этого понятия.

### §3. Коллокации в алгоритмах анализа и синтеза речи

3.1. Несмотря на узуальность образования коллокаций, ведутся многочисленные поиски закономерностей их образования, позволившие бы приблизить их к условиям образования свободных словосочетаний.

3.1.1. В первую очередь, делаются попытки увидеть общность свойств существительных, употребляющихся с одним и тем же глаголом или прилагательным. Одной из первых таких попыток была работа Лариохина 1967, которая выделила несколько достаточно крупных семантических групп существительных, употребляющихся с глаголами *совершать*, *делать*, *производить*. Почти одновременно было сделано описание существительных, сочетающихся с различными прилагательными при выражении значения высокой степени (Убин 1978). Некоторые подобные закономерности подмечены и в Копыленко 1973.

Получающиеся группы в некоторых случаях оказываются очень полными: почти все слова, имеющие общий компонент значения "путешествие", сочетаются со словом *совершать*, однако не все - иначе это была бы уже свободная сочетаемость, исключение тут - *сплав*, т.е. водное путешествие вниз по реке. Поэтому мы не можем говорить об алгоритме в классическом понимании - правило оказывается неполным, т.е. в применении к некоторым элементам множества, на которых оно должно действовать (в нашем случае существительных со значением путешествия), оно дает результат, отличающийся от реально наблюдаемого.

Для таких правил говорить о правильности результата можно только с определенной долей вероятности, поэтому такие алгоритмы мы называем вероятностными. Элементы множества, на которых алгоритм дает сбой, являются исключениями и в принципе могут быть перечислены. Однако если вероятность правильного результата высока, т.е. исключения редки или относятся к особым подсистемам языка и т.п., ими можно пренебречь.<sup>1</sup>

Таким образом, в нашем случае перед нами вероятностный алгоритм. Т.е. говоря о словах, обозначающих путешествия, можно с большой долей вероятности говорить, что они будут сочетаться со словом *совершать*.

3.1.2. В целом, почти каждый несвободный элемент словосочетания обладает способностью образовывать ряды ключевых компонентов, с которыми он сочетается, причем эти ряды очевидным образом объединяются семантически. Интересно, что в некоторых случаях эта тенденция даже способствует размыванию внутренней формы, как например, в случае *братъ под стражу* - *братъ под арест*, где конкретное *стража* переосмысливается и входит в ряд с абстрактным *арест*.

Однако только для некоторых глаголов и прилагательных, образующих достаточно большие ряды коллокаций (их число не превышает 15-20, хотя коллокации с ними составляют более половины всех, отмечаемых в словарях), мы можем говорить о предсказании возможности образования коллокации на основе только значений ключевых компонентов. И то, как мы отметили выше, предсказание будет носить вероятностный, не стопроцентный характер. Алгоритм будет неполным (т.е. относится не ко всем коллокациям) и вероятностным. Практически во всех остальных случаях степень вероятности предсказания сочетания гораздо меньше, и выделение вероятностного алгоритма теряет смысл.

3.1.3. Однако и в этом случае можно усмотреть некоторую организацию материала, которая ускользает от внимания, если рассматривать алгоритмы только в классическом понимании. Мы не можем предсказать сочетаемость *братъ под арест*, если не знаем этого сочетания из словаря, но мы можем предположить, узнав о такой коллокации, что ее существование связано с наличием коллокации *братъ под стражу* и с близостью значений слов *стража* и *арест*. Эта информация может быть полезна, если речь идет о необходимости запомнить эту коллокацию. Кроме того, она позволяет понять эту коллокацию, если она встретится в тексте.

Поэтому закономерности такого рода широко использовались преподавателями иностранных языков, а в некоторых случаях и в теоре-

тических разработках. Например, употребление словообразовательных элементов не алгоритмизируется полностью, но сведения о значениях суффиксов и приставок собираются теоретиками и используются при преподавании соответствующего языка.<sup>2</sup>

Рассматриваемые нами правила отличает от обычного алгоритма то, что правило ставит исходному элементу (в нашем случае ключевому слову) в соответствие более чем один элемент (глагол мог оказаться не только *брать*, но и, в принципе, *помещать*, т.к. возможно *помещать под стражу* и т.п.). То, что для ключевого слова *арест* выбирается только *брать*, определяется узусом. Однако в обратную сторону соотношение однозначное, поэтому правила такого рода мы называем односторонними алгоритмами.

Рассматриваемые нами правила, связывающие образование коллокаций с семантической общностью ключевых слов, и является таким односторонним алгоритмом: хотя про каждое существительное мы можем предположить только с долей вероятности, с каким глаголом оно будет сочетаться, увидев сочетание, мы можем понять, откуда оно появилось.

3.1.4. Заметим, что при наличии больших рядов ключевых слов исключения среди них иногда тоже формируют семантическую общность. Например, большинство существительных со значением деятельности, не сочетающиеся с глаголом *вести*, имеют общее значение 'деятельность незначительных масштабов', например, *\*вести бритье, печатанье на машинке* и т.п. В этом случае мы можем говорить об исключении, относящемся не к отдельным словам, а к их значениям. Т.е. "привязка" узуса осуществляется не на поверхностном, а опять на семантическом уровне.

В тоже время это явление может быть представлено как частный алгоритм, изменяющий основной алгоритм. Таким образом, получается, что связь узуса и алгоритма более тесная, чем это принято считать.<sup>3</sup>

3.2. В нашем случае также естественно желание попытаться усмотреть некоторую систему в области исходных значений несвободных компонентов коллокаций, или, иными словами, увидеть прототипы, послужившие основанием для метафор, легших в основу словосочетаний. Сохранение семантических связей исходных значений, которые могли бы способствовать предсказанию несвободной сочетаемости, проявляется в случаях, которые мы сейчас собираемся рассмотреть.

3.2.1. Было замечено, что некоторые несвободные компоненты, сочетающиеся с одним и тем же ключевым словом, сохраняют парадигматические отношения, свойственные этим словам в свободном употреблении. Например, возможность сочетания с глаголом *вести* почти всегда имплицитно подразумевает сочетаемость с глаголом *идти* в значении самостоятельного процесса: *вести войну - идет война, вести беседу - идет беседа, вести торги - идут торги*. Соотношения между значениями глаголов движения *вести* и *идти* - каузация и самостоятельное действие - сохраняются и в несвободных сочетаниях.

Можно отметить также группы глаголов *ставить - стоять (ставить задачу, условия - стоит задача, условие)*, смешанные группы глагол-прилагательное *расти - высокий, падать - низкий*, и соответственно группы прилагательных *высокий - низкий, широкий - узкий*. Однако в большинстве случаев такие группы имеют незначительное общее число слов, с которыми они сочетаются. Так что и в этом случае можно говорить о том, что алгоритм образования коллокаций, базирующийся на уже имеющейся коллокации и семантических связях несвободного компонента, является очень неполным. Т.е. зная словосочетание *высокие стремления* и соотношение слов *высокий - низкий*, нельзя с уверенностью предсказать возможность сочетания *низкие стремления*.

3.2.2. Есть определенное число случаев, когда вокруг какого-то ключевого слова формируется целая группа несвободных компонентов, семантически связанных между собой, что позволяет провести аналогию между значением ключевого слова, обычно абстрактным, и каким-то словом с конкретным значением, допускающим такую же сочетаемость, которая в этих случаях будет свободной. Например, авторитет может быть *дутым*, может *лопнуть*, что объединяет его с пузырьрем (см. Успенский 1979, Арутюнова 1976).

Такие соответствия позволили Дж.Лакоффу говорить сначала о гештальтах, организующих наше восприятие абстрактного мира по подобию конкретного, а затем и о метафорах, которыми мы живем.<sup>4</sup>

Вначале Дж.Лакофф, а затем его последователи стали выявлять комплексы метафор (в том числе и коллокаций), которые позволяют представлять какое-то понятие совместно со связанными с ним явлениями как некоторое другое понятие, например "Спор" как "Война", "Время" как "Ресурс" (см. Lakoff, Johnson 1980).

Наличие таких параллелей не может вызывать сомнения. Однако не вполне очевидно, что их следует относить к особенностям восприятия мира, а не к образованию нового значения у слов *вести, яростный* и т.п., сочетающихся и со словом *спор*, и со словом *война*, что и позволяет им расширять таким образом свою сочетаемость.<sup>5</sup>

Наши наблюдения, отраженные в Борисова 1989 (о сочетаемости слова *перестройка*), показывают, что новые слова, возникающие в языке или приобретающие новое значение, оказываются втянутыми в круг несвободной сочетаемости, совпадающий с сочетаемостью наиболее близких к нему понятий, причем эта близость может и не осознаваться на эксплицитном уровне, что служит доказательством наличия у несвободных компонентов значений, и следовательно, мы можем говорить об алгоритме, на нем базирующемся.

3.3. Помимо ключевых или свободных компонентов (в большинстве случаев - существительных) предпринимались попытки установить закономерности образования коллокаций, опираясь на значения несвободных компонентов.

В принципе в этом случае можно идти двумя путями: опираться на исходные значения несвободных компонентов, напр. на прямое значение глагола *вести*, прилагательного *высокий* и т.п., или же строить правила, исходя из тех значений, которые это слово может иметь уже в составе словосочетания.

3.3.1. Остановимся на втором пути, который может встретить некоторые теоретические возражения: имеет ли несвободный компонент собственное лексическое значение, насколько некоторый фрагмент значения относится к несвободному компоненту, а в чем он принадлежит всей коллокации в целом.

В работе Reuther 1994 предпринимается попытка (с нашей точки зрения, удачная) определить значения глаголов *вести*, *проводить*, *производить* в составе коллокаций. Этим доказываются обоснованность обращения к значениям несвободных компонентов. Однако, такие попытки возможны только для глаголов, образующих большие ряды сочетаемости. В остальных случаях описания значений приобретают тавтологический характер, т.к. если слово сочетается с одним-двумя существительными, например, *щекотливый вопрос*, *щекотливое положение*, выделить значение прилагательного из значения коллокации почти невозможно (или оно будет сводиться к обобщенному представлению в виде лексической функции, что не даст достаточных оснований для предсказания сочетаемости).

В любом случае рассматриваемый нами алгоритм предсказания сочетаемости на основании новых, несвободных значений компонентов оказывается очень неполным: он применим далеко не ко всем коллокациям. Но даже и в тех случаях, когда он применим, он будет только вероятностным: семантика несвободных компонентов не позволяет однозначно предсказать их сочетаемость точно так же, как

этого не позволяет семантика свободных компонентов. Однако, как и во многих других случаях с коллокациями, мы здесь имеем одно-сторонний алгоритм: если мы уже знаем о возможности сочетания, мы понимаем, какие компоненты смысла это обеспечили.

3.3.2. Обращение к исходному значению несвободного компонента близко к процессам предсказания сочетания на основе метафоры, рассмотренным выше. Поскольку метафорические процессы, базирующиеся на каких-то прототипах, как правило, определяются одно-сторонними алгоритмами, и в этом случае перед нами будут именно такие алгоритмы. Попытки нахождения правил, позволяющих, например, от значения глагола движения *вести* перейти к коллокациям *вести беседу* (но не, к примеру, *треп*), *вести сев* (но не *причесывание*) не дали, насколько нам известно, убедительных результатов, в лучшем случае они вероятностны. А вот объяснения, почему одно можно, а другое нельзя, имеются (см. Телия 1981), что характерно для одно-сторонних алгоритмов.

3.4. Рассмотрим теперь обратное действие - возможность понимания словосочетания на основании прямых значений слов, в него входящих. В этом случае можно говорить об алгоритме распознавания, базирующемся на знании прямых значений слов - ситуация, обычная при изучении неродного языка. В большинстве случаев соотношение между прямым и несвободным значениями оказывается достаточно алгоритмизуемым: прямое значение более конкретно, но в то же время содержит те компоненты, которые составляют значение несвободное. Например, в Reuther 1994 отмечается общий компонент значений глагола *вести* в свободном и устойчивом употреблении: активное действие субъекта. Наличие соответствий такого рода отмечается и в Телия 1981.

По сравнению с алгоритмами образования коллокаций алгоритм их распознавания гораздо более полон и эффективен. Однако и он не является стопроцентным: есть некоторое число случаев, когда понимание незнакомой коллокации на основании значений входящих в нее компонентов затруднено. Например, *питать ненависть* нередко интерпретируется изучающими русский язык неоднозначно: или как 'испытывать ненависть' (Oprel, чем оно и является на самом деле) или 'возбуждать в ком-то ненависть' (Caus). Прямое значение глагола *питать* дает основания для обеих интерпретаций. Неоднозначность понимания возникает и в том случае, когда слово имеет несколько значений как несвободный компонент. Например, *низкий* с разными именами используется и как *AntiMagn* (*низкая посещаемость*) и как *Mal*

(низкое коварство). Поэтому имеется ряд случаев, когда распознавание одного из значений затруднено возможностью понимания во втором значении: *низкая преступность* как 'совершение очень подлых преступлений'. Заметим, что если объяснить, что это значит на самом деле, станет ясно, почему это так, т.е. обратный алгоритм в этом случае имеется.

Наконец, есть ряд случаев (довольно, впрочем, малочисленных), когда слово в современном употреблении не имеет прямого значения (*оказывать, совершать*), и алгоритм невозможен в принципе.

Таким образом, интересующий нас алгоритм в некоторых случаях оказывается вероятностным, в других только обратным, а на некоторых элементах множества не применим вовсе (т.е. неполный).<sup>6</sup>

Однако неполнота при распознавании незначительна, и в целом в эту сторону мы имеем почти полный алгоритм (который и является обратным по отношению к одностороннему алгоритму порождения).

#### §4. Коллокации в грамматической системе

4.1 Рассмотрим теперь, как ведут себя коллокации в существующих алгоритмах, в частности, в словоизменительных и других, связанных с грамматикой. В общем, поведение их можно признать достаточно упорядоченным. Их включение в грамматические алгоритмы языка осуществляются при помощи одного правила: "Каждый компонент коллокации должен вести себя как отдельное слово". Еще проще будет выглядеть такой алгоритм, если уточнить: "Компонент ведет себя так же, как то же слово в свободном употреблении". Такой алгоритм, в целом весьма популярен и очень эффективен, тем не менее имеет целый ряд исключений, на которых, как на проявлениях узуса, мы и остановимся.

4.2.1. Наиболее существенным - или, точнее, наиболее заметным - отличием парадигматики коллокаций от парадигм их свободных компонентов является глагольный вид: некоторые глаголы, имеющие видовые пары в свободном употреблении, в составе коллокаций теряют связь с соответствующей парой и становятся непарными, например, *пользоваться - воспользоваться*, но только *пользоваться авторитетом, возлагать - возложить*, но только *возлагать надежды*. (Заметим, что в других коллокациях этот глагол остается парным: *возлагать - возложить вину, ответственность*). Наличие видовой дефектности отмечено, например, в Широкова 1983, 12.

В большинстве случаев эта дефектность, как и в свободных употреблениях, заключается в отсутствии совершенного вида. Отсутствие

несовершенного вида для свободных словосочетаний - вещь, в принципе исключенная (если отвлечься от проблем, связанных с признанием парности глаголов): даже если процессное значение не выражается, всегда остается возможность несовершенного вида в значении многократности. Однако для коллокаций такая возможность существует: некоторые глагольные коллокации не допускают несовершенного вида даже в значении многократности, ср. *читать* - *почитать*, но только *почитать память*. Близко к такому запрету *войти в историю* (при том, что инфинитивное сочетание *входить в историю* кажется допустимым, личные формы не отмечены и кажутся носителям крайне неудачными).

В некоторых случаях такая вновь возникшая дефектность имеет семантические причины. Глагол в составе коллокации меняет свое значение, и уже оно препятствует образованию совершенного вида, точнее не допускает значения предельности. Действительно, *пользоваться авторитетом* - это не действие (как *пользоваться* - *воспользоваться вилок*), а состояние, которое в принципе не допускает значения предельности. В таком случае мы можем говорить о том, что эти глаголы, выпадая из описанного нами алгоритма, сводящего коллокации к свободному употреблению, тем не менее прекрасно вписываются в основной алгоритм образования видовых соответствий наряду со свободными глаголами как отдельные единицы.

Сюда же можно отнести и ряд других случаев, когда глагол в составе коллокации меняет аспектуальные характеристики, например, *приходить* в сочетаниях *приходить в упадок*, *приходить к выводу* приобретает возможность выражать процессное значение, чего в свободном употреблении он делать не мог.

Есть, однако, случаи, когда дефектность нельзя объяснить семантически, и отсутствие видовой пары - чисто узуальное явление. В частности, мы не видим семантических причин для отсутствия совершенного вида глагола *входить* в сочетании *входить в детали* (при видовой парности почти синонимичного *уточнить* - *уточнять*). То же мы предполагаем и для сочетаний с глаголами *Perfektiva tantum*. Отсутствие (или по крайней мере, затрудненность в образовании) соответствующих имперфективных форм определяется тем, что употребление данных сочетаний ограничено определенными контекстами, для которых не характерно значение процессности или многократности. Так, для *почитать память* контекст - штамп официальной речи, характерный для репортажа: *Присутствующие почтили его/их память вставанием/минутой молчания*.

Однако наряду с усилением роли узуса в некоторых (еще более редких) случаях наблюдается и обратное явление: дефектный глагол, не имеющий, по мнению большинства исследователей, видовой пары, оказывается строго парным при употреблении в составе коллокации. Таким является глагол *нести*, обычно не признаваемый парным (хотя некоторые кандидаты на роль парного перфектива имеются - *принести*, *донести*). В ряде коллокаций он имеет однозначную пару *понести*: *нести*- *понести* *убытки*, *утрату*, *наказание*. Здесь мы имеем дело с алгоритмом, не связанным со свободным употреблением глагола *нести*, а целиком сводимым к его связанному употреблению.

4.2.2. Дефектность в образовании страдательного залога - не менее распространенное явление среди коллокаций, чем отсутствие видовой пары. Однако оно менее заметно в связи с тем, что страдательный залог в целом представляется не такой важной категорией. Тем не менее, для подавляющего большинства переходных глаголов мы можем говорить о залоговых парах, образованных по алгоритмам, отдельным для совершенного (пассивное причастие) и несовершенного (частица *-ся*) видов.

Имеется довольно большое число словосочетаний с переходными глаголами, не допускающими образование обеих форм пассива (при полной регулярности этих глаголов в свободных сочетаниях), например, *брать/взять начало* (невозможно \**начало берется/взято*), *терпеть/потерпеть аварию* (нельзя \**авария терпится/потерплена*), *приводить/привести кого-либо в возмущение* (невозможно \**кто-то приводится/приведен в возмущение*), *принести/приносить популярность* (невозможно \**популярность приносится/принесена*). Как видно из отмеченных примеров, залоговая дефектность имеет место и в тех случаях, когда прямой объект входит в коллокацию (*приносить популярность*), и когда он вне ее (*приводить кого-либо в возмущение*).

Ряд случаев связан с залоговой дефектностью только в одном виде, причем иногда это объясняется отсутствием перфективной формы у глагола: *питать доверие*. В других же случаях залоговая дефектность в одном из видов (в совершенном) наблюдается у сочетаний, имеющих обе видовые формы *вселять/вселить веру, надежду, уверенность*. Вполне возможен пассив на *-ся* *вселяется вера*, но невозможен пассив совершенного вида \**вселена вера*.

Образование страдательного залога обычно рассматривается как чисто синтаксическая операция, не связанная с семантикой. Поэтому дефектность глагольных коллокаций по залогам мы не можем связать с каким-то алгоритмом, базирующемся на новых значениях глаголов в их составе. Остается признать их чисто узуальными и отметить, что

таким образом снижается уровень алгоритмизуемости коллокаций по сравнению со свободными употреблениями, хотя и не очень сильно - число таких дополнительных дефектных глаголов не превышает (по приблизительной прикидке) одного процента всех глагольных слово-сочетаний.

4.2.3. Для имен существительных наиболее характерна дефектность по числу. Следует заметить, что среди свободных компонентов, образующих коллокации, вообще довольно много существительных, имеющих только единственное число, т.к. это абстрактные имена, напр. *ненависть, политика* и т.п. Однако очень часто (едва ли не в половине случаев) и те существительные, которые в свободном употреблении имеют обе формы, в составе коллокаций становятся *Singularia tantum*, напр. *брать под арест, перейти в наступление*.

Гораздо реже встречаются случаи *Pluralia tantum*: *принимать меры, возлагать надежды*.

Мы считаем, что здесь мы имеем дело с явлением узуального характера, хотя некоторые закономерности все-таки прослеживаются. В частности, существительные *арест, наступление* не обозначают конкретных событий, а описывают, условно говоря, способ действия. Иными словами, меняется их референциальный статус, что очень часто сопровождается отсутствием множественного числа.

Так что в принципе мы, как и в предыдущих случаях, можем говорить о том, что возникает новый алгоритм, действующий не на основных значениях слов, а на их употреблениях в составе коллокаций. (Для этого нам придется признать, что и свободные компоненты в той или иной степени меняют свое значение). Однако некоторое количество узуальных необъяснимых ограничений (как, например, *принимать меры*) все-таки останется. Причем степень полноты и эффективности обратного алгоритма (понимания, почему это так) не будет выше.

4.2.4. Для имен прилагательных мы отмечали случаи дефектности по образованию краткой формы, причем здесь отсутствие краткой формы - очень частое явление. В принципе только небольшое число прилагательных из числа тех, что в свободном употреблении имеют краткую форму, сохраняют эту способность и в составе коллокаций. Так невозможно: *\*встреча тепла* (надо *встреча теплая*) и т. п.

И здесь можно говорить о нарушениях существующего алгоритма и частично о возникновении нового. Однако вопрос об алгоритмизуемости образования краткой формы сам по себе достаточно запутанный, поэтому вряд ли в этом случае можно сказать что-то определенное.

4.2.5. Другие случаи грамматической дефектности (например, по склонению) практически не нарушали правил, установленных для слов вне словосочетаний, за исключением заведомо архаичных словосочетаний (типа *братъ верх, пить брудершафт*).<sup>7</sup>

4.3. Определенное отклонение от существующих в языке алгоритмов мы наблюдаем и при рассмотрении некоторых регулярных синтаксических трансформаций. Одним из примеров является прономинализация имен существительных, регулярная в свободных сочетаниях. Однако для многих коллокаций она затруднена или вообще невозможна, ср. свободное сочетание *избежать ареста - избежать его/этого/которого* и коллокацию *братъ под арест*, но не *\*братъ под него/под это/под который*. Нарушение алгоритма с трудом поддается какому-либо упорядочиванию с учетом связанных значений. Подробно этот вопрос рассматривается в Борисова, Захарова 1994.

4.4. Подводя итоги рассмотрению поведения коллокаций в других системах языка, можно отметить, что в целом они входят в большинство морфологических и грамматических систем. Однако в некоторых местах этих систем наблюдаются отклонения, частично описываемые как возникновение новых алгоритмов, базирующихся не на исходных значениях компонентов коллокаций, а на их новых семантических свойствах, возникших в несвободном употреблении. Можно заметить, что общезыковые грамматические алгоритмы на множестве коллокаций оказываются менее строгими. Но в целом это снижение не очень существенно.

Заметим, что и более "узализированные" подсистемы лексики, как например, идиомы, в целом тоже входят в грамматические системы без резких нарушений, хотя для них число исключений еще более значительно.

## Выводы.

Мы рассмотрели коллокации русского языка с точки зрения роли и места алгоритмов и узуса. При этом мы рассматривали не только классические однозначные алгоритмы, но и такие их разновидности, рассмотрение которых разумно в человекоориентированных исследованиях, в том числе в лингводидактической парадигме. Это неполные, вероятностные и односторонние алгоритмы, которые организуют отношения менее строго, чем настоящие алгоритмы, и тем не менее

позволяют видеть некоторую организацию там, где иначе видится лишь хаос.

Алгоритмы по области определения (отправления) делились на два типа: алгоритмы на исходных значениях и алгоритмы на коллокациях и их новых значениях. Появление алгоритмов второго типа свидетельствует о возникновении системных отношений уже после воздействия узуса.

Алгоритмы относились к следующим областям: к образованию сочетаний, их пониманию и их употреблению в речи.

Результаты рассмотрения алгоритмов излагаются в следующей таблице (в скобках даются ссылки на параграфы, где эти вопросы обсуждаются).

### Таблица

#### А. Образование коллокаций

##### 1. По значению свободного компонента

(§3.1.1) Неполный, вероятностный (высокая степень), односторонний

##### 2. По метафорическим связям свободного компонента

(§3.2) Очень неполный, вероятностный (низкая степень), односторонний

##### 3. По парадигматическим отношениям несвободного компонента

(§3.2) Очень неполный, вероятностный, односторонний

##### 4. По свободному значению несвободного компонента

(§3.3.2) Неполный, вероятностный (низкая степень), односторонний

##### 5. По значению несвободного компонента в составе коллокации

(§3.3.1) Неполный, вероятностный, односторонний

#### Б. Понимание коллокаций

По свободному значению несвободного компонента

(§3.4) Почти полный, вероятностный (очень высокая степень).

#### В. Функционирование коллокаций

##### а) Глагольный вид

1. По характеристикам глагола в свободном употреблении

(§4.2.1) Полный, вероятностный (высокая степень)

2. По семантике несвободного значения

(§4.2.1) Полный, вероятностный (очень высокая степень)

##### б) Залог

По характеристикам в свободном употреблении

(§4.2.2) Полный, вероятностный (не очень высокая степень)

## в) Число существительных

1. По характеристикам в свободном употреблении

(§4.2.3) Полный, вероятностный

2. По значению в составе коллокации

(§4.2.3) Полный, вероятностный (высокая степень)

## г) Краткая форма прилагательных

По характеристикам в свободном употреблении

(§4.2.4) Полный, вероятностный

## д) Прономинализация

По характеристикам в исходном употреблении

(§4.3) Полный, вероятностный

В тех случаях, когда перед нами "неправильный" алгоритм - неполный, вероятностный, односторонний, он дополняется до нормального вида узусом: списками исключений, словарем и т.д.

Эта таблица позволяет видеть роль системности для коллокаций и место узуса, которое продолжает оставаться значительным, хотя, наверное, и более скромным, чем можно было ожидать, исходя из "общее-фразеологических" соображений.

Важно и то, что роль узуса оказалась несколько иной, чем она мыслилась вначале. Если обычно об узусе говорят как о явлении, прикрепляющем какие-то факты к чисто словарным, поверхностным единицам, то тут мы столкнулись с узусом, привязывающим к семантическим категориям, как например, в §3.1.5. (Впрочем, если считать узус неперенным участником каждого алгоритма, как мы делаем, этот результат можно было предсказать - место прикрепления узуса тоже может варьировать).

Отказ от классического понимания алгоритма позволяет выделить больше упорядоченности даже там, где всегда видели узус.

### Примечания

<sup>1</sup> Интересно, что хотя такие алгоритмы широко использовались как в практических, так и теоретических "несистемных" нестрогих описаниях языков, впервые оговорил его в явном виде как раз представитель "компьютерной метафоры" И.Мельчук, который предложил такой алгоритм для распознавания рода французских существительных по окончаниям. Он дает правильные результаты в 80% случаев, что может быть достаточно для некоторых, в том числе и "компьютерных" задач.

- <sup>2</sup> На соотношения такого рода, обнаруживающихся в системах классификации существительных в ряде языков Австралии и Юго-Восточной Азии, обратил внимание Дж.Лакофф (см. Лакофф 1988), назвав их прототипическими.
- <sup>3</sup> Вообще узус присутствует в каждом алгоритме: сам факт "привязки" алгоритма к множеству, на котором он действует, уже является узуальным.
- <sup>4</sup> Заметим, впрочем, что рассматривая систему метафор, Лакофф не различает их источника - из коллокаций ли они, или из идиом, словообразования и т.п., что, может, и неважно с точки зрения когнитологии, однако существенно в лингвистическом плане (о различиях в метафорике между коллокациями и идиомами см. Борисова 1991).
- <sup>5</sup> Не исключен и такой вариант, когда эти два явления не противопоставлены друг другу, а существуют параллельно - появление новых значений и означает отражение возникших в представлении человека параллелей между понятиями. Однако мы не знаем научного аппарата, который позволил бы отразить эту одновременность.
- <sup>6</sup> Есть более сложные для распознавания случаи, когда соотношение между прямым и исходным значениями связано с физическими ощущениями (*щекотливый вопрос*), ассоциациями и т.п.
- <sup>7</sup> Однако заслуживает внимания такой факт, как невозможность или по крайней мере затрудненность использования некоторых словосочетаний без отрицания (что наблюдается и для некоторых слов в свободном употреблении). Например, *входить в детали, подробности* обычно употребляется после отрицания: *Он не входит в детали.*

#### Л и т е р а т у р а

Апресян, Ю.Д. 1974 *Лексическая семантика*, Москва.

Арутюнова, Н.Д. 1976 *Предложение и его смысл: Логико-семантические проблемы*, Москва.

Борисова, Е.Г. 1989 "Устойчивая сочетаемость как показатель языкового сознания", *Тезисы докладов и сообщений. Международный симпозиум МАПРЯЛ по лингвострановедению*, Т. 2 Одесса, 27-29.

- Борисова, Е.Г. 1990 "Типология составляющих пакета 'Устойчивые сочетания'", *Фразеография в Машинном фонде русского языка*, Москва.
- Борисова, Е.Г. 1991 "Зоны аналогий (идеография лексических функций)" *Известия АН СССР. Сер. языка и литературы*, 3/1991, 274-280.
- Борисова, Е.Г. Захарова, О.В. 1994 "О значении несвободных компонентов устойчивых словосочетаний", *Филологические науки*, 4/1994 (в печати).
- Вейнрейх, У. 1970 "О семантической структуре языка", *Новое в лингвистике*, вып. 5, Москва, 212.
- Виноградов, В.В. 1972 *Русский язык*, Москва.
- Гак, В.Г. 1972 "К проблеме семантической синтагматики", *Проблемы структурной лингвистики 1971*, Москва.
- Жолковский, А.К., Мельчук, И.А. 1967 "О семантическом синтезе" *Проблемы кибернетики*, вып. 19, Москва.
- Копыленко, М.М. 1973 *Сочетаемость лексем в русском языке*, Москва.
- Копыленко, М.М., Попова, З.Д. 1972 *Очерки по общей фразеологии*, Воронеж.
- Лакофф, Дж. 1988 "Мышление в зеркале классификаторов", *Новое в зарубежной лингвистике*, вып. 23, Москва.
- Лариохина, Н.М. 1967 "Употребление устойчивых глагольно-именных словосочетаний с глаголами делать, совершать, производить", *Русский язык за рубежом*, 2, 35-38.
- Мордвилко, А.П. 1964 *Очерки по русской фразеологии (именные и глагольные фразеологические обороты)*, Ленинград.
- Телия, В.Н. 1981 *Типы языковых значений. Связанное значение слова в языке*, Москва.
- Убин, И.И. 1978 *Словарь усилительных словосочетаний для русского и английского языков*, Москва.

- Успенский, В.А. 1979 "О вещных коннотациях абстрактных существительных". *Семиотика и информатика*, вып.11, 142-14.
- Широкова, Л.И. 1983 "Предисловие", Рeginина К.В., Тюрина Г.П., Широкова Л.И. *Устойчивые словосочетания русского языка*, Москва.
- Lakoff, G., Johnson, M. 1980 *Metaphors we live by*. Chicago.
- Reuther, T. 1994 "On dictionary entries for support verbs: the cases of Russian *vesti, provodit', proizvodit'*", L.Wanner (ed.) *Lexical functions*, Amsterdam (in print).



Ferenc Gregor

## **EINIGE FRAGEN DER UNGARISCHEN ELEMENTE IM SLOWAKISCHEN**

### **Einführung**

1. Die Sichtung der lexikalischen Hungarismen in den meisten slawischen Sprachen ist schon erfolgt (s. Gregor: NyDt 163), aber eine umfassendere Analyse des Wortschatzes der benachbarten Slowakei in dieser Hinsicht steht noch aus. Natürlich sind mehrere Teilarbeitungen erschienen (ebd.), aber die zusammenfassende Synthese dieser Frage muß noch geleistet werden. Arbeiten auf diesem Gebiet waren schon im Gange, aber sie sind bis heute unveröffentlicht geblieben. Diesen Mangel möchte ich jetzt mit der zusammenfassenden Präsentation der ungarischen Elemente in der slowakischen Sprache beheben.

Die gründliche Aufarbeitung des Themas wird durch mehrere sachbezogene Hindernisse erschwert. In erster Linie besteht die Schwierigkeit darin, daß das Slowakische weder ein eigenes etymologisches Wörterbuch hat, noch ein detailliertes dialektologisches Wörterbuch besitzt, und bis in die letzte Zeit besaß es auch kein sprachgeschichtliches Wörterbuch. In letzter Zeit hat sich die Lage insoweit verbessert, als die ersten zwei Bände des mehrbändig geplanten Slowakischen sprachgeschichtlichen Wörterbuchs erschienen sind. In nächster Zukunft ist auch das Erscheinen des ersten Bandes des Wörterbuchs der Slowakischen Mundarten zu erwarten. Auch wenn diese grundlegenden Werke fehlen, bin ich der Meinung, daß meine jahrzehntelang währende Sammelarbeit es mir ermöglicht, die gestellte Aufgabe zu erfüllen. Es besteht aber kein Zweifel, daß die zwei Wörterbücher durch ihre zu erwartende reiche Dokumentation das von mir gezeichnete Bild ergänzen werden.

Als Quellen meiner Sammlung diente vor allem die in ungarischen Bibliotheken und Archiven auffindbare große Zahl von handschriftlichem Material, natürlich habe ich auch Textausgaben, verschiedenartige Publikationen sowie belletristische Werke exzerpiert.

### **Historische Umstände**

2. Die intensiven slawisch-ungarischen Kontakte nach der ungarischen Landnahme im Karpaten-Becken hatten eine gewisse ethnische Vermischung, Ver-

schmelzung und stellenweise Zweisprachigkeiten zur Folge (s. Moór: StSl 2: 45; Ratkoš: PočSD 174-5; Bárzi 77-8). Die hier angesiedelten Ungarn kamen mit der slawischen – darunter auch slowakischen – Bevölkerung in Berührung, wobei sie einen Teil von ihnen einverleibten. Indem sie viel neues staatsamtliches, kirchliches, wirtschaftliches usw. Wissen von ihnen übernahmen, erlernten sie auch die slawischen Benennungen dieser Begriffe.

Nach dem 12., besonders aber nach dem 13. Jahrhundert ließ die Kraft des slawischen Spracheinflusses nach. Dieser hatte immer weniger übergreifende Gültigkeit und wurde mehr lokal, mundartlich geprägt. Infolge der großen Bevölkerungsbewegungen nach dem Unheil von Mohács (1526) kamen zwar weitere slawische Wörter in die ungarische Sprache, aber insgesamt veränderten sich die Umstände bedeutend. Der Ausbau der ungarischen feudalen Staatsordnung, die Festigung der Positionen der ungarischen Sprache und Kultur führten dazu, daß der sprachliche Einfluß zuerst wechselseitig wurde und später die umgekehrte Tendenz, eine ungarisch->slowakische Strömung erstarkte.

3.1. Im Laufe des tausendjährigen ungarisch-slowakischen Zusammenlebens übte die ungarische Sprache abhängig von der Intensität der Kontakte, zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Gebieten auf unterschiedliche Weise Einfluß auf die einzelnen Schichten der slowakischen Sprache aus. Das spiegelt sich gut in den Typen der ungarischen Lehnwörter bzw. in den in ihnen auffindbaren phonetischen und anderen Eigenschaften wider.

3.2. Vor allem durch die entlang der im weiten Sinne des Wortes verstandenen ethnischen Grenzlinie entstandenen unmittelbaren Beziehungen ergab sich die Möglichkeit für den ungarisch->slowakischen Spracheinfluß. Vielerorts – auf dem Lande und in der Stadt gleichermaßen – entwickelte sich Zweisprachigkeit, und dieser Prozeß spielte sich infolge der Bewegung der Bevölkerung auch in entfernteren Gebieten ab. Später, vor allem im Zusammenhang mit den sich immer wieder erneuernden türkischen Angriffen, kam es auch zur massenhaften Vermischung der beiden Völker. Während des 16.-17. Jahrhunderts zog sich ein Teil der vor den Türken flüchtenden ungarischen Bevölkerung in die nördlichen, von Slowaken bewohnten Bezirke des Landes zurück, in der dortigen bergigen und waldigen Landschaft nach Zuflucht suchend. Dieser große Strom nach Norden brachte eine Vermischung mit den Slowaken bzw. eine teilweise Slowakisierung mit sich, die gleichzeitig tiefe Spuren im Sprachgebrauch des slowakischen Volkes hinterließ. Dies ist die Erklärung dafür, daß in der slowakischen Volkssprache gerade diejenigen Wörter ungarischen Ursprungs sich eingebürgert haben, die zum Begriffskreis des alltäglichen Lebens, der Familie, des Haushalts, der Bekleidung, der Landwirtschaft, der Viehzucht gehören, wie z.B. *apa, báči(k), bajúz, banovat', baracka, barnavý, belčov, be' ah, bojtár, bosorka, bujtáš, cipov, čapáš, čara, čarovat', čižma, dengl'avý, dereš, dohán, d'und'a, fajta, fako, fodra, gate, gazda, gecel'a, habarka, homok,*

*joság, juhás, kanás, kapcát, karika, koči, kočiš* usw. usw.

3.3. Der Ausbau und die Verfestigung der juristischen und wirtschaftlichen Grundlagen des Staatsapparates auf dem Gebiet des ehemaligen Ungarns wirkte auch ständig auf den Wortschatz der Slowaken: *ališpán, bán, biršág, biršágovať, dereš* "Prügelbank", *eškut, feišpán, fejedelem, fiškáliš, fiškuš, írek, írečítý, išpán, jarašbirov, kamaráš, orság, orsácky, rákoš, solgabirov, vármed'(a), vidiek* usw.

3.4. Damit ist auch die Rolle der im damaligen Ungarn, konkreter der auf dem Gebiet der heutigen Slowakei lebenden Kleinadeligen und des Hochadels im öffentlichen Leben, ihre Lebensführung und ihr Verhältnis zu den Leibeigenen eng verbunden. Der oft zwei- oder mehrsprachige slowakische Adel ist in den Zeiten der Bedrohung durch die Türken durch die aus den südlicheren Gebieten kommenden ungarischen adeligen Familien angewachsen. Auch hier bereicherten mehrere Ausdrücke ungarischen Ursprungs den slowakischen Wortschatz. Diese kann man zwar auch als Gelegenheitsübernahmen betrachten, wie z.B. *ád'melegitu, feišeruha, filbevalo, fištelu, fugu ~ fűgű* usw., aber über die adeligen Haushalte hat sich ihr größter Teil auch in breiteren Kreisen eingebürgert. Hierzu kann man solche Wörter zählen wie z.B. *árenda, árendáš, armáliš, arpakaša, bát'amuram, bíreš, bočpor, boršoložak, címer, čatlóš, dolomán, d'umbier, ebidluház, fiember, fisersam, fulajtár, gróf, herceg, íleš, išpék, itekfogov, karpit, kaštiel, palota* usw.

3.5. Auch viele auf das Militär und das Kriegsleben bezogene ungarische Ausdrücke gelangten noch vor dem Ende des 18. Jahrhunderts in die slowakische Sprache. Besonders in der Zeit von Tököly und während des Rákóczi-Freiheitskampfes vermehrte sich die Zahl solcher Übernahmen. Einige von ihnen mögen ebenfalls Gelegenheitsübernahmen sein, in der Mehrheit waren sie aber gewiß auch in breiteren Kreisen bekannt. Unter anderem kann man folgende hierzu zählen: *balta, budzogán/buzogán, cajkház, čakan, čatovai', fed'vereš, fujtáš, hadnad', hajduk, harc, husár, karvaš, katonák, kuruc, labanc, puškáš* usw.

3.6. Im Laufe der Jahrhunderte kamen im städtischen, vor allem im kleinstädtischen Leben auch so manche ungarische Elemente in den Sprachgebrauch der Slowaken. Gelegentliche Entlehnungen sind auch hier nachweisbar, teils als Fach-, teils als Dialektwörter, und teilweise sind sie auch auf einem größeren Areal des slowakischen Sprachgebietes verbreitet. In diese Gruppe gehören z.B.: *at'amester, bádog, bakter, bejaraš, alčljalč, boritáš, čisár, fonal, fordítáš, helpinz, hetibír, himpelír, inaš, ketuvaš, lápsik, míhel, polgár, remek, remekovať, táršpohár* usw.

3.7. Das Sprachmaterial der die sonstigen Bereiche des Lebens betreffenden Begriffskreise – Kirche, Verkehr zu Wasser und zu Lande, Handel, Finanzwesen, gesellschaftliches Leben, Naturerscheinungen (Land, Wasser, Klima, wild wachsende Pflanzen, wilde Tiere usw.) – wirkte gegenüber dem vorhergehenden in geringerem Maße auf die Slowaken, vergleiche dazu: *barat, cintorín, eršek, ešpereš, kántry; batár, hajov; anglia, haboš; bankov; faršang, gavalier; čík,*

*elefant, hejus, kečega, t'ava; hold* "Landfläche, Landflächenmaß", *ortáš, sigot'* usw. (Auf den ganzen Fragenkomplex bezogen s. auch Hauptová: MNy 56: 172-181; Doruľa 61-74; Gregor: NyDt 172 ff.)

4. Die Anzahl der in das Slowakische übernommenen ungarischen Wörter ist groß. Vor gut einem halben Jahrhundert meinte István Kniezsa, daß ihre Zahl auf gegen sechshundert geschätzt werden könne (in: *Magyarság és szlávok*. Hrsg. Szekfű Gyula. Budapest 1924: 185), aber an Hand meiner Sammlung ist es sicher, daß sie mehr als das dreifache beträgt. Ihre räumliche Verteilung betreffend ist aber die Feststellung Kniezsas, daß die ungarischen Elemente "im östlichen Slowakischen viel stärker vertreten sind, als im westlichen, obwohl ihre Zahl auch hier beträchtlich ist" zutreffend (ebd.). Ich kann hinzufügen: im Süden des mittelslowakischen Sprachraumes ebenfalls.

### Phonetische Fragen

5. Die Aufarbeitung der ungarischen Elemente im Slowakischen verlangt eine komplexe Betrachtung der Erscheinungen. Es gebührt gleichermaßen Aufmerksamkeit der phonetischen, morphologischen, syntaktischen und Wortbildungsebene. Dabei spielen aber die phonetischen und einige morphologische Erscheinungen die größere Rolle, umso mehr, als die sprachliche Entwicklung des Slowakischen sowohl zeitlich als auch territorial unterschiedliche Züge aufweist, und die einheitliche Literatursprache nur eine Vergangenheit von anderthalb Jahrhunderten hat. Gleichzeitig ist es gerade bei den phonetischen Erscheinungen eine unerläßliche Forderung, die ungarischen Lautentwicklungsregeln vor Augen zu halten. Bei der Auflistung der ungarischen Lehnwörter im Serbokroatischen hat László Hadrovics die wichtigen ungarischen phonetischen Veränderungen schon bündig zusammengefaßt (s. Hadr 46-51). Weil im wesentlichen dasselbe in ungarisch->slowakischer Relation gültig ist, will ich darauf jetzt nicht weiter eingehen, ich behandle nur die Reflexe der einzelnen slowakischen Laute.

### Die Vokale

#### a, á

6.1. Im Inneren des Wortes ist das labiale ungarische *a* in der Regel im Slowakischen *a*: *barnavý, capa, gazda, kadarka, kajsa, kantár, majoršág, pajtáš, paripa* usw.

6.2. Anstatt des umgangssprachlichen ungarischen *a* steht in einigen Fällen (auch) *o*: *chosen/chasen, chotár/chatár, komoráš/kamaráš, oldomás/aldomás, potkan, vodlovat'* usw. Es ist schwer zweifelsfrei zu entscheiden, ob es sich in diesen Fällen um die Lautersetzung ungarisches *a* – slowakisches *o* oder aber um die Übernahme des altungarischen *o* handelt. Es ist gewiß, daß das aus slowaki-

scher Sicht frühe Auftreten, das Vorhandensein des *ch*, sowie die die Entwicklung des ungarischen *a* ( $a > \hat{a}$ ,  $o > a$ ) widerspiegelnden slowakischen Formen auf eine Übernahme vor dem 14. Jh. (s. auch Hauptová: MNy 56: 179; Hauptová: Slavica 6: 5-6) weisen.

6.3. Es ist bekannt, daß der Slawe – so auch der Slowake – das labiale ungarische *a* als einen *o*-ähnlichen Laut wahrnimmt, deshalb kommt es vor, daß anstelle des ungarischen *a* ein *o* übernommen wird. Zweifellos handelt es sich bei Wörtern wie z.B. *kolpaček* (neben *kalpaček*), *kormanki* (neben *karmanki*) usw. nicht um frühe Übernahmen, sondern um das Ergebnis solch einer Lautersetzung. Genauso auch am Wortende: *dežmo* (neben dem allgemeinen *dežma*, *gico* (~ *gica*), *golvo* (neben dem üblichen *gol'va*), *káko* (neben dem üblicheren *káka*) usw.

6.4. In den übrigen Fällen steht am Wortende üblicherweise *-a*: *apa*, *balta*, *bukrétia*, *fajta*, *gazda*, *garazda*, *gerenda*, *gól'a*, *paripa* usw.

6.5. Wenn ein Wort im Ungarischen als Substantiv und als Adjektiv gebräuchlich ist und sich während der Übernahme im Slowakischen auch als Substantiv eingebürgert hat, so bleibt das *a* am Wortende in der Regel erhalten: *barna* > slow. *barna* Subst. "ein Tier mit braunem Fell", *psonka* > slow. *čonka* Subst., *kajla* > slow. *kajla* Subst., *kurta* > slow. *kurta* Subst., *lusta* > slow. *lušta* Subst., *mafla* > *mafla* Subst., *sánta* > slow. *šanta* Subst. usw. Zur Einbürgerung als Adjektiv siehe 19.2.

7.1. Das lange *á* ungarischen Ursprungs bleibt in der Regel erhalten. Natürlich wird es im slowakischen Dialekt verkürzt, aber laut dem rhythmischen Gesetz, und weiter wegen der Analogiewirkung, bzw. in der Stellung nach *j* wird es auch im Mittelslowakischen kurz: *árenda*, *árešt*, *bár*, *bárdl/bard*, *borház*, *čakl'alčákl'a*, *čákovl'čakov*, *fánkal/fanka*, *garád/garad*, *járašl/jarášl/járáš*, *kántryl/kantry*, *káválkava*, *salašl/sálaš*, *sáral/sara*, *vármed'alvarmed'a*, *várošl/varoš* usw. Aber immer *banovat'*, *bantovat'*.

7.2. Außer im ostslowakischen Dialekt bleibt das *á* in *-ár* am Wortende – sicherlich auch wegen der Wirkung des slowakischen Suffixes *-ár* – immer lang: *be'ár*, *fulajtár*, *gunár*, *husár*, *chotár*, *kantár*, *polgár*, *žandár* usw.

7.3. Im mittelslowakischen Dialekt ist anstelle des *á* auch der Diphthong *ja* zu finden: *hajčjar*, *janičjar*, *šjator* usw. Hier kommt einerseits die Analogiewirkung der slowakischen Suffixe zur Geltung (s. 28. 1.), andererseits ist das *ja* Ergebnis der phonetischen Entwicklung. Der wahrscheinliche Beginn der Entstehung des slowakischen Diphthongs *ja* liegt um die Wende des 14.-15. Jhs. (s. KrajčP 81), aber den Prozeß der Entstehung legt man eher ins 15.-16. Jh. (s. StanD I<sup>2</sup>, 382; PaulF 280). In diesem Sinne sind Übernahmen, wie *janičjar*, *mažjar*, *šjarkan* (neben *šárgan*, *šarkan*), *šjator* (neben *šátor*) vor oder aus dem 16. Jh., in denen im mittelslowakischen Dialekt aus dem *á* nach weichen Konsonanten *ja* wurde. Dieses wird übrigens durch das frühe Auftauchen dieser Wörter unterstützt.

## o, ó

8. Das kurze ungarische *o*, in welcher Position immer, ist in der Regel auch im Slowakischen ein *o*: *boglár, coky, farto, fogaš, fokoš, gomb, kopov, lovás, močkoš, olaský, orgazda, orság, solgabirov* usw. (Zur Frage der Übernahmen vor dem 14. Jahrhundert s. 6.2.)

9.1. Das lange ungarische *ó* im Wortinneren wird gewöhnlich beibehalten: *aňóša, apóš, gól'a, górej, gróf* usw.

9.2. Als Ergebnis der mittelslowakischen Diphthongierung erscheint anstelle des *ó* auch der Diphthong *yo*: *gr̥yof* (neben *gróf*), *nyota* (neben *nóta*) usw. Aber das in den Worttypen *aňouša, apouš, bouť* (> *bovť*), *goul'a* (neben > *govl'a*) usw. auffindbare *ou* ist die Einbürgerung der ungarischen mundartlichen Formen.

9.3. Die Reflexe des ungarischen umgangssprachlichen *-ó* am Wortende zeigen im Slowakischen kein einheitliches Bild. Auf die Komplexität dieser Erscheinung haben schon viele hingewiesen (s. z. B. Sulán: *Slavica* 1: 43-45; Sulán: *MNy* 64: 209-221; Hauptová: *Slavica* 6: 14-5). Es ist sicher, daß man zur richtigen Beurteilung der unterschiedlichen Varianten die phonetischen Veränderungen und morphologischen Regelmäßigkeiten sowohl der ungarischen als auch der slowakischen Sprache in Betracht ziehen sollte. An Hand dessen ist festzustellen:

9.3.1. In den slowakischen Dialekten, in denen im Phonemsystem das *ó* vorhanden ist (im Westslk. und im südlichen Teil des Mittelslk.) bzw. im Kreise der zweisprachigen Slowaken (unabhängig davon, ob die Zweisprachigkeit in früheren Zeiten oder im 19. - 20. Jh. zustande gekommen ist), kann das *ó* in den ungarischen Lehnwörtern erhalten geblieben sein: *bagó, boravaló, borňó* (< ung. mundartlich *bornyó*), *cipó, čapó, fakó, hintó, karló, kopó* usw. Weil man einst die Quantität üblicherweise im Schriftlichen nicht bezeichnet hat, kann man die Länge der aus solchen Sprachdenkmälern stammenden Belegen nicht zweifelsfrei feststellen: *ed'bejaro, hed'biro, hinto, solgabiro, šeregbonto* usw. Die in den Dialekten zu findenden heutigen Verhältnisse mögen aber richtungsweisend sein.

9.3.2. Im Ostslowakischen wird wegen des Fehlens der Quantität das *ó* immer gekürzt. Aber in den mittelslowakischen Dialekten kommt die Verkürzung auch vor, wenn sie das rhythmische Gesetz oder der morphologische Zwang verlangt: *bagó, čáko* (neben *čákov*), *čiko, birolbiro, fako, forgo* (~ *forgov*) usw.

9.3.3. Es ist eine viel allgemeinere Erscheinung, daß anstelle des ungarischen gemeinsprachlichen *-ó* im Slowakischen *-ou*, bzw. dessen Aussprachevarianten *-óu, -ov, -of* zu finden sind. Diese sind zum kleineren Teil frühere Übernahmen, ihre Quellen sind dann die alten ungarischen Diphthonge *-ou, -au* (*cipov* ~ *cipav, hintov*, eventuell *birov, hajov* usw.), im überwiegenden Maße sind es aber die Reflexe des in ungarischen Mundarten lebendigen Diphthongs *-ou*. Dadurch entstand ein produktiver Typ im Slowakischen, welcher auch dann zur Geltung kommen konnte, wenn die Quelle vielleicht nicht das ungarische mundartliche *-ou*, sondern der gemeinsprachliche Monophthong *-ó* war. Einiges von zahlreichen

Belegen: *ášov/ášou, bagov/bagou, birovl/birou, bunkov/bunkou, cipov/cipou, čakov/čakou, čobol'ou/čobol'ovi/čobol'o, fol'ošov/fol'ošou, hajöv/hajou/hajof, itekfogov, kopov/kopou/kopöv* usw.

Das Vorhandensein des *-ou*-Diphthongs in den ungarischen Mundarten macht die Feststellung der Zeit der Übernahme dieser Lehnwörter unmöglich. Darauf kann man nur aus anderen Gegebenheiten (Vorkommenszeit, Bedeutung, sonstige phonetische und morphologische Eigenschaften) schließen.

9.3.4. Das ungarische gemeinsprachliche *-ó*, das mundartliche *-ou*, hat vor allem im Ostslowakischen nicht nur die Reflexe *-ol-ou/-ov*, sondern auch *-oll-oj*: *bagol, bunkol, cipoll/cipoj, čakol, hajtol, kopol, sabol, solgabiroj* usw. Die Formvariante *cipol* läßt sich auch aus dem westslowakischen Sprachgebiet belegen. (Die Erscheinung ist dort aber nicht lebendig.)

Dieser Auslaut ist auch in den südslawischen Sprachen bekannt, vgl. serbokroatisch *koršol, sabol*, bulgarisch (offenbar aus dem Serbokroatischen) *konöü, nozöü* (s. auch Schubert 27). Die statt des erwarteten *-ov* gebräuchliche Endung *-ol* im Serbokroatischen kann nach der Meinung von Hadr 69-70 mit der Analogiewirkung des *so ~ sol, sto ~ stol, vo ~ vol*-Modells erklärt werden. Dem gegenüber ist Béla Sulán der Meinung, daß der richtige Ausgangspunkt im Ungarischen zu suchen ist. Im Ungarischen nämlich existiert eine Veränderung vom Typ *volt > vouit > vót, pisztol > pisztou > pisztó* und nach diesem Muster ist eine sog. Reziprokanalogie zu vermuten, d.h.: *korsó > \*korsol, szabó > \*szabol* (s. Slavica 1: 52-3; MNy 64: 220-221). Weil aber im ziemlich gut dokumentierten ungarischen sprachgeschichtlichen und mundartlichen Material weder die Variante *\*korsol* noch die Variante *\*szabol*, und mit Rücksicht auf das Slowakische nicht einmal die Formen *\*bagol* "Kautabak", *\*bunkol*, *\*cipol*, *\*csákol*, *\*hajtol*, *\*kopol* usw. bekannt sind, kann sich die Behauptung von Sulán schwer halten. Es ist sicher, daß das Slowakische *-ol* nicht das ungarische *-ó* ersetzt (s. dazu Buffa 33). Es ist wahrscheinlicher anzunehmen, daß das bilabiale Element *-u* aus der ursprünglichen ungarischen Endung *-óu* in der slowakischen Aussprache auf *-l ~ -l'* (> *-j*) modifiziert wurde: *hajtóu > hajtol, kopóu > kopol* usw. Diese phonetische Entwicklung könnte teilweise durch den mit dem palatalen *-l'* zusammenklingenden *j*-Laut (s. 13.4.) der slowakischen (*-ej*>) *-ej*-Endung, welche aus dem hellen Diphthong *-eji, -öji* entstanden ist, teilweise auch durch die Analogiewirkung der Wörter auf *-ll'*, bzw. *-j* begünstigt worden sein.

9.3.5. Das anstelle des *-ó* auftretende slowakische *-a* (*csákó > čáka, csikó > čika* usw.) ist Ergebnis des Suffixtausches (s. 21.).

## e, é

10.1 Die slowakische Entsprechung des ungarischen *e* (*~ě*) in geschlossenen Silben ist meistens *e*: *bejaromešter, bekeš/bekeč, berek, beštellek, be'ár, fed'vereš, fejedelem, gerenda, herceg, heverný, remek* usw.

10.2. In den frühen Übernahmen des 14. - 15. Jahrhunderts wird das ungarische *e* im mittel- und teilweise im ostslowakischen Dialekt nach palatalen Konsonanten durch *ä* ersetzt, das wiederum der Lautentwicklung entsprechend später zu *a* wird. In den Dialekten, in denen der Vokal *ä* nicht vorhanden war oder durch *a* (< *e*) ersetzt wurde, kann anstelle des ursprünglich fremden offenen *e* gleichermaßen *e* oder *a* stehen (s. StanD I<sup>2</sup>, 395-8; I<sup>3</sup>, 440; PaulF 115-6). Deshalb kann man die Zeit der Übernahmen nur unter Heranziehung von weiteren Kriterien annähernd bestimmen. Hierher kann man solche Wörter zählen wie z.B. *Beňadiik* (< *Benedek*), *beľah* (< *beteg*), *bil'ag* (< das alte *billeg*), *čara* (< *csere*), *kach* (< *keh*), *Kal'amen* (< *Kelemen*), *kal'avný*, *keľavný* (< *kelleü* ~ *kellöü*), *ľanča* (< *lencse*), *šarag* (~ *šereg*) (< *sereg*), *ľapša* (< *tepsi*), *ľarcha* (~ *tercha*) (< *terhe*), *ľava* (< *teve*) usw. (s. noch Hauptová: *Slavica* 6: 7-9).

10.3. Das Slowakische versucht aus morphologischen Gründen den ursprünglich fremden Laut *e* am Wortende zu vermeiden. Nur in Fällen falscher Dekomposition, Expressivität bzw. Zweisprachigkeit bleibt das *-e* erhalten: *bešte* als Schimpfwort, *čaleľčále*, *ejne*, das alte *kave*. Zur Möglichkeit der Beseitigung s. 22., 27.

11.1. Das lange ungarische *é* in geschlossener Silbe hat im Slowakischen verschiedene Reflexe, abhängig davon, wann und auf welchem Gebiet die Übernahme erfolgte. Im mittelslowakischen Dialekt sowie in einem Teil des Ostslowakischen nämlich wurde aus dem *é* der Diphthong *je*, welcher später teilweise zu *í* monophthongisiert wurde, bzw. der das *é* ersetzende *ä*-Laut wurde zu *ja* oder *á*. Anderswo (im Westen) bleibt das *é* erhalten, bzw. (im Osten) wird es zu *e* reduziert (s. KrajčP 55-9). Dementsprechend entwickelte sich auch das Schicksal des ursprünglichen ungarischen *é*. Gleichzeitig ist auch zu berücksichtigen, daß anstatt des gemeinsprachlichen ungarischen *é* in einem Teil der Dialekte, und zwar im Norden, *í* gesprochen wird (s. Imre 111 ff.; 346 ff.). Gegebenenfalls kann also fraglich sein, ob das ungarische *é* durch das slowakische *í* ersetzt wurde, oder ob die ungarische Mundartvariante mit *í* übernommen wurde. Dementsprechend findet man z.B. in den Lehnwörtern *bjaloš* (< *béles*), *bjale* (< *bél*) die verschiedenen Varianten *ja*, *á*, *a*, *je*, *é*, *í*, sogar die Entsprechung *ej*, als Beweis für die frühe Einbürgerung (vor dem 16. Jh.). Zu Veränderungen solchen Typs, also ungarisch *é* > slowakisch *ä* > *ia* ~ *á* (> *a*) siehe noch: *Djaniš* (< *Dénes*), *Ferjancľ/Ferancľ* (< *Ferenc*), *ľliaš* (neben *ileš* usw.) (< *élés*), *želiar* (< *zsellér*) usw. Im letzteren Fall muß man aber auch mit der Analogiewirkung des Suffixes *-iar* rechnen (s. 28.1.).

11.2. Auch die Veränderung *é* > *je* (> *í*) kann beobachtet werden: *csincsér* > *činčírľčinčier*, *gyümbér* > *d'umbjerd'umbírd'umbir*, *fillér* > *filjierľfilrľfilir*, *füzér* > *fizjierľfizír*, *élés* > *liešľilš*, *kastély* > *kaštel'ľkaštl*, *kötéske* > *keťeška*, *vidék* > *vidjekiľvidkiľvidik* usw. In den Endsilben sollte man auch die Analogiewirkung der Suffixe in Betracht ziehen (s. 28.1.).

11.3. Der ungarische *é*-Laut wird oft durch *i* (*i*) ersetzt: *beštelílek*, *bikapinz*, *bíreš/bíreš*, *emberšig*, *felešiga*, *legíillegiň*, *lílekovat'*, *míneš* usw. Aber bei diesem Typ darf man die oben erwähnte Möglichkeit nicht außer acht lassen, daß die unmittelbare Quelle für das slowakische Wort eine Variante aus einer ungarischen Mundart, in der *i* gesprochen wird, sein könnte.

11.4. Anstelle des gemeinsprachlichen ungarischen *é* (mundartlich auch *e*) steht im Slowakischen ebenfalls *é*, *e*: *bikavér*, *bukréta*, *bučuhét*, *élešteleš/éléš*, *helpéncz* (~ *helpinz*), *hetibér* (~ *hetibír*), *karsék* (~ *karsík*), *ketefék* (~ *ketefík*) usw.; – *dežma*, *eršek*, *mert'uk* (< \**mértük*), *videk*, *želer* usw.

11.5. Anstatt des gemeinsprachlichen ungarischen *é* steht in den slowakischen Mundarten oft *ej*: *bejleš*, *betejt*, *bukreja*, *čátej*, *čibejs*, *d'ejmant*, *ferhejc*, *górej*, *išpejkovat'*, *rejteš* usw. Aber das slowakische *ej* ist nicht die Entsprechung des gemeinsprachigen ungarischen *é*, sondern die Adaptation des ungarischen mundartlichen *ei* (dazu s. Imre 155-6; 357-62).

11.6. Am Wortende kann *-é*, genau wie das kurze *-e*, nur in Ausnahmefällen erhalten bleiben: *čálé* (~ *čale*, *čále*), *haláslé* (~ *haláslev*) usw. Die Endung *-év* ist in Wirklichkeit der Reflex des ungarischen mundartlichen *-év*, *ev*, vgl. das alte *hadmášlev*, *kurtalev* usw. (s. Gregor: HungSl 1978: 151-5). Zur Möglichkeit der Beseitigung des *-é* s. 22., 30.

## ö, ő

12.1. Im Wortinneren ersetzt der Slowake das ungarische gemeinsprachliche *ö* (frühere Schreibweise s. Gregor: NyDt 165-6) durch *e*: *beščov*, *čerega*, *erdeg*, *erdegata*, *genc(a)*, *gereg*, *geregiňa* (< *görögdiňnye*), *ketefík*, *terkel* usw.

12.2. Seltener kommt in solchen Positionen auch der Reflex *o* vor: *d'ombir* (neben dem allgemeinen *d'umbjér* ~ *dumbír*), *Đord'* (~ *Đerd'*) (< *György*), *d'ordina*, *erok*, *orek*, (~ *erek*, *irek* usw.) (< *örök*), *kopen* (neben dem allgemeinen *kepenek*), *tolčer* (~ *telčer*) usw.

12.3. Das heißt, daß ein und dasselbe Lehnwort im Slowakischen mit dem Laut *e* und *o* vorkommen kann. In diesem Fall kann man nicht immer zweifelsfrei entscheiden, ob es sich um einen Lautersatz *ö* - *e* handelt, oder aber schon die gebende ungarische Formvariante mit *e/ë* gelautet hat. Wenn es im Slowakischen Formen mit *e* aus dem 16. Jh. gibt, so muß man unbedingt berücksichtigen, daß die Quelle das ungarische *e/ë* war, weil der Prozeß der Labialisierung des ungarischen *e*, *ë* > *ö* im 16. Jh. noch andauerte (s. BBB 156-7). So kann z. B. *beščelovat'* genauso gut die Übernahme von *becsöl* wie auch von *becsel* sein; die Variante *erek* ist sicherlich die Einbürgerung des ungarischen alten *ërék*, während die Form *orek* ~ *erok* die Einbürgerung von *örök* ~ *ërök* ist (s. noch 15.2.); *kepenek* ist auch die Übernahme des ungarischen alten *kepenyeg*; während die Quelle für *kopen* *köpönyeg* war, ist das *e* in *kelčik*, *keltovat'* wahrscheinlich der Reflex des ungarischen alten *ë* und nicht des *ö*.

13.1. Das gemeinsprachliche ungarische *ő* stammt aus einem Diphthong; dies muß bei der Untersuchung der slowakischen Entsprechungen berücksichtigt werden. Der slowakische Reflex des *ő*, das zwischen Konsonanten steht, ist in der Regel *-é-*: *csődör* > *čéder*, *hegyestör* > *hedeštér* (geschrieben mit *e*), *kötőfék* > *ketéfik*, *szőke* > *sékavý*, mundartlich *töttés* > *tétéš* usw.

13.2. Viel seltener, aber dennoch gibt es auch den Reflex *ó*, *o*: *lőre* > *lórallora* (~ *léra*), *Lőrinc* > *Lorinc* usw. In solchen Fällen mag das slowakische Ohr einen kurzen *o*-Laut wahrgenommen haben (s. 12.2.).

13.3. In mittel- und ostslowakischen Mundarten kann man an solchen Stellen auch die Entsprechung *ej* finden: *čejder* (~ *čéder*), *čejs* (~ *čés*), *ketejfik* (~ *ketéfik*), *sejkaví* (~ *sékaví*), *téjteš* (~ *tétéš*) usw. Sulán denkt an eine slowakische *ej*-Lautsubstitution, ich bin aber der Meinung – nach der Abwägung des Reflexes *-ő* am Wortende und der beim Laut *é* beobachtbaren ähnlichen Erscheinungen – daß wir es in Wirklichkeit eher mit dem slowakischen Reflex ungarischer alter oder mundartlicher *öü*, *őü* (~ *öj*), *eü*-Varianten (dazu s. auch 13.4.) zu tun haben, vgl. z. B. 1211: *Zeuke*, 1594: *szőjke* (TESz III, 792), *csőüdör* (ÚMTSz I, 893), 1528: *kewthew feek* (OklSz 544) usw.

13.4. Das ungarische gemeinsprachige *-ő* am Wortende wird im Slowakischen abhängig vom Gebiet bzw. von der Zeit verschiedenartig realisiert. In den mittel- und ostslowakischen Dialekten ist *-ou*, *-ov* am häufigsten: *belčou/belčov*, *bendov*, *kerul'ou*, *kipvišlov*, *reselou/reselov*, *temetou/temetov*, *temlov* usw. Gewiß handelt es sich hier in Wirklichkeit nicht um das gemeinsprachliche *-ő*, sondern – ähnlich dem Falle des *-ó* (s. 9.3.3.) – um die Adaptation des alten ungarischen bzw. mundartlichen Diphthongs *-öü*, *-őü*. Das ungarische *ő* ist nämlich aus einem früheren *-öü*, *-ëü*-Diphthong entstanden, gleichzeitig wird in einem Teil der Mundarten auch heute noch anstelle von *ő* ein Diphthong gesprochen. In diesem Sinne ist das alte slowakische *bečev* die Übernahme des alten ungarischen Diphthongs *becsëü* ~ *becsöü* und es ist anzunehmen, daß auch *belčov*, *temlov* ältere Übernahmen sind. Die diesem Typ entsprechenden Wörter sind aber zumeist spätere Übernahmen aus den Dialekten. Ein gutes Beispiel dafür ist das mittelslowakische *ciberej* (< ung. mundartlich *cibereő* ~ \**cibereü*), *čengej* ~ *čengeü* ~ *čengev* ~ *čengov* (< *csengöü* ~ *csengőü*), wo aus dem *ő* mit der üblichen Lautersetzung *e*, *o*, aus dem Element *-ü*, *-u* (> *v*), bzw. *i*, später mit Veränderung der Aussprache, *-j* wurde. Solch einen Prozeß kann man auch bei den alten Übernahmen beobachten. Außer dem schon erwähnten Beispiel *bečev* vgl. den Ortsnamen des in der Gegend von Eperjes (Prešov) liegenden *Nadvej* (< *Nádő* < *nád* + *fő* "Quelle") (Kniezsa I., Adalékok a magyar-szlovák nyelvhatár történetéhez. Budapest 1941: 38-9), *Kereštvej* (< *Köröső* < *körös* + *fő*) (ebd. 39; die sprachlichen Angaben s. VSOS II, 343; III, 122), Csetnek (Štítnik), 1761: *Pod Kerengojom*, *Pod Kerengejom* (Ila II, 162) (< *kerengöü*), Štítnik, 1767: *Za temetojom* (Ila II, 164) (< *temetöü*). Die Quelle der Endungen war auch hier nicht

das gemeinsprachliche ungarische *-ő*, sondern der Diphthong *-ëü ~ -öü*.

13.5. Die Adjektive *bivný ~ bevny ~ bjevny, kal'avný ~ kal'abný* usw., *meravý* lassen anhand ihrer phonetischen Form und ihres Typs, bzw. anhand Vorkommenszeit und Vorkommensgebiet darauf schließen, daß sie sich spätestens in mittlungarischer Zeit (bis zur Mitte des 16. Jhs.) bzw. schon in altungarischer Zeit eingebürgert haben. Ihre Quellen waren die *-ëü ~ -öü* Diphthongformen der ungarischen Wörter, und während der Übernahme bekamen sie die Suffixe *-ný, -avý* (dazu 19.2.). Das in der ersten Silbe vorkommende *a* (< *ä* < ung. *e*) im Wort *kal'avný* und in seinen Varianten zeugt auch von einer frühen Übernahme (um das 12. - 13. Jh.) (s. auch 10.2.).

13.6. In den mit dem ungarischen Volk bis heute in engem Kontakt lebenden slowakischen Dialekten wird in den neueren Lehnwörtern der Laut *-ő* durch *-é* oder *-ó* ersetzt: *gerhó* (< mundartlich *görhő*), *kakreté* (< *karkötő*) usw.

13.7. Bei Zweisprachigkeit kann das *ö, ő* erhalten bleiben: *föhadnad' ~ föhadnad', föišpán, intéžďlintěžď, sövet* (neben dem üblicheren *sevet*) usw.

## u, ú

14.1. Im Wortinneren bleiben diese Laute üblicherweise bewahrt: *Ard'iluš, budzogáň, bunda, bunkov, cudar, čutka, dudáš, hurka, juhás* usw.; *búboš, fičúr, gúňa, hajdúk* usw.

14.2. Aber von Fall zu Fall kann anstelle des gemeinsprachlichen ungarischen *u* ein langes *ú*, und anstelle des gemeinsprachlichen ungarischen *ú* ein kurzes *u* gesprochen werden: *bujtáš, bučuhét, bujdoš, furov, gunár* usw.; *bajúz, huncút, kalafús* usw. Diese Reduzierung kann schon im gebenden Ungarischen geschehen, solange die Dehnung Folge der Expressivität ist.

14.3. Das *-u, -ú* am Wortende bleibt entweder nur im Kreise der zweisprachigen slowakischen Bevölkerung oder in lautnachahmenden Wörtern oder eventuell bei Fachwörtern erhalten: *asulasú, bat'u, čidu (~ čida), šarju* usw. In den sonstigen Fällen werden diese Laute aus morphologischem Zwang beseitigt.

## ü, ú

15.1. Die labialen ungarischen Laute *ü, ú* ersetzt der Slowake durch *u, i, í*. In den handschriftlichen Sprachdenkmälern wurden diese Laute oft nach ungarischer Orthographie aufgezeichnet, aber das spiegelt natürlich nicht die slowakische Aussprache wider (s. Gregor: NyDt 166).

15.1.1. Der Reflex ist *i, í*: *bintetovat', d'iliš* (< *gyűlés*), *fiember, fihadnad', firt, firték* (< *fürt*), *fisersam/fisersam, irmoš, kinteš* (< *küntös ~ küntes*), *mihel'mihel', šildov* (< *süldőü*) usw. Zur Endstellung siehe 15.1.3 und 25.2.

15.1.2. Der Reflex ist *u*: *cipeluš* (< ung. alt *cipellüs*), *d'umbjer* (< das alte *gyümbér*), *d'und'a* (< das alte *gyüngye*), *eškut, Jad'ud'* (< das alte *Együd*), *kerul', kudmen* (< das alte *küdmén*), *mert'uk* (< das alte *\*mértük*) usw.

15.1.3. In auslautender Position kamen meistens die ungarischen Diphthongformen *-öü*, *-őü*, *-eü*, *-iü* in die slowakischen Dialekte, wo sie in der genannten Weise (s. 13.4.) in den Formen *-eul/-oul/-evl/-ovl/-ivl/-uv* realisiert wurden: mundartlich *fergettyöü* > *ferget'ou/ferget'eul/ferget'ov/ferget'iv/ferget'v* usw.

15.2. Aus den schriftlichen Sprachdenkmälern des 17. - 18. Jhs. kann man auch slowakische Belege mit der Endung *-ű*, *-ü* (*-u*) zitieren: *ad'melegitu/ad'melegitü*, *fištelufišteľü*, *fugulfügü*, *ketuvašketűvaš* usw., deren ungarische Schreibweise nicht immer ein Beweis für die gelegentliche Übernahme ist. Gleichzeitig haben wir es in Wirklichkeit mit der Lautersetzung *ü/ű* – *u* zu tun, obwohl in der gemeinungarischen Aussprache *ő* steht. Bloß ist das mit stark gerundeter Lippenbeteiligung gesprochene ungarische *ő* für das slowakische Ohr ein *ü*, welches im Slowakischen dann durch *u* ersetzt wird, z.B.: *egy, kettő, három* > *et, ketu, harom* (ŠtolcM 39).

## i, í

16.1. Im Wortinneren bleiben in der Regel beide Laute erhalten: *bičak, bilinče, cipov, čiga, fĳokľfĳok, kišasonka, kišbirov* usw.; *bĳbic* (~ *bĳbic*), *cĳmer, čĳk* usw. Verkürzung des langen *í* kann man feststellen in: *bĳbic* (~ *bĳbic*), *birov, birovať, biršág, boritáš* usw. Es ist wahrscheinlich, daß diese Reduzierung meist schon im Ungarischen erfolgte.

16.2. Im Auslaut kann in Ausnahmefällen, vor allem in Expressivität ausdrückenden oder lautmalenden Wörtern das *-i, -í* bestehen bleiben: *bari, coky, čĳhy-puhy, incĳfinci* usw. Aber hauptsächlich in zweisprachiger Umgebung sind auch Wörter mit der Endung *-i* gebräuchlich, vorwiegend sind es Koseformen der Vornamen: *Feri, Imri, Pišti, Jóži, Karči* usw. Aber auch in solchen Fällen besteht die ausdrückliche Bestrebung zur Beseitigung des *i*, welches entweder durch die slowakische Endung der Koseformen auf *-o*: *Fero, Imro, Šaňo* usw., oder auf analogischem Wege (*Imrĳk, Jožĳk/Jožĳk, Šaňĳk*) usw. geschieht.

In der Vergangenheit war in einigen Kreisen auch das Wort *cvĳkipusi* (< ung. *cvĳkipuszi*) lebendig, welches sicherlich genauso wenig flektiert wurde wie die neu übernommenen, noch als fremd empfundenen, nicht aus dem Ungarischen stammenden *alibi, buľy, harakĳry* usw. Auch die auf wenigen Gebieten verbreiteten Lehnwörter *čači, čĳčeri, kivánči* usw. gehören größtenteils nur zum Wortschatz der zweisprachigen Bevölkerung. Zur Beseitigung des auslautenden *-i* s. 22., 28.1-3.

## Die Konsonanten

17.1. Ich kann wegen Platzmangels nicht auf alle Konsonanten einzeln eingehen, auf die verschiedenen Assimilations- und Dissimilationsveränderungen, auf die Fälle der Metathese und Synkope und auf andere phonetische Erscheinungen.

Wenn auch kurz muß man aber über die Konsonanten *g*, *h*, *ch*, *k* sprechen, weil diese auch bei der Untersuchung von Lehnwörtern von Wichtigkeit sind.

17.2. Die Lautveränderung *g* (> *ɣ*) > *h* ist eine bekannte Erscheinung im Slowakischen, für deren Beginn man gewöhnlich den Anfang des 12. Jhs. annimmt (s. StanD I<sup>2</sup>, 296; PaulF 175; KrajčP 70-1). Weil es im Slowakischen früher kein *h* gab, wurde der *h*-Laut in den Lehnwörtern durch seine nächste Entsprechung, durch das stimmlose *ch*, ersetzt. In diesem Sinne pflegt man z. B. die aus dem Ungarischen stammenden Wörter *choťár*, *chosen*, *chýr*, *t'archa* zu den Übernahmen vor dem 12. Jh. zu zählen, unter der Annahme, daß in diesen Fällen das *ch* der slowakische Reflex des ungarischen *h* bzw. des altungarischen *x* ist (s. StanD I<sup>2</sup>, 503; PaulF 175). Das muß man insofern präzisieren, als sich der Zeitpunkt der Übernahme bis zum 14. Jh. verschieben kann, weil das altungarische *x* auch im 13. Jh. noch vorhanden war (s. BBB 118). Es ist jedenfalls sicher, daß es sich bei obigen Beispielen um Übernahmen vor dem 14. Jh. handelt. Außer den obigen kann man noch einige weitere Wörter hierher zählen, z.B. *chám(a)*, *chitvaný*, *chytlen*, *kach* usw. Die Varianten des Typs *chamišný* (neben *hamišný*), *cházik* (neben *házik*), *cherček* (neben *herček*) usw. sind aber neuere slowakische mundartliche Varianten.

17.3. Nachdem auch im Slowakischen das *h* entstanden ist, kann es in den späteren Lehnwörtern erhalten geblieben sein: *hab*, *had'máz*, *hadnad'*, *hajdúk*, *hajlok*, *hajnal*, *hajov*, *hajtov*, *herceg*, *hintov*, *homok*, *hurka*, *husár* usw.

17.4. Wenn in den Entlehnungen vor der *g* > *h*-Veränderung ein *g*-Laut war, wurde daraus im Slowakischen ebenfalls ein *h*. Diese Erscheinung ist außer in mehreren ursprünglich ungarischen Ortsnamen auch in einigen Gattungsnamen zu beobachten: *beteg* > *beťah*, *sziget* > *sihot'* usw.

17.5. In den Lehnwörtern nach dem 12. Jh. bleibt das *g*: *anglia* "englisches Tuch", *bogl'a*, *čavargov*, *dengl'avý*, *garád*, *gat'a*, *gazda*, *Gergel'*, *gomb*, *herceg*, *joság* usw.

17.6. In den Dialekten kann in einigen Lehnwörtern anstelle des *g* dessen stimmlose Entsprechung *k* stehen: *komba* (neben *gomba*, *gomb*), *kordon* (neben *gordon*) "Unkraut", *króf* (neben dem allgemeinen *gróf*) usw.

17.7. Häufiger ist aber die umgekehrte Tendenz, wenn anstelle des *k* im Lehnwort ein *g* gesprochen wird. Das ist ein Ergebnis der Lautersetzung oder der Sonorisierung: *bugréta* (neben *bukréta*), *gariga* (neben dem üblichen *karika*), *gecel'a*, *geteše* (neben dem üblichen *ketýš*, *keteš*), *galariž* (neben *kalariž*), *gal'äbnf* (neben *kal'avny*) usw.

17.8. Am Wortende ist die Veränderung (-*g* >) -*k* > -*ch* nicht selten: *ciroch* (neben *cirok*), *hajdúch* (neben *hajdúk*), *hajloch* (neben *hajlok*), *ibrich* (neben *ibrik*), *kalpach* (neben *kalpak* ~ *kalpag*) usw.

18.1. Am Anfang des Wortes kann vor *a*-, *á*- (auch bei der Veränderung *e* > *ä* > *a*), *i*- (*i*-) ein prothetisches *h*-, *j*- treten: *állás* > *halás* (neben dem üblichen

*aláš*), *áldomás* > *haldamáš* (neben *oldomáš*, *aldomáš*), *argalás* > *hargaláš* (neben *argaláš*), *ásó* > *hášov* neben *ášov*), *Egyed* > *Jad'ud'*, *érsek* > *jaršek*, *jaršik*, *ezer* > *jazer*; *ispán* > *hišpán*, *jišpán* (neben dem allgemeineren *išpán*), *élés* > *jileš* (neben *ileš* usw.), *Istók* > *Jištók* (neben *Ištók*) usw.

18.2. Das anlautende *h-*, *j-* kann wegfallen, wenn das Sprachgefühl es fälschlich für einen prothetischen Laut hält: *herceg* > *erceg* (neben *herceg*), *himpellér* > *impler* (neben *himpelír*, *himpler* usw.), *hordó* > *ordov* (neben *hordov*), *jargalás* > *argaláš* (neben *jargaláš*) usw.

### Fragen der Morphologie und Wortbildung

19. Obwohl es hier um zwei verschiedene Gebiete geht, behandle ich sie wegen Platzmangel und gewisser Zusammenhänge gemeinsam. Aber auch so kann ich auf einige Erscheinungen nur andeutungsweise eingehen.

19.1. Ein eigenartiger Typ der Lehnwörter ungarischen Ursprungs ist der Gebrauch der obliquen Formen als Nom. Sing. Teils sind sie auf der Ebene der aktuellen Übernahmen geblieben: *helpénzt*, *kantorpénzt*, *kurafiat* usw., teils sind sie aber lebendige Elemente irgendeiner Ebene des slowakischen Wortschatzes geworden. Der im Slowakischen als Nom. Sing. eingebürgerte Ausdruck kann im Ungarischen sein: a) Akk. Sing.: *kanapét*, *kapcát*, *lašút*, *palcát*, usw.; b) Gen. Sing. *bukra*, *fara*, *fodra*, *sára*, *šarka* usw.; c) irgendein Adverbialkasus: *hazba*, *kapura* usw.; d) Nom. Pl.: *hajduk*, *katonák* usw.; e) ein anderer Kasus: *darvai* > *darvaj* usw.

Die Art dieser Übernahme wird immer von der gesprochenen Sprache, vom unmittelbaren Kontakt und dem engen Zusammenleben bestimmt. Es handelt sich hier wirklich um spontane, volkstümliche Übernahmen, welche sich auch noch in den slowakischen Dialekten in Ungarn der neueren Zeit belegen lassen: *átrest*, *kombinét*, *gólt* usw. (s. Gregor: AnÜb 13: 171-180).

19.2. Wenn im Ungarischen substantivisch und adjektivisch gebrauchte Wörter ins Slowakische in adjektivischer Funktion übernommen wurden, dann modifizierte sich ihre Form nach adjektivischen Paradigmen (zur Verwendung als Substantiv s. 6.5.), vgl. *aba* > *abavý*, *bamba* > *bambavý*, *barna* > *barnavý*, *kurta* > *kurtavý*, *lusta* > *luštavý*, *sánta* > *šantavý*, *tarka* > *tarkavý* usw.; *gyenge* > *dengl'avý*, *pisze* > *pisavý*, *szőke* > *sejkavý*, *sejkastý* usw.; *bivný*, *kal'avný*, *meravý* usw.

Béla Sulán (Slavica 3: 13) spricht beim Typ *kurta* > *kurtavý* von Formanswechsel, bzw. Formansetzung, was natürlich dann richtig ist, wenn wir annehmen, daß das slowakische Sprachgefühl die Vokale (Diphthonge) im Auslaut auch als Formantien empfindet. Meiner Meinung nach wäre es treffender, von *avý*, *-ový*, *-ný*, *-astý*-Einbürgerungssuffixen zu sprechen, weil diese auch dann vorkommen, wenn das Lehnwort im Slowakischen als Substantiv gar nicht

auftritt.

20. Anstelle des aus dem Ungarischen stammenden auslautenden *-a* kann aus inhaltlichen Gründen ein *-o* eintreten: *apa* > *apo* (neben *apa*), *barna* > *Barno* Pferdenname (neben *barna* bzw. *barnavý*), *kajla* > *Kajlo* Name von Ochsen (neben *kajla* bzw. *kajlavý*), *sárga* > *Šargo*, *sárgo* "gelbes Pferd" (neben *šárga* bzw. *šargavý*), *tarka* > *tarko* "geschecktes Pferd, Hund" (neben *tarka* bzw. *tarkavý*) usw. In diesem Fall kommen Aspekte der Grammatik und Wortbildung zur Geltung, es geschieht ein Suffixwechsel. Das ist auch bei anderen auf Vokal bzw. Konsonanten endenden Wörtern der Fall (s. weiter unten).

21. Statt *-ó* im Auslaut kann durch Suffixwechsel in einigen Fällen auch *-a* gefunden werden: *čáka* (neben *čákov*), *čika* (neben *čikov*), *faka* (neben *fako*), *furka* (neben *furkov*), *kapara* (neben *kaparov*) usw. Vgl. genauso im Tschechischen: *baga* "Kautabak", *čaka*, *forga* usw. (Sulán: *Slavica* 1: 46, 51-2), im Serbokroatischen: *čaka*, *fordita* usw. (Hadr 48).

22. Wegen der morphologischen Analogie kommt anstelle der Endung *-e*, *-é*, *-i* im Slowakischen ein *-a*: *čalamáda*, *čara*, *čemega*, *geregiňa*, (*jirga* (< *ürge*), *kečega*, *kefa*; *boca* (< *boci*), *genca*, *kajsa*, *t'apša* usw.

23.1. Aus dem Altslowakischen haben wir auch Belege für das Vorkommen von langem *-í* am Wortende, vgl. (*j*)*alčí*, *kočí*. Hier wurde das *-í* deshalb gedehnt, weil die Wörter ins Slowakische (ähnlich wie ins Tschechische *kočí*, s. Sulán 227-9) als Adjektive ins Flexionssystem eingereiht wurden (s. Gregor: *StSl* 16: 194). Wenn aber die substantivische Funktion in den Vordergrund tritt, bleibt das *-í* weg.: (*j*)*alč*, *koč* (dazu s. auch 27.).

23.2. In anderen Fällen kann das *-i* gedehnt werden, und mit *-k* erweitert wird es zu einem Deminutivsuffix, und so wird die morphologisch unerwünschte Endung ausgeklammert. Das ist auch dann gültig, wenn das *-i* der Reflex des ungarischen *-ü* ist: *bačik* (~ *báčik*), *fašlik*, *hazafik*, *čengetík* (< *csengettyű*) usw. Die so entstandenen Ausdrücke sind keine Deminutiva, sondern sie haben verschiedengradige emotionelle Konnotation.

23.3. Eine eigentümliche Art der Beseitigung des auslautenden *-i* ist seine Modifizierung zu *-j*, so auch bei der Univerbierung unter Verwendung des Suffixes *-ka*: *darvaj* (< *darvai*), *lipicaj* (< *lipicai*), *čabajka* (< *csabai kolbász*) usw.

24. In auslautender Position steht nach *-ú* entsprechend dem Muster der Wörter mit dem Suffix *-úch* aus morphologischem Zwang der Zusatzlaut *-ch*: *fattyú* > *fat'úch*, *kallantyú* > *kalan'túch*. Die Koseformen des Typs *Pityu* werden mit dem slowakischen Suffix *-o* der Koseformen in das System eingegliedert: *Pit'o*.

25. Das *-é* am Wortende nach einem weichen Konsonanten kann unter Analogiewirkung verkürzt und als Flexion des Nominativs Plural gewertet werden: *egreslé* > *egrešle* "Stachelbeere".

26. Im Ungarischen auf einen Konsonanten endende Substantive können mit Hilfe des *-a* in das morphologische System eingegliedert und feminin werden (s. dazu auch Melich: NyÉrt 41: 52): *baganča*, *bitanga* (~ *bitang*), *bonca* (~ *bonc*), *čunta* (~ *čunt*), *fánka*, *girizda*, *kerta* usw. Der primäre Grund für die Adaptation mit dem Laut *-a* ist die inhaltliche bzw. morphologische Analogie. Das ist vollkommen eindeutig bei Wörtern des Typs z. B.: *aňósa*, *felešiga*, *kišasoňa* usw., aber auch im Falle von *bačkora* (~ *bačkor*), *bet'aha* (~ *bet'ah*), *bonca* (~ *bonc*), *botoša* (~ *botoš*), *čilaga* (~ *čilag*), *cháma* (~ *chám*), *keteňa*, *taršul'a* usw. sind die entsprechenden Ausdrücke, welche die Modifikation des Auslautes vorantreiben, auffindbar.

27. Aus morphologischem Zwang verschwinden die Laute *-a*, *-ó*, (*-ou*), *-ö* (*-öü*), *-e*, *-i* am Wortende, vgl. *güol'*, *gol* (neben *gól'a*), *kančug* (neben *kančuka*), *kiš* (neben *kiša* < *kisafa*); *bujdoš* (neben *bujdošov*), *kišbir* (neben *kišbirov*), *kop* (neben *kopov*), *šelempost*; *beder* (neben *bedere*, *bederó*), *kerul'* (~ *kerúl'ou*), *intiz*; *kečeg* (~ *kečega*), *keš* (~ *keša* < *kese*), *ko'aveť* ~ *ku'aveť* (< *kótyavetye*), *varmed'* (~ *varmed'a*); *čičer* (~ *čičeri*), *gec* (< *geci*), *genc* (~ *genca* < *gönci*) usw.

28.1. Die Analogiewirkung der slowakischen Suffixe kommt ebenfalls oft zur Geltung, z. B. durch den Einfluß von *-ár/-iar* (< *-arb*) und *-ák/-iak* (< *-akb*) steht im Lehnwort statt des ursprünglichen *a* manchmal *a*, *ja*, statt *é ja* (*a*): *bičák*, *bičjak*, (~ *bičak*), *hajčjar*, *hajčár*, *šišák*, *šišjak* (~ *šišak*), *pokolvár*, *šugjar*, *šugar*, (~ *šugar*); *beľjar* (< *bellér*), *filjar*, *fil'ar* (~ *filír*), *taňjar*, *taňar* (~ *taňier*), *vidžiak* (neben dem allgemeinen *vidjek*) usw.

28.2. Übernahmen, die in der slowakischen Aussprache auf *-ok*, *-ek* enden, werden oft als Deminutive aufgefaßt, und in diesem Sinne werden diese Endungen *-ok*, *-ek* behandelt. Z. B. bekam das Lehnwort *antalok* (< ung. *antalag*) die Variante *antalek*, weil die ursprünglich aus dem Ungarischen stammende Endung *-ag* als *-ok* verstanden und für ein Deminutiv gehalten wurde. Daher wurde sie entsprechend den mundartlichen Erfordernissen durch *-ek* ersetzt. Genauso *berek* > *berek* bzw. mit Analogie auch *berok*, *bilincsek* > *bilinček* bzw. auch *bilinčok*, *cirok* > *cirok* bzw. auch *cirek*, *hőrcsök* > *herček* bzw. auch *hercok* usw. Und wie es allgemein üblich ist, kann im gegebenen Fall das Deminutivsuffix weggelassen werden. So wurde z. B. aus *kepenek* schon sehr früh *kepeň*.

29.1. Unter den Suffixen gebührt dem *-š* bzw. seinen Formen *-aš* (*-aš*), *-oš* (*-uš*) besondere Aufmerksamkeit (s. dazu Vondrák I, 635; Melich: NyÉrt 11: 28). Ausdrücke mit dieser Endung kamen aus dem Ungarischen in großer Zahl ins Slowakische, so viele, daß schon Czambel die zu häufige Verwendung der auf ungarischer Wirkung verbreiteten Suffixe *-aš*, *-oš* beanstandet hat (s. Czambel 131). Nur einige Beispiele von vielen: *arendáš*, *bejaráš*, *bujtáš*, *bundáš*, *čapáš*, *čardáš*, *dudáš*, *forditáš*, *fujtáš*, *ga'áš*, *gubáš*, *gul'áš*, *kamaráš*, *karikáš*, *oldomáš*, *pajtáš*, *rováš*, *šujtáš*, *talpaš*; *baboš*, *bagančoš*, *cafrangoš*,

*doboš, fokoš, haboš, kalapoš, kapoš ~ kapuš, rákoš, šipoš, žoldoš* usw. Weil der Slowake das ungarische labiale *a* vielfach durch *o* ersetzt (s. 6.3.), kann es geschehen, daß anstelle von *-aš* (< *-as*) *-oš* tritt: *golvoš* (~ *golváš*), *holdoš* (~ *holdaš*), *inoš* (~ *inaš*) usw.

29.2. Die Häufigkeit der ursprünglich ungarischen Wörter mit der Endung *-š* brachte es mit sich, daß das *-áš*, *-aš*, *-oš* als slowakische Suffixe verwendet wurden (s. auch Czambel 131), vgl. *betlehemáš ~ betlehemaš ~ betlehemoš, bubnáš* "Trommler", *čavargoš, frajerkáš* "Schürzenjäger, Weiberheld", *gambáš* "Krug, Kanne" (Hont 470), *pleváš* "Spreuhalter" (ebd. 327), *sekeráš* "Mann mit Axt, Beil" (KamSL 782), *škvarkáš* "alte Schlüssel" (Békéscsaba: NSM 6: 188) usw.

29.3. Die slowakischen Safranhändler haben das *-š* mit dem Element *-ál-* erweitert und es in Form von *-áloš* als Suffix zur Schaffung ihres Argots verwendet: *bradáloš* "Bart", *členkáloš*, "Gelenk, Knöchel", *dváloš* "zwei", *chrbtáloš* "Rücken", *kolenáloš* "Knie", *kostáloš* "Knochen", *kožáloš* "Haut", *noháloš* "Fuß", *osmáloš* "acht", *žaludkáloš* "Magen" usw. (s. Hroz 101-4).

29.4. Das sehr häufige *-oš* hat auch andere Endungen beeinflusst. Auf analogischer Wirkung entstanden solche Formvarianten wie z. B. *bjalos* (neben *báleš, beleš* usw. < *béles*), *biroš* (< *béres*) usw.

29.5. Im Zusammenhang mit der Endung *-š* ist auch zu erwähnen, daß die Nom. Sing. Endungen *-us, -ius, -as, -es, -is, -os* der lateinischen oder lateinisch übermittelten Lehnwörter im Slowakischen in der Regel verschwunden sind. Wenn sie doch erhalten sind, dann wurden sie mit einem *-s* gesprochen. Es ist aber bekannt, daß das lateinische *s* in Ungarn als *š* gesprochen wurde, und diese Aussprache ist in Schichten der lateinischen Lehnwörter in der ungarischen Sprache bewahrt. Das Vorhandensein der Endung *-š* ist auch im Slowakischen nachzuweisen, vor allem in der Volkssprache. Deshalb ist es wahrscheinlich, daß die unmittelbare Quelle solcher Wörter nicht das Lateinische, sondern das Ungarische war: *apriliš* (neben dem üblichen *apríl*), *armáliš, augustuš* (neben dem gewohnten *august*), *fišškáliš* (neben dem üblichen *fišškál*), *funduš* (neben *fundus*), *kalariš ~ golariš* (neben *koral*), *lampáš, magnáš* (neben *magnát*), *palatnuš* (neben *palatín*), *terminuš* (neben dem gewohnten *termín*) usw. (s. Gregor: StSl 36: 131-141).

30. Dem intensiven ungarisch-slowakischen Kontakt ist die befruchtende und aktivierende Wirkung der ungarischen Adjektivsuffixe *-ó, -ő* auf die slowakische Wortbildung zu verdanken. Das schon aus dem 15. Jh. belegte slowakische *oracia zem* ist offensichtlich die Lehnübersetzung des ungarischen *szántófield* "Acker, Ackerfeld". Auf Grund von *oracia zem* und dergleichen kamen anstelle des Part. präsens mit der Endung *-iaci (-aci)* immer öfter Adjektive mit dem Suffix *-cí, -ací* zum Vorschein, welche sich auch in der Funktion abgrenzen lassen und eine selbständige Gruppe bilden. Es ist sicher, daß die in der Sprachgeschichte wahrnehmbare ansteigende Produktivität des slowakischen deverb-

len Suffixes *-(a)ci* keineswegs unabhängig ist vom Einfluß der Partizipialendungen *-ó, -ő* (ausführlicher s. Gregor: StSl 30: 77-93).

31. Eine beliebte Wortbildungsart ist die Univerbierung. Sie ist in der slowakischen Volks- und auch Gemeinsprache eine alltägliche Erscheinung, welche bei der Übernahme bestimmter ungarischer Ausdrücke und Konstruktionen oft verwendet wird. Meistens wird mit der Verwendung des ungarischen Grundwortes oder Syntagmas bei Substantiven das Suffix *-ka* (Plur. *-ky*), seltener *-aki-iak, -ek, -ec*, bei Adjektiven *-né, -ovo* gebraucht. Einige Beispiele aus vielen: *basadohány* > *bašák ~ bašjak, bocskorpénz* > *bočkorovo ~ bočkorné, biztosítótű* > *bistoška, csabai kolbász* > *čabajka, doboštorta* > *doboška, gombostű* > *gomboška ~ gombačka, habarófa, habarókanál* > *habarka ~ habarec ~ habarek, jonatán alma* > *jonatánka, kapadohány* > *kapák, kármánkörte* > *karmanka ~ karmanky* usw.

32. Im Ungarischen ist die denominale Bildung der Verben weit verbreitet. Demgegenüber ist in den slawischen Sprachen – so auch im Slowakischen – die Wortbildung dieses Typs viel beschränkter. Z. B. bei den Substantiven, die zu den Begriffskreis "Essen", "Trinken", "Rauchen", "Jagd", "Fischerei", "Vergnügen", "Musik" gehören, kommt die Suffigierung des Verbs seltener vor. Die entsprechende Handlung wird in diesen Fällen in der Regel durch Umschreibung ausgedrückt. Trotzdem gibt es mehrere Beispiele für eine denominale Bildung der Verben im Slowakischen innerhalb dieser Bedeutungskreise. Es ist kaum anzuzweifeln, daß dies auf ungarische Wirkung hin geschieht: *kávovať* < *kávézik, korhelit', korhel'ovať* < *korhelykedik, pohárit', pohárovať* < *poharaz, čajovať* < *teázik, kartovať* (*sa*) < *kártyázik, loptovať* < *labdázik, cimbalovať* < *cimbalmozik* usw. (s. Gregor: HungSl 1988: 49-58).

33. Das ungarische sprachliche Vorbild ist auch zu beobachten, wenn die Verbalpräfixe, vor allem die, die als Adverbien gebraucht werden, vom Verb losgelöst, sich verselbständigen. Auf eine solche Rolle des volkssprachlichen *ta* in der Bedeutung "weg, hin" hat schon Kollár hingewiesen und es für eindeutig ungarischen Einfluß gehalten (s. NS II, 474-5). Czambel (141) sieht im slowakischen *ta + Verb* ebenfalls den ungarischen Einfluß. Heute ist in der slowakischen Literatursprache *ta* als pronominales Adverb und Bindewort lebendig. Nur das nach ungarischem Muster entstandene mundartliche *tajst' ~ taist'* "weggehen, hingehen" hat Aufnahme in die Sprache der Schriftsteller und Dichter gefunden. Die aus dem sprachgeschichtlichen und mundartlichen Material reichhaltig belegten Bildungen des Typs *preč darovať, preč venovať, preč vymyt', preč vykúrit', hore dat', hore slúžiť, vjedno zvolat'* usw. wurden von solchen ungarischen trennbaren Verbalpräfix-Mustern begünstigt wie *elajándékoz, elmos*, das alte *elkimos, kiég*, das alte *elkiég, felad, felszolgál, egybehív* usw. Wir können aus dem Komitat Gömör folgendes Beispiel für ein trennbares Verbalpräfix nennen: *Už viletela kura s košíka?* Antwort: *Vi* (LS 1-2:

188). Die ungarische Wirkung (*kirepült?* – *ki*) ist nicht zu leugnen (s. Szabó: ebd.).

34. Bei der Auflistung des ungarischen Einflusses müssen wir unser Augenmerk auch auf die Lehnübersetzung richten. Angefangen von einzelnen Wörtern über die verschiedenen Typen von Konstruktionen und Wortgefügen bis hin zu den Redewendungen und Sprichwörtern finden wir Lehnübersetzungen und Halblehnübersetzungen. János Juhász hat eine selbständige Arbeit einem Teilgebiet dieser Frage gewidmet (*Kölcsonhatások a magyar és tót közmondásokban és szólásokban*. Békéscsaba 1918). Seine Feststellungen sind zwar nicht immer begründet, aber in den meisten Fällen sollte man sie zu Herzen nehmen. Mit Lehnübersetzungen ungarischen Ursprungs haben sich übrigens seit Czambel viele beschäftigt (kurz zusammengefaßt s. Gregor: StSl 32: 31-2). Seiner Bedeutung nach würde dieser Themenkreis eine selbständige Arbeit verdienen. Hier zitiere ich nur einige typische Beispiele: *országház* > *orsácky dom*, *ebek harmincadja* > *psí tridsiatok*, *tessék* > *nech sa páči*, *szemrehány* ~ *szemére vet* > *valakinek valamit* > *vyhodit'*, *vyhadzovat'* usw. *niekomu niečo na oči*, (*mélföld* >) *mérföld* > *míl'a zeme*, *kárt vall* > *škodu vodlovat'*, *vérbírság* > *krvny bíršág*, *közhir* > *obecný chýr*, *fogás* "Gericht, Schüssel, Gang" > *chyt* "dasselbe", *fajankó* > *drevený Jano*, *egyenruha* > *rovnošata* usw.

35. Eines der Muster für die slowakische Srpacherneuerung war die ungarische Sprache. Bei der Analyse des Wortbildungsverfahrens von István Jancsoics (Štefan Jančovič) habe ich auf mehrere solche Fälle hingewiesen (s. SR 56: 14). Nach Katarína Habovštiaková sind von den Wörtern der Štúr-Zeit folgende nach ungarischem Muster geschaffene Neologismen: *kopaniny* nach ung. *ásvány*, *zemevidy* nach ung. *térkép*, *vidiekoreč*, *vidiečina*, *krajeslovo*, *krajomluva* nach ung. *tájszóllás* [richtig: *tájszólás* - F.G.] (s. SZSS 260-1). Es ist sicher, daß man auf diesem Gebiet die ungarische Wirkung nicht außer Acht lassen kann. Eine eingehendere Untersuchung dieser Frage gehört aber noch zu den zukünftigen Aufgaben.

### Zusammenfassung

36. Wie wir gesehen haben, ist die ungarisch->slowakische sprachliche Wirkung hauptsächlich durch die Jahrhunderte unmittelbarer Berührung beider Völker zustande gekommen. Das ist der Grund dafür, daß wir in der slowakischen Volkssprache so viele, die verschiedensten Gebiete des alltäglichen Lebens betreffende Ausdrücke (unter ihnen auch grammatische Wörter, s. dazu Gregor: AnUb 16: 205-12) ungarischen Ursprungs sowie viele Lehnübersetzungen registrieren konnten. Die meisten dieser Ausdrücke sind in den verschiedenen Schichten der slowakischen Sprache zu finden und nur verhältnismäßig wenige wurden zu stilistisch neutralen Elementen der Literatursprache.

Der primäre Grund dafür ist, daß die Slowaken noch bis zur Mitte des vergangenen Jahrhunderts das Tschechische als Literatursprache verwendet haben. Denn auf dem Gebiet des ehemaligen Ungarn hatten die Slowaken kein bedeutendes wirtschaftliches, politisches und kulturelles Zentrum, welches die Basis zur Schaffung einer eigenen Literatursprache abgegeben hätte, also haben sie zum Zwecke des schriftlichen Umgangs die damals schon ausgeprägte tschechische Sprache in Besitz genommen. Diese tschechische Sprache haben genauso gut die königliche Kanzlei wie die Kirche, der Adel und auch die Bürger verwendet. Mit der Zeit hat sie sich zwar in den Kreisen der Slowaken verändert, unvermeidlicherweise sind Slowakismen eingedrungen, was aber nichts an der Tatsache selbst ändert.

Die Bestrebungen um die Schaffung einer eigenen Literatursprache führten erst nach dem Auftreten von Štúr in der Mitte des 19. Jhs. zu einem Ergebnis. Bis dahin ist das Tschechische als Literatursprache eindeutig im slowakischen Kulturleben anwesend. Bei den Evangelientexten ist die Bibličtina im kirchlichen Leben noch im 20. Jh. gebräuchlich. In diesem Umstand kann man vor allem den Grund dafür suchen, daß in der slowakischen Literatursprache ungarische Lehnwörter nur in geringem Ausmaß vorkommen. Die Rolle, die die tschechische Sprache im öffentlichen Leben gespielt hat, hat in erster Linie verhindert, daß die ungarischen lexikalischen Elemente des gemein- und volks-sprachlichen Sprachgebrauchs sich in großem Ausmaß zur literatursprachlichen Ebene erheben konnten (s. Gregor: NyDt 188-90).

### Abkürzungen

AnUb	Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio Linguistica. Budapest, 1 (1970) -
Bárcezi	Bárcezi G., A magyar nyelv életrajza. Budapest <sup>3</sup> 1975.
BBB	Bárcezi G. - Benkő L. - Betrár J., A magyar nyelv története. Budapest 1967.
Buffa	F. Buffa, Nárečie Dlhej Lúky v Bardejovskom okrese. Bratislava 1953.
Czambel	S. Czambel, Slováci a ich reč. V Budapešti 1903.
Dorul'a	J. Dorul'a, Slováci v dejinách jazykových vt'ahov. Bratislava 1977.
Hadr	L. Hadrovics, Ungarische Elemente im Serbokroatischen. Budapest 1985.
Hont	Hont. Tradície ľudovej kultúry. Zost. Ján Botík. Martin 1988.
Hroz	J. Hrozičnik, Turčianski olejkári a šafraníci. Bratislava 1981.
HungSl	Hungaro-Slavica. Hrsg. von L. Hadrovics, A. Hollós. Budapest 1978, 1983, 1988.

- Ila Ila B., Gömör megye, I-IV. Budapest 1944-1976.
- Imre Imre S., A mai magyar nyelvjárások rendszere. Budapest 1971.
- KamSl Syllabus dictionarij latino-slavonicus... (Handschrift der Universitätsbibliothek Budapest 1763, Signatur: H 64).
- KrajčP R. Krajčovič, Pôvod a vývin slovenského jazyka. Bratislava 1981.
- LS Linguistica Slovaca. Bratislava, 1-6 (1939-1948).
- MNy Magyar Nyelv. Budapest 1 (1905) -
- NSM Národopis Slovákov v Maďarsku. Štúdie. Budapest 1 (1975) -
- NZ J. Kollár, Národné Zpiewanky ..., I-II. Budapest 1834-1834.
- NyDt Nyelvünk a Duna-tájon. Szerk. Balázs János. Budapest 1989.
- NytÉrt Nyelvtudományi Ertekezések. Budapest 1 (1953) -
- OkISz Szamota I. - Zolnai Gy., Magyar Oklevél-szótár - Lexicon vocabulorum Hungaricorum in diplomatibus aliisque scriptis quae reperiri possunt vetustorum. Budapest 1902-1906.
- PaulF E. Paulíny, Fonologický vyvín slovenčiny. Bratislava 1963.
- PočSD O počiatkoch slovenských dejín. Sborník materialov. Zredigoval Peter Ratkoš. Bratislava 1965.
- Schubert G. Schubert, Ungarische Einflüsse in der Terminologie des öffentlichen Lebens der Nachbarsprachen. Wiesbaden-Berlin 1982.
- Slavica Slavica. Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae. Debrecen 1 (1961) -
- SR Slovenská reč. Turč. Sv. Martin, (später) Bratislava 1 (1932) -
- StanD J. Stanislav, Dejiny slovenského jazyka, I-V. Bratislava 1956-1973.
- StSl Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest 1 (1955) -
- Sulán Sulán B., A cseh szókincs magyar elemeihez, I-II. Debrecen 1961. (Unveröffentlichte Dissertation im Handschriftenarchiv der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften).
- SZSS K. Habovštiaková, Slovná zásoba spisovnej slovenčiny z vývinového hľadiska... Nitra 1987.
- TESz A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. Főszerk. Benkő Loránd. I-IV. Budapest 1967-1984.
- ÚMTsz Új magyar tájszótár. Főszerk. B. Lőrinczy Eva. I - Budapest 1979 -
- Vondrák W. Vondrák, Vergleichende slavische Grammatik. I. Göttingen<sup>2</sup> 1924.
- VSOS Vlastivedný slovník obcí na Slovensku. Hlavný red. Miroslav Kropilák. I-III. Bratislava 1977-1978.



Анна А. Зализняк

## ПРАЗДНИК ЖИЗНИ ПРОХОДИТ МИМО

(Заметки о неоднозначности некоторых  
русских слов)

nec meum respectet, ut ante, amorem  
 qui illius culpa cecidit velut prati  
 ultimi flos, praetereunte postquam  
 tactus aratro est

Catullus

Русское слово *мимо* обращает на себя внимание удивительной на первый взгляд противоположностью смыслов, которые оно может выражать, - ср., например, следующий диалог, где отрицательный по содержанию ответ (1б) слово в слово воспроизводит утвердительный по форме вопрос (1а), отличаясь от него лишь характером фразового ударения:

(1) а. - *Вы ъ проедете мимо Гамбурга ?*

б. - *Нет, мы проедем ъ мимо Гамбурга.*

Тем самым оказывается, что слово *мимо*, описывая траекторию движения одного объекта (X) относительно другого (Y), может обозначать как то, что они "встретились", так и то, что они "разминулись". "Встретились" означает примерно, что в какой-то момент X находился б л и з к о от Y или даже в самом месте Y; наоборот, "разминулись" значит, что X ни в какой момент не находился в точке Y (или достаточно близко от нее). Итак, в первом приближении можно сказать, что *мимо*, употребленное в примере (1а), значит 'близко', а в примере (1б) - 'далеко'. В позиции противопоставления первое понимание возникает при безударном прочтении *мимо*, второе - когда *мимо* несет на себе фразовое ударение. Приведем примеры того и другого типа употреблений, обозначив их, соответственно, *мимо1* и *мимо2*.<sup>1</sup>

*Мимо1:*

(2) *Взволнованные люди пробежали мимо поэта по аллее, что-то восклицая, но Иван Николаевич их слов не воспринимал* (Булгаков).

(3) *Пролетая мимо предпоследнего окна четвертого этажа, Маргарита заглянула в него и увидела человека, в панике напавшего на себя противогаз (Булгаков).*

(4) *... разом прыгать всем троим! - вправо, влево и назад - мимо конвоиров, даже свалив их! Будут стрелять, но всех троих не застрелят (Солженицын).*

(5) *Поезд тронется - и сотня стиснутых арестантских судеб, измученных сердец - понесется по тем же змеистым рельсам за тем же дымом, мимо тех же полей, столбов и стогов (Солженицын).*

(6) *Домой Варя пошла пешком, мимо Университета, потом по Воздвиженке и по Арбату (А.Рыбаков).*

(7) *Это, выбрасывая в небо клубы желтого, пронизанного огнем дыма, шел мимо переезда на запад воинский поезд, как они без счета проходили тут днем и ночью (Пастернак).*

*Мимо2:*

(8) *...но все твои товарищи, твоя Пятьдесят Восьмая, ограбленные по одиночке еще до твоего прихода, сидят покорно, сгорбленно, и смотрят хорошо еще мимо тебя, а то и на тебя, так обычно смотрят, как будто это не насилие, не грабеж, а явление природы (Солженицын).*

(9) *Косым взглядом, исподлобья, она смотрела мимо Саши на того, незнакомого, стоящего в дверях (А.Рыбаков).*

(10) *Турбин опустил крышку нарты, вышел в коридор и мимо караулов ушел через вестибюль (Булгаков).*

(11) *Старик неизменно упустил монету. Пятак, пролетев мимо его жалко растопыренных рук, падал в грязь (Пастернак).*

(12) *Она прошла мимо ощущения, что похолодевший лоб как бы уменьшился, как сжатая в кулачок рука, ей удалось этого не заметить (Пастернак).*

Приведем теперь несколько примеров, где *мимо* в пределах минимального словосочетания может быть понято двояко - в зависимости от наличия или отсутствия на нем фразового ударения; возникающая при этом неоднозначность обычно разрешается в пределах более или менее широкого контекста (в части примеров представлено *мимо*-нарекание, о котором специально речь пойдет ниже; пока это несущественно):

(13) *И кругом свистали стрелы, Не касаясь его, Мимо дротики летали, шлема меч не рассекал (Пушкин).*

Само по себе сочетание *мимо дротики летали* очевидным образом двусмысленно. Более того, структура предложения в целом дает

приблизительно равные основания для обоих прочтений. А именно, при понимании с *мимо2* (т.е. с ударением на *мимо*) данная фраза состоит из трех частей (1: *И кругом свистали стрелы, не касаясь его*; 2: *мимо дротики летали*; 3: *шлема меч не рассекал*), в каждой из которых по-разному выражена одна и та же мысль "опасность была близко, но прошла стороной". Понимание с *мимо1* (*мимо* - безударное) требует разбиения фразы на две части - до слова *мимо* и после него; в этом случае та же мысль выражена в каждой из этих двух частей. Понимание с *мимо2* представляется на наш взгляд более вероятным.

(14) *Ходят мимо люди богатые, в его лавочку не заглядывают* (Лерм.).

Это предложение может быть прочтено двояко: с ударением на слове *мимо* (*мимо2*) - тогда вторая часть дублирует смысл, уже содержащийся в первой ('не заходят'), - или без ударения (*мимо1*); в этом случае во второй части предложения сообщается новая информация. Оснований для предпочтения того или другого понимания (по крайней мере, без обращения к более широкому контексту) здесь, по видимому, нет. Еще один пример:

(15) *Люди проходили мимо Маргариты Николаевны. Какой-то мужчина покосился на хорошо одетую женщину, привлеченный ее красотой и одиночеством* (Булгаков).

Здесь также, в зависимости от ударности или безударности *мимо*, возможно два понимания. При понимании с *мимо2* второе предложение приобретает противительный оттенок, который можно было бы выразить словом *лишь* (*Все люди проходили / мимо, и лишь один мужчина, и т.д.*). На самом деле здесь имеется в виду понимание с *мимо1* (что следует, впрочем, из существенно более дальнего контекста).

Сравним теперь примеры (12) и (16):

(16) *Мог ли такой тонкий и требовательный к себе человек, как Паша, так безошибочно отличавший суть от видимости, пройти мимо этой закравшейся фальши и ее не заметить?* (Пастернак)

В отличие от (12), где употреблено *мимо2*, очень похожее на него предложение (16) содержит *мимо1* - что следует исключительно из наличия союза *и*, указывающего на то, что вводимое им выражение *ее не заметить* сообщает новую информацию - по сравнению с той, которая содержалась в первой части. Тем самым *мимо* в (16) означает просто 'близко, рядом'. Наоборот, в (12) фраза *ей удалось этого не заметить*, присоединяясь через запятую, выполняет уточняющую функцию, выражая другими словами смысл, уже содержащийся в первой части предложения ('отсутствие контакта'). Ср.: *пройти / мимо этой закравшейся фальши, не заметить ее* (*мимо2*).

Следует отметить, что предлог *мимо* в значении 'мимо2' встречается, вообще говоря, довольно редко (это значение более характерно для наречия *мимо*, и это вытекает из семантики *мимо2* - см. ниже) - поэтому для предложений типа (8) - (12) следует говорить скорее о возможности прочтения словосочетания *X прошел мимо Y* как содержащего *мимо2*. Противоположная возможность при этом тоже сохраняется (как в примерах (9) - (11), допускающих, в принципе, также и безударное прочтение и, соответственно, понимание с *мимо1*) - если она не блокируется по тем или иным причинам: в (8) - за счет контекста противопоставления, в (12) в силу семантической организации предложения в целом.

Предлог *мимо2* может быть и безударным (в отличие от наречия *мимо2*, которое всегда ударно) - в случае, когда он указывает на то, что траектория движения *X*-а прошла рядом с *Y*, при том, что норма *а л ь н о* она должна была бы пройти через сам *Y* (тем самым понимание с 'мимо2' оказывается обусловлено прагматически). Это происходит в более или менее устойчивых сочетаниях типа *бить мимо цели, пропустить мимо ушей, пронести кусок мимо рта, сесть мимо стула, глядеть мимо кого-то*. Ср. также (17), где понимание 'мимо2' обусловлено, в свою очередь, существованием выражения *пронести мимо носа*:

(17) *Мимо носа носят чачу, мимо рта алычу* (Высоцкий).

В работе (Апресян 1990) приводится целый ряд примеров, где наличие или отсутствие фразового ударения на некотором слове влияет на выбор его лексического значения; ср. для слова *настоящий*: *Он - / настоящий разбойник* (= 'разбойник в строгом смысле слова') и *Он - настоящий / разбойник* (= 'подобен разбойнику по поведению или внешности'). Особенность слова *мимо* тем самым - лишь в более ярко выраженной противоположности значений, различаемых фразовым ударением. Заметим, впрочем, что в некотором смысле противоположными являются также различаемые фразовым ударением два значения глагола *казаться*. Ср.:

(18) а. - *Ему показалось, что ты чем-то недоволен.*

б. - *Ему это / показалось.*

Значения слова *показалось*, реализующиеся в этом диалоге, могут быть эксплицированы приблизительно следующим образом (*X* - субъект пропозициональной установки, *Г* - говорящий, *Р* - подчиненная пропозиция; [асс.] - ассертивный компонент, [през.] - презумптивный):

(18а) ≈ [асс.] : 'X считает, что скорее всего Р'  
[през.] : 'Г не считает, что Р' (имеется в виду понимание 'Г ничего не считает по поводу Р')

(18б) ≈ [асс.] : 'Г считает, что не Р'  
[през.] : 'X считает, что скорее всего Р'

В (18а), т.е. при нейтральном для глаголов мнения безударном употреблении, реализуется значение, не включающее оценки говорящим

истинности подчиненной пропозиции ('говорящий ничего не считает по поводу Р'). В (18б), т.е. при ударе на глаголе, происходит перестановка компонентов семантической структуры: бывший ассертивный компонент 'X считает, что скорее всего Р' переходит в презумпцию, а в ассерции оказывается вообще говоря новый компонент 'Г считает, что не Р', который, однако, очевидным образом возник в результате "усиления" смысла, уже содержавшегося в (18а), т.е. 'Г не считает, что Р' превращается в 'Г считает, что не Р'. Этот последний смысл безусловно в некотором отношении противоположен смыслу 'X считает, что скорее всего Р', - что и создает эффект семантической противоположности двух обсуждаемых значений глагола *казаться*.

Вернемся теперь к слову *мимо*. Семантическая структура обоих его значений включает "фоновый" компонент (что-то вроде условия уместности употребления слова *мимо*): 'X перемещается относительно Y таким образом, что до некоторого момента он приближается к Y, а после некоторого момента удаляется от него'.<sup>2</sup> Кроме того, в семантическую структуру *мимо* входит два основных компонента:

- (а) 'траектория движения X-а проходит близко от Y'
- (б) 'X не вступает в контакт с Y'

В *мимо1* главным (ассертивным) является компонент (а) 'траектория движения X-а проходит близко от Y'; компонент (б) выполняет здесь второстепенную роль. Он не является однако презумптивным: он содержит дополнительную, уточняющую информацию и при отрицании он просто исчезает, так как теряет смысл (см. Богуславский 1985, с.30-31; ср. также понятие аллегации в Najšičová 1974). Компонент (б) в *мимо1* кроме того является неустойчивым (см. ниже).

В *мимо2* присутствуют те же два компонента, которые меняются местами: здесь, наоборот, главным (ассертивным) является компонент (б) 'X не вступает в контакт с Y'; компонент (а) уходит на задний план - не исчезая однако полностью: нельзя сказать *Стрела пролетела / мимо головы рыцаря*, если она прошла на расстоянии двадцати метров от нее; нельзя сказать (вне специального контекста) *Мы проедем / мимо Гамбурга*, если речь идет, например, о поездке из Марселя в Мюнхен.

В сказанном можно убедиться, наблюдая эффект взаимодействия *мимо* с отрицанием при управляющем глаголе (само *мимо* отрицанию не подвергается; предложения типа *Желанный кус не мимо уст* очевидным образом эллиптичны). Ср.: *Если будешь проходить мимо булочной, купи хлеба. - Я не буду проходить мимо булочной (мимо1: отрицание воздействует на компонент (а) 'траектория движения X-а проходит близко от Y')* и: *Не проходите мимо!*; *Старый конь мимо не ступит (мимо2: отрицание воздействует на компонент (б) 'X не вступает в контакт с Y')*.

Чтобы показать, что компонент (б) в *мимо1* является неустойчивым (т.е. присутствует в нейтральном контексте, а в противоречащем исчезает, см. Зализняк 1987), сравним следующие примеры:

(19) *Ветер по морю гуляет И кораблик подгоняет; Он бежит себе в волнах На поднятых парусах Мимо острова крутого, мимо города большого: Пушки с пристани палят, Кораблю пристать велют. Пристают к заставе гости; Князь Гвидон зовет их в гости* (Пушкин).

(20) *А теперь нам вышел срок - И лежит нам путь далек: Мимо острова Буяна, В царство славного Салтана* (Пушкин).

В (20), в "нейтральном" контексте, сочетание *мимо острова Буяна* указывает просто на траекторию движения, не предполагающую "контакта", а лишь допускающую его возможность; однако, чтобы знать, что эта возможность реализовалась, нужно соответствующее указание в тексте - эксплицитное, как в (19), или имплицитное, как в (21):

(21) *В одной из деревень, мимо которой они проезжали, молодой казак при дружном хохоте окружающих подбрасывал сверху медный пятак, заставляя старого седобородого еврея в длинном сюртуке ловить его* (Пастернак).

Здесь из общего смысла предложения следует, что траектория движения X-а проходит не только б л и з к о от Y, но и непосредственно ч е р е з Y - т.е. компонент 'X не вступил в контакт с Y' здесь устраняется под влиянием противоречащего ему контекста. Однако в предложении типа (22), где контекст является "нейтральным", компонент 'отсутствие контакта' сохраняется: в (22) речь скорее всего идет о траектории X-а, проходящей б л и з к о от Y, но не ч е р е з него:

(22) *Возница вез Гордона мимо разрушенных деревень* (Пастернак).

Так или иначе, смысл 'X вступает в контакт с Y' не содержится в семантической структуре *мимо1*, он лишь совместим с ней - если он присутствует в остальной части предложения или выводится из нее. Только в этом последнем случае различие между значениями *мимо1* и *мимо2* носит характер своего рода антонимии, представленной в примере (1). Тем самым теперь мы можем более точно сформулировать суть семантического противопоставления между (1а) и (1б): дело не в том, что в (1а) и (1б) у т в е р ж д а ю т с я две противоположные вещи ('близко' - 'далеко' или 'наличие контакта' - 'отсутствие контакта'), а в том, что некоторый семантический компонент - а именно, 'X не вступает в контакт с Y' - в одном случае (в (1б)) является ассертивным, а в другом (в (1а)) - неассертивным и к

тому же неустойчивым, а предложение (1а) - как раз тот случай, когда он "не устоял", т.е. был отменен противоречащим контекстом (в роли контекста здесь выступают условия уместности: очевидно, что произносящего фразу (1а) интересует именно возможность контакта X с Y). Тем самым в контрадикторные отношения вступают ассертивный компонент в (1б) и компонент, имеющий всего лишь статус имплицатуры в (1а).

Между двумя значениями *мимо* имеется еще одно существенное различие. Если для *мимо1* коммуникативный статус выражения, соответствующего Y, несуществен, то в *мимо2* Y всегда относится к д а н н о м у : это известный и актуализированный объект. Этим определяется безударность выражения, соответствующего Y (перенос ударения на *мимо*), а также тяготение *мимо2* к наречному употреблению (т.е. с опущением выражения, соответствующего Y).

При употреблении *мимо* в качестве наречия в роли отсутствующего Y-а (если он не упомянут в предшествующем тексте) выступает местонахождение объекта (лица), являющегося "точкой отсчета" в данном тексте - т.е. говорящего или одного из героев (см. Падучева 1993). У наречия *мимо* имеются те же два значения. При этом различие во фразовом ударении здесь не является релевантным: *мимо2* всегда несет на себе ударение, но *мимо1* может быть как ударным, так и безударным (т.е. оно не отмечено относительно ударности). Примеры:

*Мимо1:*

(23) [Генерал] рекомендуется мне как друг и сослуживец покойного мужа Ивана Андреича; он-де ехал мимо и не мог не заехать к его вдове, зная, что я тут живу (Пушкин, БАС).

(24) - А где полк князя Болконского? - спросил Пьер. - Мы мимо проедем, я вас проведу к нему (Толстой, БАС).

(25) Русалка это дочке своей венки плела. Слышит, люди мимо идут, - бросила (Пастернак).

(26) Лаура. И вспомнил тотчас о своей Лауре?... Да полно. Ты мимо шел случайно. И дом увидел (Пушкин).

(27) Антипов и Мирон стояли в очереди на стоянке, а Толя шел мимо, и Антипов от полноты чувств пригласил и его (Ю. Трифонов).

(28) Он рассматривал также и девушек, их оживленные лица, думал о них и волновался слабо и горько, как всегда, когда видел юную прелесть, проходящую мимо с кем-то, а не с ним (Ю. Казаков).

(29) Стою на полустаночке, в потертом полушалочке, а мимо пролетают поезда....

*Мимо2:*

(30) [*Кот*] попросил, чтобы его провели к нему, так как он, по его словам, не хотел пройти мимо, не засвидетельствовав хозяину замка своего почтения (Ш.Перро).

(31) *Паду ли я, стрелой пронзенный, Иль мимо пролетит она?* (Пушкин).

(32) *Если только можно, Авва Отче, Чашу эту мимо пронеси* (Пастернак).

(33) *И был тот крик далек-далек, И падал так же мимо, Как глядят глядя в потолок Чужих и нелюбимых* (Ожуджава).

(34) *Они вошли в дом, Алеутина зажгла свет и сказала: - Я тебя здесь давно жду. - Я знаю, - сказал он. - А почему же ты шел мимо?* (Стругацкие).

(35) *Река укрыла ее под кисейным бережком. Гуси-лебеди не увидали, пролетели мимо.*

Интересно сравнить примеры (23) и (30): здесь в обоих случаях можно было бы сказать *проходя мимо1*, *решил не проходить мимо2*, однако реально в каждом из этих предложений слово *мимо* употреблено лишь один раз: в (23) оно выражает первую половину этого смысла, а в (30) - вторую. Заметим, что пример (30) допускает также понимание с *мимо1* - что не влияет, впрочем на смысл предложения в целом, так как в этом случае смысл 'мимо2' оказывается выражен лишь в деепричастном обороте *не засвидетельствовав хозяину замка своего почтения* - в отличие от понимания с *мимо2*, где деепричастный оборот дублирует смысл, уже присутствующий в слове *мимо* (ср. выше примеры (13) - (15)).

Наречие *мимо2* часто бывает эмоционально окрашено - либо положительно, либо отрицательно - ср., соответственно, примеры (31), (32) и (33), (34).

Заметим, что слово *мимо* (в обоих значениях) относится к числу недейктических пространственных наречий - в том смысле, что оно обозначает собственно пространственное отношение между двумя объектами, не зависящее от позиции наблюдателя (см. Апресян 1986). Фраза типа *Поезд промчался мимо (хутора)*, уместна как в случае, когда наблюдатель находится в поезде, так и если он находится на хуторе (ср. также равно возможные *Я прошел мимо него* и *Он прошел мимо меня*). Т.е. слово *мимо* объединяется со словами типа *далеко* в противоположность словам типа *одалеке* (см. Яковлева 1992, с. 6).

Рассмотрим теперь еще одну группу примеров.

(36) *Домишки пригорода мелькают, проносятся мимо, как страницы быстро перелистываемой книги* (Пастернак).

(37) *И то, как они промчались мимо, не заметив и не думая о нем, опять вызвало ощущение пустоты, несправедливой отторженности* (А.Рыбаков).

(38) *На всем скаку нагнали шедшего по улице Самдевятова, пролетели мимо и не оглянулись, чтобы удостовериться, узнал ли он их* (Пастернак).

(39) *Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный на куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и косясь посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства* (Гоголь).

Как кажется на первый взгляд, здесь везде *мимо* значит что-то вроде 'не останавливаясь' (ср. употребление глаголов со значением 'передвигаться очень быстро'). В Словаре современного русского литературного языка в 17-ти томах у слова *мимо* выделяется значение 'не останавливаясь, не задерживаясь' - к которому там, в частности, отнесен пример (39). Действительно, компонент 'не останавливаясь' присутствует в значении *мимо*<sup>2</sup> - однако, как можно убедиться, он находится в дополнительном распределении с компонентом 'не вступая в контакт' и тем самым не формирует отдельного значения. Можно сказать иначе: компонент 'не вступая в контакт' в *мимо*<sup>2</sup> может реализоваться в форме 'не останавливаясь' (остановка может рассматриваться как частный случай контакта). Выбор определяется смыслом предложения в целом: тем, какой из двух видов контакта - прохождение непосредственно через Y или остановка около Y - находится в фокусе внимания (т. е. рассматривается как возможный или вероятный). Так, например, в (31) предполагается, что стрела *м о ж е т* попасть в цель, а в (37) - что "они" *м о г л и б ы* остановиться.

Заметим, что смыслы 'не вступая в контакт' и 'не останавливаясь' могут, при определенных условиях, оказаться противопоставленными - порождая при этом неоднозначность, которая является ситуативной, а не лексической. Ср. следующее предложение, допускающее три понимания (в первых двух реализуется значение *мимо*<sup>2</sup>, в третьем - *мимо*<sup>1</sup>):

(40) *Нам не удалось пройти мимо милиционера =*

1) 'желая избежать встречи с милиционером, мы хотели пройти через другой вход, что нам не удалось' (отрицание взаимодействует с компонентом 'не вступая в контакт');

2) 'проходя там, где стоял милиционер, мы были им задержаны' (отрицание взаимодействует с компонентом 'не останавливаясь');

3) 'мы хотели пройти там, где стоит милиционер, и это нам не удалось (т.е. пришлось проходить через другой вход)' (отрицание взаимодействует с компонентом 'близко').

Говоря о слове *мимо*, нельзя не отметить его тяготения к глаголам движения с приставкой *про-*: *пройти, проехать, пробежать, пролететь, пронестись, проползти, проплыть, провезти, прокатить; промчатся, пробраться, промелькнуть, проследовать, проскочить, просунуться, прошмыгнуть*, и т.п. (в нашем корпусе примеров они составляют около 65% от всех употреблений).

О семантике приставки *про-* можно в данной связи сказать следующее. Глаголы однонаправленного движения с этой приставкой обозначают движение прямо и вперед, причем такое, что если в окружающем пространстве тем или иным образом фиксирована некоторая точка, соотносимая с траекторией движения (например, внешний наблюдатель или просто какая-то выделенная точка в пространстве), то это такое движение, при котором движущийся объект до некоторого момента приближается к этой точке, а после некоторого момента удаляется от нее (ср. *По небу пролетел самолет*; выделенная точка - наблюдатель) - в отличие от глаголов с другими приставками (например, *у-* или *при-*), обозначающих другие типы траекторий движения относительно выделенной точки. Как нетрудно видеть, данный смысл в точности совпадает с "фоновым" компонентом обоих значений *мимо* (тем самым в целом для сочетания *пройти мимо* этот компонент является неглавным ассертивным - см. толкование ниже). Ср. также формулировку одного из значений приставки *про-* в Грамматике-70: "действие, названное мотивирующим глаголом, *направить мимо чего-н.*" (с. 270).

И действительно, в некоторых случаях глагол *пройти* оказывается эквивалентным сочетанию *пройти мимо* - причем и в том и в другом значении. Для *мимо1* это можно проиллюстрировать сравнением двух переводов цитированной нами строфы из стихотворения Катулла, где латинскому *grategeunte* (букв. "идушим мимо") соответствует в одном случае сочетание *проходящим мимо*, в другом - просто слово *проходящим*:<sup>3</sup>

Но моей любви уж пускай не ищет,  
 Ей самой убитой, - у кромки поля  
 Гибнет так цветок, *проходящим мимо*  
 Срезанный плугом.

(пер. С.В.Шервинского)

Только о моей пусть любви забудет!  
 По ее вине иссушилось сердце,  
 Как степной цветок, *проходящим плугом*  
 Тронутый насмерть.

(пер. А.И.Пиотровского)

Еще один пример подобной квазисиноними: *Скажи мне, когда мы будем проезжать мимо Кёльнского собора* и *Скажи мне, когда мы будем проезжать Кёльнский собор*.

Идея 'мимо1' отражена также в значении сочетания *проходящий поезд* - поезд, который начал свое движение до и продолжит его после момента своего прохождения через некоторую точку - с остановкой или без остановки в ней ("остановка", как было показано, - вариант "контакта").

Что касается *мимо2*, то соответствующее значение у глаголов с приставкой *про-* реализуется в выражениях типа *проехать остановку, проспать лекцию, прослушать вопрос* (с отрицательной оценкой - имеется в виду понимание, включающее смысл 'пропустить') и выражениях типа *Пронесло!* (с положительной оценкой) - ср. выше об эмоциональной окрашенности *мимо2*.<sup>4</sup>

Тем самым, омонимия сочетания типа *проехать мимо Гамбурга*, с которой мы начали, заложена уже в самом глаголе *проехать*.

Итак, мы предлагаем следующее толкование (жирным выделен главный ассертивный компонент; [неуст.] - неустойчивый компонент):

*X прошел мимо1 (Y) =*

[асс.] - 'X перемещался таким образом, что до некоторого момента он приближался к Y, а после некоторого момента стал удаляться от Y'

- 'в некоторый момент X находился близко от Y'

[неасс.,

неуст.] - 'X не вступил в контакт с Y'

*X* прошел мимо? (*Y*) =

[асс.] - 'X перемещался таким образом, что до некоторого момента он приближался к *Y*, а после некоторого момента стал удаляться от *Y*'

- 'X не вступил в контакт с *Y*' (вариант: 'не остановился')

[неасс.] - 'в некоторый момент X находился близко от *Y*'

Глагол *пройти*, присутствующий в левой части толкования, должен рассматриваться как представитель любого глагола перемещения с приставкой *про-* (за исключением глаголов двунаправленного движения). Это значит, что, согласно нашей гипотезе, в смысл сочетания *мимо* с любым глаголом входит смысл его сочетания с глаголом *пройти* (в том виде, в каком он представлен в приведенном выше толковании, т.е., в частности, за вычетом компонента 'пешком'). При употреблении *мимо* в контексте глаголов с приставкой *про-* (*проехать, пронестись, прошмыгнуть*, и т.д.) к данному толкованию должна быть добавлена информация о способе и скорости перемещения (в том числе, 'пешком' для самого глагола *пройти* - если он употреблен в своем основном значении). Для глаголов с другой приставкой или бесприставочных (*пойти, уйти, шагнуть, шарахнуться*, и т. д.) должны быть добавлены еще некоторые смыслы (например, о внимании на начальной части траектории для *пойти*, о ее малой длине для *шагнуть*, и т. п.).

Что касается глагольного вида, то в толковании выбран совершенный, так как его значение семантически проще. Реально в контексте слова *мимо* возможен глагол как совершенного, так и несовершенного вида (в том числе, в процессном значении). Для интерпретации выражений с глаголом несовершенного вида в процессном значении требуется достаточно несложный пересчет, а именно, *X проходил мимо Y* означает 'X находился в процессе такого движения, что если оно будет доведено до конца, то можно будет сказать, что X прошел мимо Y'. Отметим, что среди глаголов несовершенного вида в контексте *мимо* употребляются как приставочные имперфективы типа *проходить*, так и бесприставочные глаголы типа *идти* (между ними имеются при этом определенные семантические различия, описание которых, однако, выходит за рамки проблематики "мимо"):

(41) *Гроза и д е т мимо, только краем захватит.*

(42) *Праздник жизни п р о х о д и т мимо.*

Различие между двумя значениями *мимо* может быть представлено также при помощи конструкта, который естественно назвать "общим значением" *мимо*

(идея принадлежит В.Туровскому, устное сообщение). Имеется три объекта: движущийся объект (X), неподвижный объект (Y) и окрестность объекта Y. X движется таким образом, что в какой-то момент он проходит через окрестность Y-а, не проходя при этом, в общем случае, через саму точку Y. *Мимо1* и *мимо2* различаются тем, какие элементы этой картины оказываются в фокусе внимания: в *мимо1* различие между Y и его окрестностью является несущественным (этому обстоятельству соответствует в нашей модели неустойчивость, в *мимо1*, компонента 'отсутствие контакта X с Y'): в фокусе внимания здесь находится прохождение X-а б л и з к о т Y (т.е. через окрестность Y-а или, возможно, через сам Y). В *мимо2*, наоборот, противопоставление Y-а и его окрестности имеет принципиальное значение: здесь важно то, что траектория X-а не проходит через сам Y (ср., соответственно, ассертивный статус компонента 'отсутствие контакта' в нашем толковании *мимо2*).

Такой способ представления позволяет, в частности, легко справиться со случаями синкретизма или нейтрализации двух значений *мимо* - так как вообще говоря ничто не мешает тому, чтобы все элементы этой картины имели приблизительно равную значимость, и тем самым различие между двумя значениями *мимо* оказалось несущественным (или невыраженным). Например:

(43) *И, только подходя к Арбатской площади, подумала, что, спускаясь по лестнице, прошла мимо Сашиной квартиры. Почему только сейчас это дошло до нее? Все забыла со своей любовью? А Софья Александровна лежит ночью одна с открытыми глазами и думает о том, как теперь Саша* (А.Рыбаков).

О нейтрализации противопоставления *мимо1* и *мимо2* можно говорить, например, в тех случаях, когда смысл, их различающий, эксплицитно выражен в том же предложении - ср. слово *стороной* в (44):

(44) *Что же вдруг Мазепа будто испугался? Что мимо хутора промчался он с т о р о н о й во весь опор?* (Пушкин).

Примером синкретизма двух значений *мимо* может служить также следующий отрывок из стихотворения И.Бродского:

Мимо ристалищ, капищ,  
мимо храмов и баров,  
мимо шикарных кладбищ,  
мимо больших базаров,  
мира и горя мимо,  
мимо Мекки и Рима  
синим солнцем палимы  
идут по земле  
пилигримы.<sup>5</sup>

Вернемся к примеру (42), вынесенному в заглавие настоящей статьи. Он подводит нас еще к одной проблеме, связанной с *мимо* - к способу представления, с помощью этого слова, а также родственных ему глаголов *минуть* и *миновать*,<sup>6</sup> одного частного случая перемещения X относительно Y, а именно, "хода событий", так или иначе затрагивающих человека.

Как известно (см. Lakoff, Johnson 1980), в естественном языке отражены две противоположные пространственные метафоры времени: события движутся навстречу неподвижному человеку и, наоборот, человек движется навстречу событиям. Само слово *мимо* в

обоих значениях использует только первую модель - ср. примеры (42), (45), (46) с *мимо2* и (47) - с *мимо1*:

(45) *И время в хлопьях мчится мимо* (Пастернак).

(46) *Все великие события эпохи прошли ↓ мимо него.*

(47) *Мимо него прошли все великие события эпохи.*

В примерах типа (48), где движение как бы обращено, противоположную метафору времени усматривать, однако, нельзя, так как здесь пространственная метафора относится не к движению событий во времени, а к распределению внимания, ср. в (12) *она прошла мимо ощущения* (= не заметила), а также (49):

(48) *Он прошел ↓ мимо всех великих событий эпохи.*

(49) *Если бы эту брошюру написал рядовой историк, то можно было бы пройти мимо: историки могут ошибаться, историки часто в плену у голых исторических фактов, историки, как правило, плохие диалектики и некудышные политики* (А.Рыбаков).

Та же метафора времени ("события движутся относительно человека") отражена в слове *мимолетный* (ср. *мимолетное счастье*).

Рассмотрим теперь глагол *миновать*. Как легко убедиться, он может представлять и ту и другую метафору времени. Ср., с одной стороны, примеры (50) - (55), где "события движутся навстречу человеку", и, с другой стороны, (56) - (60), где наоборот, "человек движется навстречу событиям" (то, что "движется", выделено в примерах разрядкой: то, что "неподвижно" - подчеркиванием):

(50) *Минуй нас пуще всех печалей И барский гнев и барская любовь* (Грибоедов).

(51) *Иногда ей казалось, что беда минует, пройдет стороной* [имеется в виду - ее] (Медын., БАС).<sup>7</sup>

(52) *Отче Мой! если возможно, да минует меня чаща сия* (Евангелие от Матфея).

В обоих случаях *миновать* соотносится со значением 'мимо2' (ср., в частности, (52) и (32)). Возможно и такое употребление *миновать*, где оно соответствует значению 'мимо1':

(53) *Прошел день, миновал вечер, наступила ночь, а доктор все не возвращался* (Ю.Олеша).

(54) *Масляная, а затем и святая неделя миновали* (Григор., БАС).

(55) *Кризис миновал, началось возвращение к жизни.*

В случае, когда *миновать* реализует противоположную метафору времени, возможно лишь значение, соответствующее *мимо*2:

(56) *Толкуют все, что есть любовь на свете, что д е в у ш к е любви не миновать* (А.Островск., БАС).

(57) *Пес бежит и ко двору Путь им кажет. "Не к добру! - Братья молвили, - печали Не минуем"* [м ы] (Пушкин).

(58) *Пришел ко мне Шапиро, мой защитничек, старик, Сказал: "Не миновать т е б е расстрела".*

(59) *Двум смертям не бывать, а одной не миновать* [ч е л о в е к у].

(60) *Чему быть, того не миновать* [ч е л о в е к у].

Интересно, что близкий к *миновать* глагол *минуть* (в настоящее время несколько устаревший - по-видимому, за исключением случаев, когда речь идет о возрасте - ср. (63)) обладает лишь одной из двух возможностей представления протекания событий во времени, а именно - первой (события движутся навстречу человеку):

(61) *Пятнадцать лет мне скоро минет. Дождусь ли радостного дня?* (Пушкин).

(62) *Ах, быстро молодость моя Звездой падучею мелькнула. Но ты, пора любви, минула Еще быстрее* (Пушкин).

(63) *Хотя Гаврику едва минуло девять лет, дедушка легко доверил ему такую важную вещь как продажа рыбы* (Катаев, БАС).

Ту же метафору времени представляет глагол *пройти* (в одном из своих значений): *лето прошло, боль прошла, любовь прошла*. Тем самым глагол *пройти* в этом значении эквивалентен глаголу *миновать* - в том случае, когда последний соответствует 'мимо1' (ср. *ночь миновала и ночь прошла*; ср. также выше об эквивалентности *пройти* и *пройти мимо1* в "пространственном" значении). Когда глагол *миновать* выражает идею 'мимо2', то в современном языке он не может быть заменен на *пройти*; употребление типа (64) является очевидно устаревшим:

(64) *Медведь взревел и замертво упал; Медведь мой поддыхает. Прошла б е д а; Крестьянин встал И он же батрака ругает* (И.А.Крылов).

Резюмируем изложенные выше наблюдения о значении слов, группирующихся вокруг смысла 'мимо', в виде следующей Таблицы (в каждой клетке Таблицы помещены примеры употребления обсуждавшихся языковых единиц в следующем порядке: *мимо*, *миновать*, *минуть*, *пройти*; прочерк означает отсутствие у соответствующего слова употребления, которое удовлетворяло бы

данным условиям; некоторые примеры, приводимые впервые, помещены перед таблицей).

(65) *Ты минешь море голубое, в моря зеленые войдешь* (Бальмонт, БАС).

(66) *Как я жалею, что на пути моем из Петербурга не заехал в Ярополец; я бы имел и счастье с вами повидаться и сократил бы несколькими верстами дорогу, и миновал Москву* (Пушкин).

(67) *Не минуть чьих-то рук.*

Таблица

	пространственная интерпретация движения	"временная" интерпретация движения	
		"события движутся"	"человек движется"
'мимо1'	<i>проходил мимо булочной</i>	<i>мимо него прошли великие события</i>	---
	<i>миновали пруд, потом березняк</i>	<i>кризис миновал</i>	---
	[устар. - см. (65)]	<i>ему минуло 15 лет</i>	---
	---	<i>боль прошла</i>	---
'мимо2'	<i>стрела пролетела мимо</i>	<i>праздник жизни проходит мимо</i>	---
	[устар. - см. (66)]	<i>беда миновала</i>	<i>чему быть, того не миновать</i>
	[устар. - см. (67)]	---	---
	<i>пройти нужный поворот</i>	[устар. - см. (64)]	---

Автор благодарен И.Б.Левонтиной за помощь в поиске контекстов, а также А.А.Зализняку и В.Туровскому за существенные замечания, которые были учтены в окончательной версии текста.

### Примечания

- <sup>1</sup> В примерах использованы любезно предоставленные нам материалы Группы синонимического словаря Института русского языка.
- <sup>2</sup> Слова 'приближаться'/'удаляться' означают объективное уменьшение/увеличение расстояния; 'близко' содержит субъективную оценку - ср. Яковлева 1992, с.17.
- <sup>3</sup> Здесь мы опять имеем дело с исчезновением неустойчивого компонента ('X не вступает в контакт с Y') под влиянием противоречащего контекста. Описываемая здесь ситуация безусловно предполагает "контакт" между X и Y - это, однако, вытекает из смысла предложения в целом, а не из значения слова *мимо*.
- <sup>4</sup> Соответствующее значение иногда выделяется как самостоятельное среди значений приставки *про-*; см., например, Грамматика-70, с.270: "упустить, пропустить что-н., совершая действие, названное мотивирующим глаголом". О его продуктивности свидетельствует, например, следующее замечание из романа А.Битова "Пушкинский Дом": "*просмотреть*" фильм, если верить русскому языку, значит его "*не увидеть*".
- <sup>5</sup> Пример был подсказан автору И.Смирновым.
- <sup>6</sup> Согласно М.Фасмеру, *мимо* представляет собой суффиксальное наречное образование от глагола *минуть*, восходящего, в свою очередь, к глаголу со значением 'проходить' (ср. лат. *theo*, *teage* 'проходить').
- <sup>7</sup> Сочетание *опасность миновала* можно трактовать двояко: если *опасность* понимать как 'возможность чего-то плохого', то - 'была и перестала быть' (т.е. 'прошла мимо<sup>1</sup>'), если как само негативное событие, - то 'прошла мимо<sup>2</sup>'. Сочетание *беда миновала* допускает лишь вторую трактовку.

## Л и т е р а т у р а

- Апресян Ю.Д. "Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира", *Семиотика и информатика*, вып. 28. М., 1986.
- Апресян Ю.Д. "Типы лексикографической информации об означающем лексемы", *Типология и грамматика*. М., 1990.
- Богуславский И.М. *Исследования по синтаксической семантике*. М., 1985.
- Грамматика современного русского литературного языка*. М., 1970.
- Зализняк Анна А. "О типах взаимодействия семантических признаков", *Экспериментальные методы в психолингвистике*. М., 1987.
- Падучева Е.В. "Говорящий как наблюдатель: об одной возможности применения лингвистики в поэтике", *Изв. ОЛЯ*, 1993, № 3.
- Яковлева Е.С. *Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия)*. Автореф. ... докт. филол. наук. М., 1992.
- Hajičová E. "Meaning, presupposition, and allegation", *Philologica Pragensis*, 1974, No 1.
- Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: Univ. of Chicago Press, 1980.

**ТЕХТЕ / ТЕКСТЫ**



Вольф Шмид

## СЛОВО О ДМИТРИИ АЛЕКСАНДРОВИЧЕ ПРИГОВЕ \*

Уважаемые концептуалисты и не-концептуалисты,  
дорогие лауреаты,  
дамы и господа,

Пушкинская премия за 1993 год, то есть ее половина, присуждается Дмитрию Александровичу Пригову, скульптору, графику, «инсталлятору», «перформатору», прозаику, драматургу, поэту и – не в последнюю очередь – «оратору», то есть создателю оральных произведений. В лице Дмитрия Пригова премируется и то художественное направление, которое условно называется Московским концептуализмом.

Итак, Пригов – концептуалист. Но что это такое? Разрешите мне начать свое слово с некоего *предуведомления*, то есть как раз с того жанра, который так любит наш лауреат.

Московский концептуализм можно охарактеризовать как нео-авангард. Обращаясь к художественному опыту исторического русского авангарда, в особенности к опыту футуристов Хлебникова и Маяковского и обэриутов Хармса и Введенского концептуалисты вырабатывают новые приемы мышления об искусстве, о его структурах и задачах. Философ московского концептуализма Борис Гройс определяет суть этого направления следующим образом:

[...] «концептуализм» [означает] любую попытку отойти от делания предметов искусства как материальных объектов, предназначенных для созерцания и эстетической оценки, и перейти к выявлению и формированию тех условий, которые диктуют восприятие произведений искусства зрителем, процедуру их порождения художником, их соотношение с элементами окружающей среды, их временной статус [...]<sup>1</sup>

Из такого определения вытекает, что первым достоинством искусства является не красота объекта, и что центр тяжести уже не в тексте, а – как пишет соратник Пригова Лев Рубинштейн – «где-то между автором, текстом и читателем»<sup>2</sup>. Московский концептуализм работает

– по словам Рубинштейна – не столько с языком, сколько с сознанием<sup>3</sup>. Поэтому концептуализм не озабочен особенными приемами эвфонии, ритмики, синтаксиса, метафорики. Такие приемы даже обесцениваются Рубинштейном как «модернистские упражнения»<sup>4</sup>.

По соображениям концептуалистов искусство перестает быть чем-то аксиологически особенным. Такой концепцией и объясняется огромная производительность Пригова, который, по его словам, сочиняя точно по три стихотворения в день, написал уже полтора десятка тысяч стихотворений, а всего собирается сочинить двадцать тысяч произведений, не говоря уже о прозе, драме и эссе. Рубинштейн сравнивает вошедшее в поговорку количество приговских текстов с «неоскудевающей пачкой банкнот»: «Она всегда при себе. Всегда есть, чем расплатиться. Было бы за что...»<sup>5</sup>. Такое обилие написанного, делающее Пригова стахановцем поэтического цеха, само собою исключает всякое представление о поэте-пророке, о создателе возвышенного и прекрасного, об по-учителе народа.

В поэтическом слове снимаются и такие черты как исповедальность и личность. В диалоге с Сергеем Гандлевским, называющим Пригова «стервятником в литературе», Пригов признается: «Я не пишу стихов ни исповедального, ни личного плана, и у меня нет личного языка»<sup>6</sup>.

Такая самохарактеристика поэта приводит нас в несколько затруднительное положение. Она помешала работе жюри. Ибо сразу возник щекотливый вопрос: за какие именно достоинства мы награждаем концептуалиста, присуждая ему Пушкинскую премию? Что хвалить в «Слове о Дмитриии Пригове»? И тут же поднялся еще и другой вопрос: «Не будет ли проблематично получать премию для нео-авангардиста?» Такое награждение может ведь вызвать сомнения в передовой позиции лауреата. И лауреат может засомневаться: «Правильно ли понял жюри то, что я делаю?» Сообщая о присуждении ему премии, мы спросили Дмитрия Пригова: «Не видите ли вы в этом проблем?» На что – к нашему облегчению – Пригов ответил: «Нет, в этом я никаких проблем не вижу!» Такой ответ возвращает нас к вопросу об авторе, его субъектности. Кем предстает перед нами создатель текстов Дмитрий Пригов? Рубинштейн констатирует: «Пригов работает не столько на текст, сколько на имидж „Дмитрия Александрыча“»<sup>7</sup>. Какое же соотношение у Пригова с его имиджем и с персонажем по имени «Дмитрий Александрыч»?

Отрицая исповедальный и личный характер своих стихов, Пригов говорит:

Я работаю, как режиссер, который выводит на сцену различных героев. Но по тому, как он сводит героев, какие это

герои, как разрешены драматургические коллизии, он, режиссер, прочитывается на уровне постановки этого спектакля.<sup>8</sup>

Гандлевский предполагает, что сугубо бесстрастное отношение к разным стилям лишает Пригова «каких-то специфических радостей, знакомых исповедальному поэту. [...] Вас, собственно вас, в вашем творчестве нет, поэтому очень затруднительно общение». На это Пригов отвечает:

Дело в том, что режиссерская деятельность или дирижерская деятельность – это художническая деятельность, которая точно так же эмоционально переживается, как и деятельность чисто языковая и пластическая. В этом отношении, мне кажется, я не лишен никаких радостей, вами перечисленных.<sup>9</sup>

Но такой ответ нас, с позволения сказать, не совсем удовлетворяет. Сравнивая самого себя с режиссером или дирижером, автор дает слишком объектную автомодель, прибегая к вполне традиционному представлению об авторстве. Прав скорее Гандлевский, констатируя: «Вы – везде и нигде». Подобным образом и Рубинштейн писал о «мерцающем ощущении [...] присутствия-отсутствия автора в тексте»<sup>10</sup>.

Автор, субъект, говорящее «я» приговских текстов существует как бы только в разных ролях, масках, имиджах. Таким образом, Пригов может говорить о том, что он после «игры с советским языком, советскими мифами» «работал в имидже экстатического поэта, философского поэта и других. Сумма всех этих стилистик, всех образов и создаст мой, скажем так, режиссерский образ»<sup>11</sup>.

Но и тут же поднимается вопрос, насколько оправданы все эти понятия: «роль», «маска», «имидж», «игра». Такие обозначения ведь подразумевают некую двойственность, двухместность субъекта, который как бы распадается на два облика, на серьезного человека и гримасничающего персонажа, на настоящий и на ложный субъекты. Если я правильно понимаю семантический жест Пригова и обрисовывающееся за ним постмодернистское вероисповедание, то такое расщепление субъекта не принимается. Ибо постмодернисты больше не верят в существование подлинного, аутентичного субъекта, который имеется независимо от всех масок, игр и ролей. То есть за персонажем Дмитрием Александровичем не скрывается *настоящий* Дмитрий Пригов. Такого настоящего Пригова вовсе нет. Есть только имиджи или *simulacra*, если говорить языком постмодернизма. Поэтому спрашивается, насколько оправданы метафоры «режиссер» или «дирижер». В них слышится

ложное предположение, будто некий Пригов объектно изображает персонажа Александрыча, сдержанно и прохладно относясь к нему, держа его в своих ежовых режиссерских рукавицах.

О присутствии-отсутствии автора в тексте, об осцилляции, неразрешимом колебании автора между Приговым и Александрычем свидетельствуют, по крайней мере косвенным образом, другие слова в диалоге с Гандлевским, высказываемые почти библейским тоном:

[...] я не есть полностью в искусстве, я не есть полностью в жизни, я есть эта самая граница, этот квант перевода из одной действительности в другую.

Дмитрий Пригов работает – по своим словам – «с неким усредненным образом, который существует в культуре, который утверждён не личной волей, а именно общей большой культурой». Его образы всегда происходят из какой-либо массовой культуры с присущими ей символами, обрядами, мифами, будь это культура с советской или другой пропиской. Пригов работает – как он пишет – «с поп-образами, с поп-имиджами, с поп-представлениями о культуре»<sup>12</sup>.

Какую установку Пригов занимает на эти образы, имиджи и представления? Сразу ясно, что дело не в сатире, не в пародии, не в разоблачении чего-то<sup>13</sup>. Это слишком уж авторитарные, объективирующие, воспитательные установки, которых было достаточно в социалистической культуре. Скорее можно говорить о некоем вчувствовании, но это – вчувствование без всякого оттенка одобрения. Лучше поговорим о *разыгрывании*. Автор становится воплощением самых разных персонажей, как советского «милиционерера», так и невесты Гитлера. В этом смысле Пригов говорит о том, что он, автор, превращается в здравый смысл, в жилище противоборствующих идей, языков и стилистик<sup>14</sup>. Модус не аффирмативной идентификации, внеоценочного слияния автора и персонажа явно демонстрируется немецким изданием *Der Milizionär*<sup>15</sup>. На обложке книжки дважды изображен советский милиционер, но из-под огромной милиционерской фуражки каждый раз выглядывает не кто иной, как Дмитрий Александрыч или – быть может – даже Дмитрий Пригов.

В метаморфозах Пригова звучит не уничтожающая сатира, а всеохватывающая ирония. Ирония, направленная и на самого автора. Но эта ирония не противопоставлена какой-либо серьезности, и не исключает ее. Вполне правильно Иосиф Бакштейн оканчивает свой «Заметки о московском концептуализме» словами, характеризующими парадокс иронии в русском искусстве: «только ирония делает возможным серьезное искусство в России»<sup>16</sup>.

Это действительно не только по отношению к Пригову. Уже у Пушкина ирония и серьезность друг друга не исключали и, пожалуй, противопоставления не образовывали. Маски и роли у Пушкина не скрывают настоящего характера персонажа, а скорее обнаруживают его. Это наглядно демонстрируется в «Барышне-крестянке».

Как бы то ни было у Пушкина, у Пригова во всяком случае традиционная оппозиция «вшутку» – «всерьез» снята. Поэтому приговская и вообще концептуалистическая ирония не имеет характера притворства, а модус аксиологической нерешительности, индифферентности. Такая индифферентность, конечно, ничего общего с каким-либо нравственным безразличием не имеет, а выражает скорее сознание о неокончателности любых оценочных актов.

Выражению аксиологической релятивизации, стиранию границ между модусами действительности служат и приемы абсурдности, которые связывают Пригова с обэриутами. Абсурдность появляется у Пригова как на тематическом, так и на формальном уровне. Не одно стихотворение, движущееся сначала в русле традиционных форм, внезапно принимает абсурдный оборот. Абсурдный характер может приобретать и неожиданный выпад из некоей метрической, рифмологической, стилистической системы.

У Пригова колеблется не только образ автора, но и образ языка. Приговский текст растворяется во множестве языков и стилей. Не без основания Рубинштейн пишет о «взаимодействии различных языковых пространств, различных жанров языка»<sup>17</sup>. Языковой мир Пригова охватывает широкий диапазон стилей, от официальной советской риторики, которая была доминантной до перестройки, через русский канцелярский стиль, обиходную, бытовую речь улицы, домашний разговорный язык, разные социолекты и жаргоны вплоть до вульгарного просторечия, блата и мата. Наглядный пример такого языка-Протея – это «Вопросы к Сорокину Владимиру Георгиевичу от Пригова Дмитрия Александровича»<sup>18</sup>.

Задача автора и читателя заключается в «созерцании», как это называет Пригов. Предмет этого созерцания – это архитипы мышления, мифы, языки. При этом язык служит не только изображению, отображению того, что существует уже *вне* его, то есть языка, *до* него, *независимо* от него, но язык даже и творит бытие, имеет мифотворческую силу.

Созерцание доставляет автору удовольствие. Об этом Пригов говорит опять-таки в диалоге с Гандлевским:

Я работаю созерцательно, вижу некие кристаллические образы и радуюсь им. Я вычленяю логос этого поведения, и

вот эта работа созерцания, моделирования равна моделированию отдельного стихотворения. И если человек может по моим ступеням, даваемым ему в этих стихотворениях, взойти на высоту созерцания этого мифа, для меня это [...] зона восторга и красоты.<sup>19</sup>

При всем этом, однако, нельзя забывать о том, что приговское созерцание не имеет рационального характера, а происходит в модусе разгрызания, в игре.

Эти языковые игры, эти стилистические превращения отнюдь не лишены ни ответственности, ни нравственности. Пригов только понимает эти лозунги воспитательной литературы в несколько другом смысле, чем до сих пор это было принято. Он отвергает признание лишь одной ответственности, ответственности художника перед жизнью. Ответственностей для него «масса». Он опасается также за противоположную ответственность: за «ответственность погубления искусства ради жизни»<sup>20</sup>. В этом опять выражается не столько желание переставить традиционные ценности с ног на голову, сколько стремление видеть искусство и жизнь с разных оценочных точек зрения, нейтрализовать давние оппозиции, успокоить старые противоречия, довести до абсурда узаконенные какой-либо культурой противопоставления ценностей.

Нравственность, понимаемая в традиционном однолинейном смысле, чаще всего связана с определенной угрозой, угрозой эстетической свободе. Свобода же рассматривается Приговым не только как необходимое условие искусства. Для него, в конечном счете, главная цель искусства – дать человеку представление о свободе:

[...] у искусства основная задача, его назначение в этом мире – явить некую со всеми опасностями свободу, абсолютную свободу. На примере искусства человек видит, что есть абсолютная свобода, необязательно могущая быть реализованной в жизни полностью.<sup>21</sup>

Но каким путем искусство достигает этой своей главной цели? Каким образом оно дает знать о свободе? Это осуществляется у Пригова в многоязычии, в многостилии. Любой язык, взятый сам по себе, имеет тоталитарные амбиции. Он старается вытеснить другие языки, он заставляет даже забыть об их существовании, он стремится – по словам Пригова – «захватить весь мир, покрыть его своими терминами и показать, что он – абсолютная истина»<sup>22</sup>. Многоязычие же, вводя релятивизм и лица языки их власти, освобождает человека. Пригов это выражает так:

Я хотел показать, что есть свобода. Язык – только язык, а не абсолютная истина, и, поняв это, мы получим свободу.<sup>23</sup>

Могут сказать: Ладно, кое-какая нравственность есть, даже есть свобода. А где же красота? Она, конечно тоже есть, хотя автор ее как бы стыдится. Прислушаемся только к *оральному* искусству Пригова.

В слове *оральный* совпадают по крайней мере три значения: это, во-первых, *ораторство*, во-вторых, автор буквально *орёт*, то есть кричит, в-третьих, он орёт в другом смысле, то есть действует *оратаем*, пашет. Могут тут вспомниться слова Виктора Шкловского, написанные в 1916 году: «мы пляшем за плугом; это оттого, что мы пашем, – но пашни нам не надо»<sup>24</sup>. Не исключено даже, что в слове *оральный* звучит родственный с глаголом *орать* латинский глагол *orare*, который значит *молиться* и, впрочем, уже имеется в русском слове *оратор*.

Кто однажды слышал, как Пригов осуществляет свое оральное искусство, тот не может сомневаться в его претензиях на красоту.

О приговской красоте прямо высказываться я вам не осмеливаюсь, а лучше предоставлю слово нашему второму лауреату. Тимур Кибиров в одном из своих стихотворений дает прекрасный ответ на наш вопрос о красоте в творчестве Дмитрия Пригова:

Вот Истина, Добро и Красота  
В туниках белоснежных и венцах  
Терновых. Вот Дмитрий Пригов.  
(Пардон за фамильярность – Александрыч  
в размер не уместилось.) Он кричит,  
Кричит себе, как будто и не видит.  
Как будто и не служит им. На самом  
Же деле – ой как даже служит! Ой как!<sup>25</sup>

### Примечания

- \* Настоящая речь была произнесена 29 ноября 1993 г. в театре МГУ по случаю вручения учрежденной Фондом Альфреда Тёпфера F.V.S. Премии имени А. С. Пушкина Д. Пригову и Т. Кибирову.
- 1 Гройс, Б. "Московский романтический концептуализм", *А-Я. Журнал неофициального русского искусства*, № 1 (1979), 3.
- 2 Рубинштейн, Л. "Что тут можно сказать...", *Личное дело №*, Москва 1991, 232.
- 3 Что тут можно сказать..., 233.

- 4 Там же.
- 5 *Личное дело №, 207.*
- 6 Сергей Гандлевский, Дмитрий Александрович Пригов, "Между именем и имиджем", *Литературная газета*, 12 мая 1993, № 19, 5.
- 7 *Личное дело №, 207.*
- 8 Между именем и имиджем.
- 9 Между именем и имиджем.
- 10 Что тут можно сказать..., 233.
- 11 Между именем и имиджем.
- 12 Между именем и имиджем.
- 13 См. Сedaкова, О. "Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов)", *Вестник новой литературы*. № 2. 1990, 263.
- 14 Prigow, D. "Auf dem Niveau des gesunden Menschenverstandes", G. Hirt, S. Wonders (Hgg.), *Kulturplast. Neue Moskauer Poesie & Aktionskunst*, Wuppertal 1984, 97.
- 15 Prigow, D. *Der Milizionär und die anderen*. Gedichte und Alphabete. Nachdichtungen von G. Hirt und S. Wonders, Leipzig 1992.
- 16 Th. Wiedling (Hg.), *Gruppen. Texte aus Moskau* [о. О., о. J.], 8.
- 17 Что тут можно сказать..., 233.
- 18 *Gruppen. Texte aus Moskau*, 82-127.
- 19 Между именем и имиджем.
- 20 Между именем и имиджем.
- 21 Между именем и имиджем.
- 22 Между именем и имиджем.
- 23 Между именем и имиджем.
- 24 Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля – Шкло-вский, В. *О теории прозы*, Москва 1983, 26.
- 25 *Личное дело №, 207.*

Дмитрий Пригов

## ПОМИРИСЬ СО СВОЕЙ ГОРДОСТЬЮ, ЧЕЛОВЕК

Выражая признательность фонду, посчитавшему меня достойным сей многозначительной премии и всем принявшим участие в организации и просто пришедшим на это торжество, при всем при том чувствую некую отдельность, то есть отделенность личного человеческого участия в этом акте (идентифицируемого, скорее, с совместным взглядом из глубины этого притемненного зала на персонажей этой сцены, являющей собой как бы культурную сцену вообще, так вот, чувствую некую раздвоенность личного простодушного участия с неким невменяемым творческим паки-бытием и культурно-поведенческой прохладно-рефлексивной естественной вовлеченности в разного рода расчеты, соперничества и пр. и пр. и пр. Скажу вам вещи банальные. В сумме всего этого положенного на временную последовательность их драматургии каждый обречен на свою премию. И я добавил бы, что слабыми разноправленными силами этих составляющих души невозможно что-либо просчитать наперед, тем более за других, и уж совсем – за себя.

Я говорю банальные вещи.

Самое неприятное, и даже опасное, в нашей ситуации – это ощущение чужой обязанности (что, конечно, приятно предполагать), общей подлости (что, кстати, не может быть исключено), собственной обиженности (что ощущается и на самых сиятельных вершинах власти и успеха), собственной обойденности, недоданности, предполагающее даже неоговариваемое знание истинности сотворенного своего и чужого, единообразия и прозрачности человеческого бытия и его эстетической метрики, непризнание которых признается за сознательное злодейство, либо недопонимание, что тоже есть преступление против самоочевидной истины.

Ясно, что это вещи банальные, хотя для простоты и быстроты изложения очищенные до некой памфлетной схематичности.

Так вот, из этого впрямую вытекают и взаимные должествования: писателя-художника – знать истину (то есть предполагается, что по определению уже обладает этим) и объявлять ее, а люди, народ должен ценить и любить писателя, через которого эта истина явлена для них как самоочевидное.

Да что я утруждаю вас этими банальностями, вы это все и сами знаете из пушкинской речи (вот! вот! вот она обнажившаяся стратегическая завязка моего говорения: пушкинская речь – пушкинский образ – пушкинский культ – пушкинская премия! воспадение временной последовательности в последней точке, дающей слипание, остановку! все! все! конец и победа! и ничего! и впредь бередящий, брезжащий новый свет и нынешнее невеждение! о, Господи, мне столько лет чахнувшему над фангом Пушкина – такой подарок!), так вот, что я вас утруждаю банальностями, вы и сами все это вычитали из пушкинской речи Достоевского, где все это артикулировано с абсолютной чистотой и с тех пор стало общим местом и модусом существования русской литературы и русского литератора.

То есть если интерпретировать в моей квази-научной терминологии, в сфере нашего культурного менталитета, массового сознания и в области социо-культурного поведения и жеста Достоевский описал и конституировал своего мучительного альтер эго – Великого инквизитора – в котором жалость победила любовь. Жалеть можно живых существ, а любить можно тело и дух, идею и свободу. Это и есть отличие социального реформатора от мудреца и художника.

Я повторяю, что мои описания конечно же суть некий порожденный монстр банальности и схематизма. А кто противопоставляет что-либо другое?! кто? ты? ты? – вот то-то.

И последнее, самое необязательное, но мучающее меня во всех своих аспектах и проявлениях: метафизическом, гносеологическом, космологическом, культурологическом, социальном – каком еще? ах, да – антропологическом – что есть свобода? То есть что есть миссия художника? И подозреваю, что миссией художника является свобода, образ свободы, тематизированная свобода не в описаниях и толкованиях, но всякий раз в конкретных исторических обстоятельствах конкретным образом являть имидж свободного художника, инфицировавшего себя свободой со всеми составляющими ее предельностями и опасностями. В явлении чистоты миссии и есть нравственность художника, сложносочетаемая человеческой и гражданской нравственностью, как впрочем миссионерская нравственность иных служений соответственно их призванности. Конечно, конечно, это будут вполне банальные добавления, но я все-таки добавлю, что как образ художника, так и его культурно-оформленное, культурно-постулированное и культурно-осознанное поведение состоит из невиданного числа компонентов его человеческого состояния и институционального статуса, но именно артикуляция свободы (во всяком случае в наше время) является точкой, стягивающей на себя все остальное и являющей через себя все остальное. Вроде бы, понятно

выразился? Ну, конечно, конечно же я не о битье морд и непризнании правоохранительных органов (к милиции у меня как раз традиционно особое пристальное внимание и мифо-тематическое пристрастие, любовь даже).

Именно поэтому и даны художнику, вернее определены ему и он определен в сфере языка и языков, события в пределах которых трансформируемы в большую жизнь только посредством нескольких охлаждающих операций.

Естественно, естественно, все так размыто и неясно! все сдвинуто и перемешано! все переложено страстями и порывами чистыми и не очень чистыми, и очень нечистыми, и совсем, совсем нечистыми, нечестивыми даже! Но говорить все-таки приходится – да все и говорят. И мы скажем о некоем идеале, конечно, о некоей экстреме, в свете приближающегося конца света – нет, нет это в узком смысле, конца света великого русского литературного менталитета (мы не оговариваем всей суммы причин этого, далеко превосходящих узко-литературную область их конкретной артикуляции). Но великий русский писатель уходит, вернее, всеписатель вместе с великим русским всечитателем. Он уходит, имя которому Пушкин-фантом-Достоевский, в сокращении ПФД (естественно, и другие тоже – Толстой, например, или Чехов, а что Лермонтов нельзя? – можно! или нельзя Гоголь? – можно! или Горький? – можно! можно, но не будем усугублять, да и не уходят, а просто переходят в другую культурную нишу), так вот, уходит ПФД, уходит. Мы смотрим вслед ему и говорим:

Прощай, родной, ты нас родил  
От связи с слизию земною  
Идешь! идешь! ушел! – но мною  
Инорожденный взговорил  
Голос твой  
В следующей уничиженной инкарниции  
За грехи наши общие кармические



Дмитрий Пригов

## МАНИФЕСТЫ

### 1. ГДЕ НАШИ РУКИ, В КОТОРЫХ НАХОДИТСЯ НАШЕ БУДУЩЕЕ?

Определенная культурная ситуация, ее драматургические переплетения с осколками предыдущих и зародышами будущих формирует доминирующую и сопутствующие модели художнического поведения.

Чтобы понять суть нынешней культурной ситуации, надо понять ее отличие от предыдущей и высказать возможные предложения о ее динамике, длительности и месте.

Собственно, можно сделать три предположения: 1) нынешний процесс будет развиваться и данный момент, как и формы его социо-культурной организации – временны; формы же социо-культурной организации предыдущего периода отжили и являются если не тормозящей обузой, то лишь извинительным рудиментом; 2) данная ситуация будет длиться бесконечно с небольшими флуктуациями то назад, то вперед, так что не надо торопиться зарывать прошлое; 3) все вернется на круги свои, и прежние каналы общения и социализации, следовательно, надо тщательно и любовно сохранять, не обольщаясь вечно манящим будущим.

Так что же мы имели в прошлом, от чего мы ныне отталкиваемся, относительно чего и выстраиваем нынешнюю стратегию поведения и предполагаем будущую?

Предыдущая культурная ситуация была построена по принципу жесткой бинарной оппозиции: "официальное-неофициальное", которая, как магнитный диполь, воспроизводилась в каждой точке структуры. Скажем, в Союзе писателей (как и в других творческих союзах), объявлялась оппозиция "левые-правые", затем: "Союз писателей-околосоюзная среда", "околосоюзная среда-неофициальная литература". В среде неофициальной литературы членения шли по принципу: "можно печатать – нельзя печатать". Родилось даже своего рода оскорбление: тебя же можно публиковать! Подобная лестница производных от одного основного принципа оппозиций создавала весь нехитрый спектр разнообразия.

Если разместить все эти позиции на некой единой шкале, то несовпадение с отсчетной точкой официальной признанности давало компенсацию в виде права на обладание художественной истиной и морального суда, возраставшее по мере удаления от этой точки. Смысл закона интересен не в тех случаях, когда он совпадал с реальным правом одаренного литератора и высоконравственной личности, но когда он механически распространялся практически на любого, подпадавшего под данную систему отсчета. Кстати, этот закон, скрепя сердце, вынуждены были, если не открыто признавать, то чувствовать еще не до конца затвердевшим сердцем своим и комплексовать перед ним и признанные, даже свобододолюбивые мэтры официального искусства.

К данному моменту неофициальная культура за примерно 20 лет функционирования сложилась в достаточно оформленный организм со своей иерархией, способом социализации и правилами принятия в нее. Кстати, именно эта оформленность создает деятелям неофициальной культуры если не такие же по сути, то, пожалуй, не менее сложные по глубине психологической перестройки и вживания в новый культурный менталитет трудности, чем представителям официальной культуры.

В неофициальной культуре (в среде художников и литераторов) сложились две основные структуры – это околосоюзная и собственно неофициальная. Возникновению околосоюзной способствовало нарушение естественного способа входа в официальные круги молодого поколения через посредство мэтров и кланов, вследствие чего образовался горизонтальный поколенческий срез, объединенный желанием и невозможностью войти в официальную культуру, круг людей весьма разных поэтических и художественных пристрастий, в иное время вряд ли бы сошедшихся на одной платформе. Эта их "передержанность" в неофициальной сфере по необходимости самой жизни породила во многих из них явные черты неофициального сознания.

Собственно же неофициальная культура складывалась на основе принципиального неприятия официальной. Она представляет собой несколько что ли вертикальных параллельных нитей объединения людей различных по возрасту, но единых эстетических пристрастий.

Подобная культурная ситуация жестко маркировала и места: журналы, выставочные залы, сцены – с одной стороны; квартиры, подвалы, машинописные рукописи – с другой, порождая и соответствующий, моментально включающийся механизм ориентации и восприятия. Причем, появление неофициальных художников и литераторов в официальных местах при этой жесткой маркированности всегда носило черты либо скандального события, либо трагедии, не позволяя художникам и литераторам идентифицироваться с ними.

Все эти появления имели значение событий, превышающих их литературное или художническое значение, а их редкость порождала вокруг них ажиотаж, сбивавший в кучу людей весьма различных родов занятий, интересов в сфере культуры и искусстве. Сообразно этому выкристаллизовался некий тип художника-поэта-артиста-трибуна, в каждой конкретной точке замещавшего все эти должности и бывшего их полномочным представителем и заодно борцом, страдальцем и учителем. Собственно, подобный имидж художника-поэта возник у нас предавно и просто варьировался в зависимости от времени.

Нынешняя культурная ситуация характеризуется размыванием оппозиционной структуры (я имею в виду социо-культурную, а не просто культурную, которая, видимо, будет всегда, и, кстати, именно сейчас наиболее трудно определить точно позицию чисто культурного оппонирования). Возникает как бы еще неявная, нечетко артикулированная, как бы виртуально возникающая третья зона культуры.

Это приводит к переконпановыванию создавшихся групп неофициальной культуры, вертикальная структура которой стремительно размывается горизонтальными возрастными течениями. Околосоюзный же круг сильно дифференцируется степенью идейно-эстетической идентификации с официальной культурой.

Кстати, если раньше друзья по лире и судьбе были в большей степени друзьями по судьбе, то ныне как критерий общности начинает доминировать лира.

Буквально еще вчера домашняя беседа была больше, чем беседа, она была культурным событием. Интонация домашней доверительности, значимость внутрекруговых происшествий, апелляция к узкому кругу принявших на себя эту судьбу становились со временем чертами поэтики (и в этом не было ущербности, так как свежие ключи культуры били именно в этих местах, болевые точки культуры зияли именно в этих местах). Теперь же как будто рушится одна из стенок, объявляя сидящих в почти незащищенном нагише, и силовые линии культуры перестраиваются, так что прошлые заслуги, увы, не гарантия истинности нынешних поступков и высказываний.

При выходе на люди теряются априорные права непризнанных и гонимых, право на безапелляционный моральный суд, теряется авансированный гандикап доверия. Это, кстати, видно по нескольким вольным поэтическим чтениям, по сборнику ленинградского клуба Круг, по опыту социализации рок-групп.

Образование неких новых объединений, перекраивающих границы прошлых членений в культуре, социализация мелких домашних кругов диктует новую этику культурного поведения, заменяя круговую поруку

и идейную близость принципами близкими корпоративному кодексу. Многие суждения, высказывания, максимы, фундированные ранее простительностью застойной необязательности, дружеским доверием, а иногда просто сочувствием, ныне обнаруживаются просто как слабость и беспомощность. Кстати, на это же время падает и принципиальный культурно-стилевой слом, просматривающийся во всех видах искусства, также способствующий перестраиванию сложившейся иерархии как в официальной, так и неофициальной сферах, а также перекомпоновки иерархии самих родов искусства внутри культуры.

Ясно, что от поэзии ее вековая роль поп-геройства уплывает к стремительно разрастающемуся рок-движению и поп-сфере. Посему событие в литературе сужается до истинных размеров литературного события, поэтического события, события в изобразительном искусстве... Если все будет продлиться в том же духе, то нынешний статус литературы, скажем, может еще продолжаться по инерции года два, но затем примет вид, знакомый нам по западным образцам: нормальная коммерческая литература, и собственно литература, имеющая хождение в узких академических кругах. Двадцатью-тридцатью годами честного и бескорыстного служения литератор привлечет к себе благосклонное внимание какого-либо поощрительного фонда или престижной премии, которые и назначат его знаменитостью, без всякой последующей необходимости читать его. Если все пойдет таким способом, а не вернется к прошлому, или не найдется какой-либо особый местный способ существования культуры, что весьма возможно, то преимущественным типом литератора станет филолог, уравновешенный человек, умеющий спокойно и честно делить свое время между делом и литературой, тогда как идеальный тип местного поэта – бродяга, гений, любимец масс, истерик и трепач, поэтно-национальный герой станет достоянием истории, как ныне неведомые сказители, баяны и рапсоды. К тому же прямо на наших глазах пресса отбирает у литературы чуть ли ни основного читателя, любящего социальную остроту, нравственные проблемы, моментальный оперативный отклик на моментальные события и некий род двусмысленности. Возможно, она, пресса, а также порожденные нынешним общественным пробуждением сфера философии, социологии, психологии, институт религии станут учителями народа, сняв с литературы непосильную тяжесть, но и, конечно, отняв ореол исключительности.

Так что литературе останется быть литературой.

Посему, скажем, клубу Поэзия в своей культурно-общественной деятельности делать ставку на такие мероприятия как фестиваль в клубе Дукад далее бессмысленно. Надо привыкать читать в узком кругу сугубых любителей этого дела (что, собственно, было и раньше по внешней необ-

ходимости, но невидимый и осязаемый наружный прибор недопущенных страждущих читателей и слушателей создавал впечатление событийности и порождал иллюзии; теперь же это будет происходить без всякой добавочной стоимости, а есть как есть, по законам естественного течения вещей в культуре). То же самое будет и с так страстно чаемыми изданиями. Если буквально полтора года назад книга Жданова, скажем, была событием даже для далеких от него литераторов, то теперь она прошла бы замеченной только узким кругом любителей поэзии.

Очевидно, что процессы происходящие в изобразительном искусстве имеют ту же направленность. С выставок снимается синкретизм события, и они будут, вернее, пока еще желают быть в будущем подчиненными законам рынка.

Хочу заметить, что я описываю все перемены, предполагая неуклонное развитие нынешнего процесса, то есть, понимая все происходящее ныне как временные образования, поскольку этот процесс, на мой взгляд, может быть описан только динамической моделью, правда, с возможной переменной вектора.

Поэтому такие странные порождения типа клуба Поэзия с его 180 членами представляются мутационными образованиями. В сфере культуры возможна только одна, как мне представляется, действующая структура – плюрализм. Поэтому если прилагать какие-то осознанные усилия, то в направлении плюрализма, а не создания огромных альтернативных образований. Поначалу хорошо бы иметь многочисленные клубы и объединения, существование которых может впоследствии регулироваться, например, институтом свободных кооперативных издательств или журналов. В изобразительном искусстве выход видится в раздроблении единого канала средств, диктующего единую художественно-стилистическую политику. Возможно этому будет способствовать и начинающаяся индивидуальная трудовая деятельность, которая даст возможность накопления достаточных средств в частных руках и возродит славный институт меценатства.

Встает вопрос, конечно, об участии в этом процессе. Основная, естественно, предпосылка, дающая возможность включиться в этот процесс – это некая внутренняя уверенность в возможности результата. Пока, конечно, это есть дело чисто личной исторической интуиции и риска. Но при условии, что процесс идет и необратим, неучастие в нем, бывшее раньше заслугой, крестом и неотъемлемой части поэтики, сейчас становится просто делом личного выбора, личного предпочтения. Точно так же предпочтение квартиры залу перестает быть культурно-нравственным поступком, но лишь частным.

И последнее: если, как я поминал выше, жесткая маркировка мест и бинарность культуры позволяла раньше (по выражению Беме, что ангел среди ада летит в своем облачке рая), позволяла влетать на чужие территории и уходить незапачкавшимися, то теперь при размытых границах происходит простая идентификация с местом представления, как это случилось с акциями в Манеже, с появлением героев андерграунда на телевизионном экране и т.п., то есть нужны незапятнанные места, которым нужно создавать свой имидж. Поэтому я надеюсь, что данный зал, несмотря на всю его неказистость и станет одним из подобных мест.

1987

## 2. ВТОРАЯ САКРО-КУЛЯРИЗАЦИЯ

В промежутке времени (а он для нынешних дней немалый – около двух лет) между заявлением мной темы "Вторая сакрализация" и получением тезисов данной конференции, где-то произошла мутация названия во "Вторую секуляризацию". Однако же, по недолгому размышлению, я понял, что все происходящее само собой (как обычно это и бывает) имеет гораздо больший смысл, во всяком случае, гораздо точнее отражает происходящее со мной, как участником и персонажем "большого" культурного процесса. (Что-то вроде фрейдистских оговорок, оговорок в процессе культурного диалога). То есть сам процесс трансформации, легкость любого векторного обращения (неосознанно уложившийся в типологически сходный процесс трансформации названия) гораздо более адекватен нынешнему подвешенному, деиерархизированному состоянию культуры и искусства, лишенному как оценочных, так и аксеологических предпочтений. Посему контаминация названий, отражая общее состояние, указывает также на два возможных (весьма и весьма эвристически-необязательных) пути разрешения ситуации (воспринимаемой как кризисная), две возможности, экстраполируемые в будущее как равновозможные. Равновозможность и неопределенность предположений (в отличие от неточной артикуляции очередных черт) суть свидетельство попытки угадывания принципиально иной структуры из пределов старого завершающегося культурного менталитета. Попытка же описать сам этот менталитет как свершившийся и завершающийся с его специфическими параметрами, историей становления и знаками исчерпанности и явит на данный момент возможность понять хотя бы чего не надо ожидать.

Термин "Вторая сакрализация" возник как некое метафорическое определение всей суммы смутных попыток осмыслить нынешнюю ситуацию в искусстве внутри моего собственного художественного опыта и соответственно, средствами далекими от терминологической и экспериментальной чистоты и корректности. Конечно же, учитывая столь давнюю историю взаимоотношения религии и искусства, учитывая динамику социальных и идеологических процессов, вряд ли стоит ожидать резкой смены баланса в стороны религии в их взаимоотношениях. Так же, как и не приходится рассчитывать на возникновение новой большой религии, либо значительной конфессии, выдвинувшей бы принципиально иную космологию и антропологию. Как раз наоборот, именно в пределах культуры, скорее, могут возникнуть какие-либо существенные идеи (ну, конечно, в рамках фундаментальных основ христианской культуры, которая и есть собственно культура в рассматриваемом нами аспекте исторического становления). Именно эти идеи, постулаты, максимы могут стать внеэстетическим пределом артистических устремлений и активности, если не трансцендентным, то вынесенным за границы чисто художественных проблем – что я, собственно, и хотел метафорически обозначить как "Вторая сакрализация".

В то же самое время, выявление, деконструкция и объективация внутреннего пафоса и амбиций современного искусства быть квази-религией можно было бы назвать "Второй секуляризацией".

Но все это как бы финал, итог, выводы, ввиду казуса с заглавием вынужденные опередить естественный ход изложения событий, и посему имеющие вполне реальные шансы появиться вторично в конце этого текста.

Теперь, значит, и следует по праву самое что ни на есть реальное начало.

Так вот.

Круглые исторические даты, тем более конец тысячелетия, всегда психологически переживаются как рубежи катастрофические. Преддверия их исполнены апокалиптических ожиданий, если и не выраженных в терминах религиозно-догматических, то во всяком случае эсхатологически окрашенных. Тем более это явно в пределах бывшего Советского Союза, где конец тысячелетия совпал с концом советского периода русской истории и, возможно, с концом большого русского мессианского логоцентрично менталитета. Подобная ситуация если и не порождает сама кризиса в искусстве, то во всяком случае совпадает и способствует разрастанию мелких трещинок и зазоров в провалы и почти ужасающие пропасти, готовые разнести в щепки столь долго и кропотливо воздвигаемое над хаосом здание культуры. Кризис восточной, коммунистиче-

ской составляющей сложно-комбинированного механизма мирового равновесия не может не сказаться и на Западе. Если и не на его экономическом и государственном устройстве, то во всяком случае на системе культурных и мировоззренческих представлений. Западное левое мышление, идентифицировавшееся с коммунизмом (пусть не реальным, но мощным мифом) и советское оппозиционно-диссидентское мышление, ориентировавшееся на западную демократию (в абсолютных терминах и идеологемах ее выражения тоже обладавшую всеми чертами мифа) потеряли свою актуальность и своим крушением побуждают и знаменуют перекомпоновку элементов идеологии, политического мышления и культуры. Очевидно также, что стабильное доселе западное общество, столкнувшись с резким увеличением по объему экономически неблагополучного мира, куда свалились все бывшее социалистические страны, окажется перед лицом вечно дышащей пропасти, готовой развернуться перед ним в неожиданном и посему незащищенном месте.

Конечно, подобное случалось не единожды в истории. Но всякий раз это разрешалось достаточно земным способом, до сих пор так и не оправдав ожиданий апологетов Апокалиптики. Будем надеяться, что и на сей раз все разрешится подобным же образом.

Весь комплекс вышеперечисленных проблем, являющихся, скорее, предметом политологических и социальных исследований для нас интересны как фон, комплекс событий совпавших с весьма значительным и болезненным явлением в сфере собственно искусства – концом авангардного типа художника и художествования. Надо сказать, что определение "авангардный" работает в пределах большого исторического периода, покрывая все прочие определения и перекрывая стилевые членения, соответственно устойчивой и доминирующей стратегии художественного поведения, характерной для всех актуальных направлений этого времени.

Собственно, основная драматургия авангардного типа поведения в культуре и явления в культуре основных проблем была явлена в постоянном разрешении основной оппозиции искусство-неискусство, в смысле, постоянного расширения зоны искусства до того состояния, пока зоны неискусства не осталось. То есть зоной искусства оказались все возможные сферы манифестация художника с доминирующим назначающим жестом.

Этот процесс проходил медленно, но постоянно и настойчиво на протяжении всего 20-го века. Всякий раз, как художник, выходя на люди и вытаскивая нечто, объявлял: Это – искусство! – Нет! Нет! – кричали ему, но привыкали и уже в следующий раз при виде чего-нибудь другого опять кричали: Нет! Нет! – Да! Да! – говорил художник. И действитель-

но оказывалось: Да! И опять привыкали. И так до тех пор, пока на любой жест, на одну лишь претендующую попытку лукавого художника достать из-за пазухи нечто, все уже заранее кричат: Искусство! Искусство! – Да погодите же! – Нет, нет, искусство! Искусство! – Да погодите же! – кричит в ответ обескураженный художник (я имею в виду художника, который мыслил и работал категориями стратегии, а не просто воспроизводителя ее материальных отходов, следов сей драматургической деятельности). Итак, проблема снята. Точно также, впрочем, как до этого исчерпалась другая драматургия: прекрасное-безобразное. Символом ее конца, снятия ее и явился в культуру писсуар Дюшана.

Так что сейчас мы как раз и находимся в том застывшем, зависшем времени, которое единственно и является концентрированным воплощением того, что принято называть постмодернизмом. Обычно это понятие размывают до уровня лишения его какой-либо специфики, покрывая им все возможные направления, неподпадающие под определения классических. Но нынешнее состояние культуры (отнюдь, не направление или стиль), где эклектичность, цитатность, отсутствие предпочтительной аксиологии, позиции и языка, являются следствием снятой драматургии, бездраматургичность – именно это можно было бы предпочтительно и специфически именовать постмодернизмом (конечно, сие суть сугубо мои, никем не спровоцированные и никого ни к чему не обязывающие предпочтения). Пребывание в этом достаточно безвольном культурно-драматургическом состоянии, отличное понимание этого (сугубо от-refлекгированная позиция, если не лично, то группами, содружествами или просто большим художественным процессом), нежелание преодолеть это и даже лелеяние подобной ситуации характерно для большинства художников, определяющих нынешнюю художественную ситуацию. Это отражает не только и не столько ставку самих участников на некий гедонизм, но общую тупиковость больших социо-культурных процессов.

Такая бесстратегичность и инерционность поведения художников напояняют бытование в культуре мастеров художественных промыслов, лишенных даже представления об утверждении некой иной художественно-поэтической позы, то есть артикуляции в культуре некоего актуального имиджа художника (логически предшествующей порождению текстов и вещей). Кризис именно актуальности стратегии, заданной и по инерции непосредственного наследования продолжающейся в воспроизведении неких, почти ритуальных жестов как бы овладения новыми территориями на фоне всеприемлющей культуры, зане считающейся все парадигматические возможности данной модели поведения,

создает впечатление некой автоматической, некой роботоподобной мертвости.

Очевидно, находясь в пределах горизонта старого доминирующего культурного менталитета, весьма трудно прогнозировать менталитет будущей. Как правило, преодоление нынешней ситуации по привычке представляется как преодоление канона доминирующего мышления за счет интенсификации наличествующих средств. Легкость и быстрота смены направлений, стилей, поз и художественных позиций последних десятилетий, в особенности, в сфере изобразительного искусства, порождает иллюзии легкости в преодолении новоявленного кризиса. Но все предыдущие новации проходили в пределах развернутой единой драматургии авангардного художествования, в отличие от конца и кризиса именно самой этой драматургии, в истории становления, утверждения и завершения которой мы можем вычленить как бы три "возраста" ее.

Первый, футуристически-конструктивный (мы, конечно, имеем в виду не описание периода или направления во всей полноте, но некую идеологему и экстрему), основной задачей которой было вычленение предельных онтологических единиц текста (геометрические фигуры и фактуры, чистый цвет в живописи – Малевич, Татлин и др.; слога, буквы, звуки в литературе – Крученых, Ильязд и др.) и посредством вычисленных истинных законов построение истинных вещей. В таком чистом, отвлеченном построении обнаруживается уже имплицитно заложенная идея неких универсальных единиц, кусочков, кварков мира и всеобщих универсальных законов, которые можно экстраполировать в любую сферу человеческой деятельности. Посему весьма характерен переход художников в сферу практической и социальной деятельности, огромное количество проектанско-утопических, философских и эзотерических текстов, порожденных авторами этого поколения. В инерции этой интенции определить человека как некую предельно простую, однозначную, чистую единицу социального текста они во многом, идеологически и психологически, предопределили и обеспечили тоталитарный менталитет середины 20-го века. Деятели тоталитарной культуры взяв этот механический утопизм сделали весьма интересное и существенное добавление или интерпретацию подобной языковой стратегии: они обнаружили и объявили "большие" онтологические единицы текста, как бы макромолекулы, которыми можно манипулировать как ненарушаемым и истинным предельным единством с той же легкостью, например: классицистическая традиция, гуманистическая философия, магическая практика. (Это следует отличать от концептуальной и постмодернистской манипулятивной практики использования и цитирования чужих текстов как

неистинных и не обладающих самодостаточной ценностью, целостностью и понимаемостью вне контекста.)

Второй возраст авангарда (мы имеем в виду, конечно, не запутанную, с несовпадающими по скорости разнородными элементами, хронологию многонационального искусства того времени, но некую логически вычленяемую идеальную последовательность) был, естественно, реакцией на механистичность и проектантскую эйфорию первого. В противовес ему объявилась абсурдность всех уровней языка, недетерминированного никакими общими закономерностями, ни общей памятью, ни общедействующими операциональными законами с конвенциональной необязательностью выбора единиц текста. Будучи направлением романтическим, более витально-ориентированным (в отличие от первого конструктивно-проективного), в пределах тоталитарных культур, абсурдизм был в сфере социальной рефлексии отрицательной реакцией на претензии государства быть простым механизмом, воплощающим чистые проективные амбиции. Должно заметить, что в пределах большой культуры наряду с маркированно-авангардными тенденциями соседствовали и традиционные, инерционные, не являясь артикуляцией нового типа художника, новым типом культурный драматургии. В основном они были прямым порождением официальной деперсонализированной культуры (я имею в данном случае специфику советской культуры), тем самым являясь смутными, неотрефлексированными носителями идеологии авангарда первого возраста. Именно с них новейший советский авангард сумел считать и перекодировать элементы языковой тактики и стратегии, совпав во времени с западным новым авангардом – результатом прямого наследия традиции.

И, наконец, третий возраст (этот, упомянутый двумя строками выше, новейший авангард), начало которого идентифицируется с возникновением попартистско-концептуального направления (как пресловутое и одиозное, в наших советских пределах, классическое диалектическое гегеле-марксовое завершение динамической триады) попытался снять противоположно-взаимонаправленные языковые позиции первых двух возрастов. Пафосом третьего периода стало утверждение истинности каждого языка в пределах его аксиоматики (вычленимой с достаточной степенью вероятности и самоочевидности) и объявление его неистинности, тоталитарных амбиций в попытках выйти за пределы и покрыть весь мир собой. При этом возникает огромный, почти неисчислимый пучок возможных вариаций, исходящий из центра проблемы: взаимоотношение объекта и языка, и языков, взаимные амбиции языков за спиной предметного мира, подмена языка, контаминации языков, иерархия языков, предметный мир, используемый как язык, опредмечивание языка

и пр. и пр., и пр. И в этом смысле искусство и художник в подобного рода манипулятивной и медиаторной деятельности оказывается в метаязыковой зоне операционального уровня. Подобная метаязыковая позиция, нивелировав тактильно-пластические черты изобразительного искусства, втянуло в его сферу такие роды артистической деятельности как перформанс, хэппенинг, акция, а также тексты, видео и аудиозффекты, по жанровым и видовым чертам и прежние времена квалифицированные бы скорее как роды театральной, литературной, музыкальной и кинодеятельности. Все эти различия отменяются на уровне авторской языковой поведенческой модели. Собственно, зачастую, только авторский волевой жест назначения может даже постфактум (после основного артистического акта материального порождения текста или объекта) определить произведение по роду службы – назначить быть литературой, или объектом изобразительного искусства. Кстати, именно эта медиативная операциональная модель поведения вполне подготовила почву для возможного скорого перехода на работу с техногенными, виртуальными и машинными квази-пространствами.

Соответственно, и нынешние музеи современного искусства, выстраивая собственное пространство, имидж и музейную модель поведения, обратились в храмы некоей религии – их прекрасные огромные здания занимают лучшие места в городах. Престижность посещения их совпадает с принципиальной непонятностью, почти трансцендентностью как их экспозиции, так и политики, внедренности в сугубую проблематику современного искусства, вовлеченности в имманентные процессы внутрикультурных рефлексий и глубоких, сокрытых, почти сакральных диалогов между причастными к узкому кругу посвященных. Для постороннего весь этот процесс иногда открывается только каким-нибудь кичевыми и масс-медийными заманками (отнюдь не открывая доступа к внутренним имманентным законам и побудительным причинам возникновения подобного рода вещей).

К тому же, по мере нарастания в практике современного искусства интенсивности инсталляционного, перформансного и вообще имидже-медиативного процесса, деятельности художников, музеи обрастают огромным количеством неких объектов этой деятельности (или даже быта) художников, как материальных презентангов их фантомной активности, не понятных без знания как контекста творчества конкретного художника, так и вообще широкого контекста искусства в целом. То есть явлены как бы сакральные предметы или, фигурально выражаясь, мощи "святых" современного искусства, требующие поклонения, а не понимания и соучастия.

Это вот обозрение завершенности, исчерпанности как уровня имманентно-драматургического, социо-культурного, так и стратегии культурного поведения заставляет подозревать исчерпанность определенного культурного типа и менталитета, что, после некоторого периода инерционного воспроизведения основных привычных черт этого способа мышления и бытования в искусстве, создает впечатления конца и кризиса, в случае невозможности обнаружения явных, зримых черт преодоления и явления нового.

Собственно, в этом месте текста и может опять появиться обещанное в качестве конца начало, и замышленное в качестве конца, но объявившееся в начале просто как объяснение некоторой путаницы в заявленном и обнаружившемся названиях, помните: Вторая сакро-куляризация.

Собственно, его даже не надо воспроизводить, вполне достаточно ото-слать к нему.

И пропустив место, необходимое для его воспроизведения, можно завершить это все только предположением, что сакро-куляризация уже в действии, то есть ее-то черты достаточно зримы. Однако, протекает она все-таки в пределах горизонта исчерпывающегося авангардного искусства, в то время как нечто совершившееся новое (буде оно в какой-либо мере подвластно нашим нынешним возможностям его идентифицировать и квалифицировать) могло бы быть описанным как одно, либо как другое: либо свершившаяся секуляризация, либо – секуляризация

1990

### **3. ВТОРОЙ РАЗ О ТОМ, КАК ВСЕ-ТАКИ ВЕРНУТЬСЯ В ЛИТЕРАТУРУ, ОСТАВАЯСЬ В НЕЙ, НО ВЫИДЯ ИЗ НЕЕ СУХИМ!**

Возможно некоторые, наиболее внимательные, даже, я сказал бы, как я обычно их называю, вьедливые, и посему наиболее заслуживающие как этого звания, так и преимущественного нашего внимания, так что, собственно, им (почему - будет понятно позднее, буквально строчки через две-три) и предназначен этот текст; так вот, эти, некоторые, скорее всего заметили, что немудреное название нынешнего текста весьма напоминает немудреное же название, что было предпослано моему тексту на ту же самую тему, про того же самого персонажа, да, собственно говоря, тому же самому тексту, написанному год или два назад. И правильно. Правильно. Это же наука. Но, замечу я этим вьедливо-внимательным людям, там было однако же: "Как вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим!" Здесь же небольшое, но значимое

отличие; то-есть видимая текстуальная разница небольшая, но смысловая - огромная! колоссальная! немыслимая! непостижимая! катастрофическая в пределах нашего ноо-космоса! я бы сказал, такая безумно огромная, что практически противопоставляет эти два названия друг другу, как двух непомерных свирепых львов с разинутыми друг на друга пурпурными огнедышащими пастьми. Вот. Присмотритесь: "Второй раз о том (второй! второй! не первый же!) как все-таки ("все-таки" вставлено - а это признак чудовищной, страшной разницы!) вернуться в литературу, оставаясь в ней (это нормально обычно), но выйдя из нее сухим. Понятно? Вот так. Я про это, собственно и твержу.

Так вот.

Первый текст, соответственно, начинался со слов: "Название сего опуса не есть бессмыслица ни как формула временной последовательности поступков (правда, в обратном порядке), ни как последовательность логическая, для простоты описания расчленяющая на стадии некий процесс взаимоотношений авторских интенций в ходе сотворения вещи."

И сейчас текст вроде бы начинается со слов: "Название сего опуса не есть бессмыслица ни как формула временной последовательности поступков (правда, в обратном порядке), ни как последовательность логическая, для простоты описания расчленяющая на стадии некий процесс взаимоотношений авторских интенций в ходе сотворения вещи." И действительно, действительно, если вступительные слова первого текста реально отражали (да и отражают сейчас) структуру деятельности и существования в литературе Льва Семеновича Рубинштейна, и весь дальнейший текст был как бы расшифровкой (причем, весьма поучительной в научном отношении) этой емкой как эпитафия, как почти иероглифический знак, фразы, то нынешнее начало (сик! - я пишу буквами русского алфавита для пущей сакральности этого благородного латинского восклицания), то уже удвоенное начало сдвигает акцент с достаточно приевшегося Рубинштейна в сторону моей собственной литературной и художественной практики, являясь уже вышеупомянутым иероглифом или эпитафией моего явного персонажного принципа презентации как в тексте, так и жестово-поведенческой затекстовой и предтекстовой зоне. То-есть, как вы заметили, дистанция одного-двух лет, пролегающая между этими текстами, дает мне реальную возможность отслоить от себя (а вернее, дает не мне возможность отслоить, так как при моей мобильности мне для этого требуется не время, а мгновенный волевой акт, который по времени вполне может и совпадать с другим волевым актом по решению опознания и сотворения образа, так что эти два года суть, скорее, некое экспозиционное пространство, необходимое для культуры - пусть даже и в моем собственном единственном лице - дабы осмыслить

этот или эти акты и пластифицировать в себя как квазитрехмерный феномен - я понимаю, что это трудно, но это наука!); так вот, со всеми этими оговорками, повторяю: дает возможность отслоить от себя некий образ, с которым, по причине имитационно-близкой его мне явленности, я взаимоотношусь способом мерцающим, временами влияя в него полностью, но не настолько, чтобы не мочь отлететь от него, отделиться, отъединиться, отпорхнуть от него бесшумной эдакой птицей предельного ему смысла на метаперсонажную позицию, на которой тоже не задерживаюсь долго, чтобы не застыть на этой точке дальнего отстояния от текста или имиджа. (Хотя подобный, последний описанный, дистанционный род взаимоотношения с текстами и образами был характерен для героической поры так называемого московского концептуализма).

Тут приходит, естественно, не память незабвенный образ Пьера Мепара, чья работа с чужим текстом (не забудем, что он был неким предельным персонажем определенного культурного менталитета, обернувшимся в последующей эстетике реальным творческим типом, в то время как автор, вернее, творческий тип, стал персонажем этой последующей эстетической позиции - кстати, подобный род наследования, как представляется, весьма характерен и показателен для периодов решительной переконпановки критериальных показателей культурно-эстетического пространства - по это так, к слову, к делу это не относится, хотя тоже, конечно - наука!); так вот, работа Пьера с чужим текстом напоминает скорее нынешнюю модифицированную поп-артистскую технику в виде апроприативной стилистики, в отличие от моей пост-модернистской и неоконцептуалистской работы с собственным (но как бы и не собственным уже) текстом, как материализованным имиджевым жестом.

Теперь временно, ради одного побочного, но все-таки интересного для науки, наблюдения, переместив временно взор в сторону уже не главного, а скажем так - второстепенного героя нашего нынешнего повествования, в сторону Льва Семеновича, так сказать, мы обнаружим, что подобный же род отстояния от текста свойственен и ему, но работает он на таком близком, издали почти и необнаруживаемом, я бы сказал, интимно-близком расстоянии, что при быстром и неосторожном подбегали к этому двойному пульсирующему организму, наш Лев Семенович предпочитает, как легковой пугливый, словно носимый слабыми живыми потоками нежного блуждающего воздуха, оборотень-мотылек первых весенних вечеряющих полей нашей неброской, но словно обволакивающей душу шемящелирическими волнами смутных чувств, русской природы, он предпочитает прятаться как бы в цветы своих якобы полей.

Собственно, на этом можно было бы и даже следовало бы и закончить. Но я для запомывавших вкратце перескажу, что было дальше в

прошлой статье, так что это все даже вроде бы было лишь небольшое вступление.

Значит, дальше вкратце было про то, что по внешнему облику результаты этого процесса (описанного в первых строчках, еще обсуждавшихся нами с такой страстью по поводу их удвоения в нашей нынешней статье, ну про то, что название сего опуса не есть бессмыслица ни как формула временной последовательности поступков - правда, в обратном порядке, ни как последовательность логическая, для простоты описания расчленяющая на стадии некий процесс взаимоотношений авторских интенций в ходе сотворения вещи (при желании выяснить генезис, могут быть в какой-то мере соотнесены, скажем с поздними лукавствами Розонова, или с достаточно жестко-конструктивными опытами Чичерина (и т.д., мы для краткости опускаем бесчисленные примеры, приводимые в той статье). Вкратце, дальше там было о том, что многолетняя и тотальная обрубленность - вкратце - культурного опыта двух-трех поколений от культурного опыта наших предшественников начала века, при их неожиданном появлении высудили относиться к ним как к неким ископаемым родственникам (там было так написано, я ничего не перевоираю), вошедшим в нашу жизнь не через живое наследование последовательно накапливаемых признаков и родовых привычек (как это было, кстати, по отношению к направлениям, стилям, литературе, картинам гораздо более старым, и даже древним) но как к дивно явленным образцам раритетного чуда! - Это ты цитируешь то, что было написано? - Да, вкратце так! - А дальше? - А дальше, если тоже вкратце, было про то, что:

Некоторые попытки прямого подражания тут же объявили невозможность воспроизвести ничего более жизнеспособного - говорится в статье - чем сухие подражания в изменившемся культурном и социальном контексте со всей пугающей серьезностью, подтверждающие отработанность прежде всего авторского имиджа подобного рода. Как я надеюсь - говорится там же - все понимает, что это не относится к самим образцам и авторам их, покрытых несмылаемым блеском первооткрывателей и свидетелей истины, явившейся в их время именно в этом обилии (- Разве это было? - Да, да, ты просто забыл! - Странно, уж больно современно это звучит! - А ты забыл о провидческих возможностях и даже обязанностях и функции поэта-исследователя? - Да, да, конечно! - Дальше, если вкратце, было про то, что если не касаться подробно социально-культурного контекста и, соответственно, артикуляционно-презентативных задач культуры времен Розанова и футуристов, можно все-таки остановиться на времени обэриутов и отметить, что в момент складывания их поэтики (так и было написано: складывания! - а я разве что говорю! - нет, но ты смотришь как-то так! - как это так? - как-то так,

особенно! - хорошо, больше не буду), значит, в момент складывания (почему ты так странно смотришь? - как я смотрю? - странно! это же не что-нибудь другое, а наука! - а я и смотрю как на науку! - ну, ладно), в момент складывания их поэтики, отмечался крах старой культуры, социальных и государственных языков, объявившийся у поэтов категорией тотального абсурда как основной философско-поэтической категории, осмысляющей бытие и проявляющейся, соответственно, на всех уровнях построения произведений искусства и литературы, в частности - семантическом, грамматическом, и версификационном. Дальше вкратце: небольшие островки возможных новообразований, кристаллизация новых языков и менталитетов (появившиеся, скажем, в поздних прозаических произведениях Хармса и предчувствующие возрастание монолита имперско-государственного менталитета и высокого государственно-идеологического языка) не давали возможность делать ставку на них как на конструирующие элементы общекультурного сознания (либо, противостоять ему) и поэтики. Посему весь положительно-структурный акцент был перенесен на принцип авторской игры, типологически сходный с мидусским понятием Лила (божественная игра, порождающая в мире феноменальном Майю - миражность реального мира) - вот так сказано.

Дальше от слов: "Если следовать некому, уже даже некоторому, уже даже в некоторой степени извращенному..." 30 строк до слов "не всегда однозначен", мы опускаем, так как идеи, здесь представленные, бывшие в свое время оригинальными и почти шокирующими, в настоящее время, благодаря их непрерывному, и не всегда корректному, цитированию, стали уже почти общим местом! - А может все-таки повторим! - Нет, нет! - Ну все-таки, давай! ведь наука все-таки! - Вот именно потому, что наука, потому что она не терпит подобного рода безвольного самоповторения, именно поэтому и не будем.

Теперь я скажу слова, которые хоть и были сказаны, но я скажу с новой силой, вкладывая в них совсем новый смысл, правда, пересекающийся, иногда совпадающий, а иногда и полностью налагающийся на смысл старый. - В наше время культурная ситуация представляет совсем иную картину, с иными исходными данными и с иными болевыми точками культурного сознания, требующими артикуляции как на глобальном уровне образа "поэта эпохи", так и на конкретном стилевом, языковом и жанровом уровнях.

Обычно основным поэтическим сознанием бывает философствующее, либо историософствующее сознание. Как правило, другие типы сознания заходили в творческий тупик по причине несводимости в пределах литературы пластическим способом разных языковых менталитетов. Наиболее ясно это обнаруживается в случае с филологическим, т.е. рефлекс-

тирующим по поводу текстов, сознанием, сознанием талмудическим, толковательным, сознанием хранителей мудрости. Дальше мы опустим большой кусок! - Но ведь дальше было что-то про Рубинштейна! - Ну и что, что про Рубинштейна! а мы опустим! - Так ведь про Рубинштейна! - Да ничего существенного там не было! - Ничего существенного? - Ничего! - А не про то ли, как ты завидуешь Рубинштейну? - Ну и что? - А ничего! - А он что, не завидует мне? - Нет, он тебе не завидует! - Ну и пусть! пусть! а я завидую! да! да, завидую! вот я такой! завидую! ну и что! кто мне чего скажет? просто я честный и искренний! а остальные все скрываются, суки, таятся! а сами завидуют! завидуют! завидуют! А я честный! вам, бляди этого не понять! но я завидую по-хорошему, не как вы, сволочи, бляди! вы по-плохому, по-черному завидуете, потому и молчите, скрываете! а я завидую по-хорошему! а вы все по-черному, суки! сволочи! бляди! - Ну, успокойся, успокойся, не волнуйся! - А я и так не волнуюсь. Дальше от слов "Ну и что, что про Рубинштейна" до слов "суки!, сволочи! бляди!" мы опускаем.

А там вкратце идет следующее: должен сказать, что в случае Рубинштейна мы имеем, пожалуй, единственный в русской истории случай состоявшегося в искусстве поэтико-филологического сознания (говорят, что Валери тоже уникальное явление подобного рода - не знаю, не читал, но охотно верю).

Теперь о том же, но несколько в ином аспекте.

Следует отметить, что при наличии в любом творце всех уровней прохождения идеи от смутного предчувствия, синкретического образа, видového и жанрового обличия, конкретных языковых воплощений (опять-таки, я не говорю о реальной временной или манипулятивной последовательности, но только о некоем логическом ряде) важно, какой уровень объявляется художником как основной уровень разрешения общекультурных и собственно авторских проблем и амбиций и, соответственно, понимается автором как основной, наиболее адекватный уровень разрешения главных проблем времени. (Здесь, товарищи, я попрошу вашего особого внимания! Я понимаю, что время, что терминологически и содержательно все это предельно сложно! но, товарищи, наука! это же серьезнейшая, товарищи вещь! за этим же товарищи, будущее! мы не можем себе позволить отнестись к этому халатно! надо терпеть, товарищи! Господи, и нам воздастся же! воздастся же, Господи! надо только терпеть! и мы увидим! увидим! а пока, товарищи, надо терпеть! это же, товарищи, наука!). Значит, дальше там было продолжение про уровни разрешения общекультурных и собственно авторских проблем и амбиций. До сей поры варьировались уровни в пределах от видového обличья до самых низших (опять-таки, повторяю, ни в коем

случае не в оценочном смысле, а смысле логического следования) единиц языкового описания. Хочется заметить - говорится дальше - что эстетическая мысль самих творцов (зачастую в виде отступлений и вставок, инкорпорированная в художественные тексты) взлетала и гораздо выше, но это было не художественное творчество, а самоотдельные созерцания и размышления - так вот вкратце.

Так, что у нас дальше? - дальше у нас: Перед первыми читателями Рубинштейна (да и перед многими нынешними, вполне уже благожелательными) встала основная проблема - понять, из какой точки какого уровня происходит эти эманации, горизонтальные ряды.

Дальше я хочу сказать нечто совсем, абсолютно новое: Заметим, что этот уровень, определенный нами, как уровень распада на сознание порождающее текст.. - Так ведь это же было! - Нет, было совсем другое! было: заметим, что этот уровень определенный нами как уровень распада на сознание, порождающее текст...! - Так я и говорю: уровень определенный нами как уровень распада на сознание, порождающее текст! - это было! - Да нет же нет же, там было, как ты и говоришь: уровень распада на сознание, порождающее текст..., а сейчас: уровень распада на сознание, порождающее текст! - Я что-то не понимаю: сознание порождающее текст оно и есть сознание порождающее текст!! - Да нет же! нет же! - Как так? Да вот так! там было: сознание порождающее текст, а сейчас: сознаание порождаааааюющеее тееекст! - Да ты не волнуйся! - Ну как же не понять! там было: сознание порождающее текст, а здесь: сознааааааниииииеееее поооооорооооожжжжждааааюющеее тееееекст! - Все! все - ясно! - Ясно, что сознаааааа ? - Да да, ясно что сознаааааииииеее! - Порождааааюющеее тееееекст! - Да, да, ясно: поооооооооооооооожжжжждааааюющеее тееееекст- Ну, тогда поехали дальше.

Заметим, что уровень, определенный нами как уровень распада на сознание, порождающее текст, и сознание, рефлектирующее по поводу текста, находится в ареале, заявленном концептуализмом как вообще доминантная сфера его деятельности, где находятся такие точки расхождения пространственного менталитета с вербальным и гуманитарного с естественнонаучным. Кстати, сумма всех этих оппозиций и есть общая традиционная проблематика культурософии, но явленная уже в оппозициях отстоявшихся. Соответственно, в концептуализме (а, вернее, по причине темности самого термина и его бытования в наших северных пределах и путанице от сего происходящей, назовем это обще-концептуальным менталитетом) мы замечаем резкую вербализацию изобразительного пространства (словно автор не чует разницы между предметом, его пространственным отображением и названием, именем) и, соответственно, пространственную организацию текстов (карточки Рубинштей-

на, опыты Герловиных и мои в это сфере - здесь я лично впервые появляюсь в старом тексте). Мы замечаем также свойственное всем представителям этого направления принципиальное неразличение языков художественных и нехудожественных (и не только в смысле традиционно-авангардном расширении зоны конвенциональных языков искусства, а неразличение принципиальное и тотальное).

Дальше от слов: "Практически во всех удобных случаях..." и до конца страницы, до слов: "самым жесточайшим образом..." мы опускаем, как слишком сложное и преждевременное в нашей непростой ситуации.

Дальше говорилось об опасностях и обольщениях, о пропастях неверностях этого пути (а что? - естественно), о недоумениях некоторых, и восторгах отдельных (тоже естественно), о победах, еще год назад казавшихся немыслимыми, о достижениях (а что? - это естественно), о дружбе и предательстве (да! да! есть и такое!), о любви и изменах! об избранности! о предначертанности! но и о низостях человеческих! о парениях и взлетах духа! но и мерзостях быта и толпы людской! о мужестве и стойкости! но и о бездушии - (некоторых исследователей, например!) об ужасах и трагедиях! о страстях, страстях, да говорилось о страстях безумных, как сейчас помню! о порывах неосознаваемых, о дикостях! о смертях и убийствах говорилось! говорилось о тайных силах, коварных и злоумышленных - Господи, как говорилось! о провалах темных, словно силою неведомой из неких сгущений тайных и неподозреваемых волею, обратной воле созидающей, выплескивающихся вдруг через точки быта и жизни, нас окружающих, тонкой иглой неуловимых движений тайны провиденциальной в натуре, личности, специально для цели сей преуготовленных оборачиваясь прокалываемые - Господи! про катастрофы говорилось там - как говорилось, Боже! про тайны и мистерии, про чертей и демонов! про ангелов, ангелов, ангелов говорилось! - и все, все сбылось! и про счастье и спасение! и свет невидимо возрастающий - все сбылось!

Так вот.

Утвердившись на этом уровне, вернее, утвердив его местом своего творческого объявления, Рубинштейн, минуя огромный структурированный аппарат опосредования и артикуляции высшей воли в конкретные действия каждого отдельного винтика, через голову этой пластифицирующей номенклатуры обращается прямо к массам языка. - Товарищи, это сложно, сложно, но это же наука! Да, да, сложно! Но не уподобляться же неким двум гипотетическим ученым, вознамерившимся бы вдруг исследовать "Кошек" Бодлера, но по малой (для начала) нужде отлучившимся и возвратившимся, бросившихся бы продолжать отыскивать нюансы неумолимого смысла во всех изворотах и тайных закоулках текста, но в кошках уже Бремевских, случайно или нарочно подсунутых

им вместо бодлеровских подлой или просто несообразующей служанкой – это было бы для нас слишком простым решением!

Так вот, я утверждаю: разные слои этого языка разнo маркированы, но, обращаясь к ним напрямую, минуя управленческий аппарат, мы обнаруживаем их простую соположенность, не детерминированную предопределенность и незыблительную иерархию, а всего как бы склонность, желание быть большим, чем они есть в жесткой сложившейся структуре.

Дальше я рассуждал таким образом: таким образом, Рубинштейн приглашает этих нижних жителей в свое верхнее жилище, где собственные обитатели его существуют в виде неких универсалий в некоем универсальном силовом поле. Вот именно укладывание земных материальных жителей по силовым линиям иного пространства и есть основной эффект работы Рубинштейна (черт его дер!). Оказывается, они могут там быть, правда, с точки зрения привычных агрегатных состояний, они приобретают иную пластику, структуру, они искривлены, перекомпонованы, перемешаны, но мы с радостью, проявляющейся в читательском и зрительском смехе, узнаем провидившиеся нам в них законы и истины. Мы улыбаемся, обнаруживая предчувствовавшиеся, доселе неведомые уголки чреватого пространства, ставшие явными, когда по ним, как светящееся вещество по венам, вдруг растекаются частицы живого языка – вот так вот сильно было написано в той, многократно упоминаемой мной, статье!

Потом я говорю: а что же автор? Кто же он среди всего этого? А он – сценограф и регистратор. Посему вначале читательского знакомства с текстами Рубинштейна, на фоне неконвенционально поданного материала (тем более и в такой неконвенциональной перформансподобной карточной системе, где карточки, являя бытийную равноаттуальность разновременных отрезков текста и почти трагические непроходимые пропасти пауз, отделяющие эти, почти онтологически нередуцируемые и несливаемые фразы и слова, как бы апеллируют не к культурной, а экзистенциальной памяти) в глаза бросалась именно роль автора как некоего механического регистратора чего-то случайно происходящего случайным и неестественным образом. Но, конечно же, не считая дотекстовой, почти идеологической работы по удержанию в сфере креативного созерцания вышеупомянутой зоны, самой главной деятельностью является сценография, т.е. выведение действующих лиц на сцену, завязывание конфликтов и слежение их, а также способ разрешения их, т.е. все то, что мы в другой системе описания называли укладыванием живого языка по силовым линиям чужого силового поля, или то, что, проэцируясь на автора-регистратора и через него, для нас становится текстом, фактом литературы – вот так вот описывает это вся современная наука.

Должен сказать, что схожая драматургия взаимоотношений первичных созерцаний и динамика последующего порождения текстов характерны и для меня (о чем умолчать я тогда не мог, да и не могу молчать и сейчас!), только с одной, весьма существенной, разницей, которая в первые годы нашего заочного знакомства (а познакомились мы достаточно поздно, каждый уже с вполне сложившимся способом бытования в искусстве), разницей, которая и породила начальное взаимное недопонимание (тогда простительное и для самих деятелей концептуализма). Дело в том, что если Лев Семенович вводит в "ангельское" пространство без очищающего и стерилизующего опосредования "низших" жителей, то равным, но обратным способом я свожу "небожителей", без того же опосредования, в мир дольний и слежу за их метаморфозами. Соответственно, их способ жизни в этом мире есть позы, имиджы, из которых я сотворяю свою сценографию. (То-есть, я не притворяюсь персонажами, а они объявляются через меня - я им просто предоставляю такую возможность). Следовательно, если образ поэтической позы Рубинштейна как автора-личности можно описать как квазиталмудический (артикуляция в неких лицах процесса текст-рефлексия), то моя поза может быть описана как квази-профетическая (артикуляция в неких лицах процесса текст-персона). Я понимаю, конечно, что это сложно, сложно. Но это есть так, как это есть.

Так вот.

Раньше текст кончался так: а помянул я себя, конечно из естественного желания быть помянутым в присутствии столь уважаемого мной Льва Семеновича Рубинштейна.

Сначала я хотел чуть видоизменить: а помянул я себя, конечно из естественного желания и естественной справедливости быть упомянутым наряду с Львом Семеновичем Рубинштейном.

Потом я придумал другой конец: а помянул я себя, естественно из желания дать правдивую картину вышеописанного литературного процесса.

Но потом я придумал совсем другой конец: товарищи, если кому-либо по какой-либо причине станет что-либо известно про Некрасова, Рубинштейна, Пригова, Сорокина - собирайте, храните, передавайте детям и знакомым эти редкие ценные кусочки, обрывки, мимолетности, живые свидетельства сощканные самой жизнью, свидетельства удивительного непостижимого счастья нашего совпадения во времени и пространстве со столь дивными и совершенными презентациями наличия в жизни вещей страшных, чудных, запредельных даже, объявляющихся перед нами в леком, на вид твердом, с постоянным набором неких личностных и бы-

тийных констант, образования и чем-то там еще, о чем уже нет просто и сил сочинять, придумывать, говорить.

Я сам уже следую этому.

1991

#### 4. ОДНА, СЛОВЕСНАЯ, СТОРОНА ДЕЛА

(узкий аспект рассмотрения одной, достаточно широкой, в пределах нашего региона, темы)

(описание неконкретизируемых обстоятельств личной творческой биографии посредством артикулированных в остраненное описание нетемперированных фактов и событий культурной жизни в свете, правда, персонального опыта и терминологии)

(короткие заметки о проблеме достаточно сложной и поему ее практически нераскрывающие)

(один из жестов в ряду имиджевых артистических проявлений в форме квазитворческого рассуждения, идентифицируемого порой как акт чистой научной жестикуляции)

(поспешные, случайные и необязательные наблюдения, к тому же сами не обязывающие никого, и меня в том числе, ни к чему последующему, даже в форме какой-либо минимальной ответственности за все сказанное)

Не пытаясь описать в подробностях (уж какие тут подробности!) все аспекты и особенности как возникновения так и поры расцвета того направления, вернее, того культурного поколения и принесенного им, выраженного, обжитого и утвержденного культурного менталитета (сознания, то есть, в более конкретном, отрефлектированном виде), с которым я связан как дружескими узами (рифма – музами), так и собственным, наряду и параллельно с уже помянутым общим менталитетом, становлением и выявлением на глазах культуры и зрителей (вернее, на глазах зрителя я, да и мы, попались гораздо-гораздо позднее, даже, скажем, поздновато, когда, собственно, четкие очертания этого круга, да и всего направления целиком в его стилистической чистоте, расплылись в процессе культурно-поколенческого дифференцирования, растащив участников по соответствующим, иногда и очень даже приятным, стратам) так вот, не пытаясь описать все это в подробностях, остановлюсь лишь на одном, менее всего, пожалуй, до сей поры затрагиваемом, но и, пожалуй, более близком мне, чем кому-либо другому, по причине непосред-

ственной жизни на наглядно-неопределимой границе между визуальным и вербальным, вопросе (надеюсь, что в конце этого словесного периода еще помнится начало и причина его возникновения). То есть, проще – я хочу сказать, что по историческому стечению обстоятельств очутился я работающим, трудящимся, так сказать (если подобное выражение можно употребить для столь эфемерного занятия как созерцание логосов языка – я потом объясню, что я имею под этим в виду) как в области словесного, так и визуального искусства, на границе между ними (и, соответственно, в отличие от границ государственных, граница эта должна быть не на замке, а насквозь, легко и в любом месте проходима, то есть моя работа и есть по повышенной проходимости этой границы, но в то же время надо следить, чтобы она полностью и не смывалась, так как исчезнет основное напряжение моей деятельности). То есть, еще проще – так сложилось, что я есть поэт и художник, а в работах своих пытаюсь соединить обе эти сферы. Проще уж сказать нельзя. Да и не за чем.

Так вот.

К тому времени, вернее, лет за десять до описываемого мной времени, когда начали заниматься у нас искусством как таковым, в противовес доминировавшей до сей поры сюжетной и театрально-постановочной живописи, среди наиболее радикальных и искренних художников утвердился как "истинный" тип художника, художник мыслящий преимущественно пластическими образами, а не всякими там "сюжетами", "характерами", "психологиями", то есть не: "пластически совершенные образы героев", а: "архитектура – это застывшая музыка".

Да, я, собственно, хотел больше поговорить о частном, не о глобальном.

Так вот.

Вобщем-то, наша культурная ситуация (исключая короткий промежуток конца XIX – начала XX вв., но и зато, пожалуй, с невиданной ни в один из предыдущих периодов русской культуры, интенсивностью, почти яростью физического уничтожения, последующего реванша возобладовавшей традиции) всегда характеризовалась доминирующей предположенностью литературного, либо литературно-сценографического пласта в любом художественном жесте в любой области искусства (я не говорю о более естественной и понятной последующей попытке истолкования любого факта искусства беллетристическим способом, хотя и тут интенсивность и экстенсивность подобных попыток у нас не идет в сравнение с жалким западным опытом). Характеризовалась предваряющим, преимущественно литературным мышлением деятелей всех областей

искусства (и художников, в их числе, просто транспонирующих свои повести, рассказы, романы и стихи в живопись, графику и скульптуру).

Если к тому же припомнить весьма уникальное положение самой литературы в нашей культуре (имеется в виду ее гордое и стоическое принятие на себя и отправление функций учителя, пророка, судьи, и более мелких – философа, публициста, просветителя, что выглядело бы явной узурпацией чужих прав, если бы по недоразвитости узурпированных подобная постановка вопроса не выглядела бы бессмысленной и даже обструкционистской), то можно представить тот ужасающий разрыв между тогдашней культурой и художником-пластиком. Да и сам творец как художник, мыслящий исключительно пластическими знаками образами противостоял себе как невольному историческому участнику широкого культурного процесса и жизни (я уже не упоминаю о неоднократно обсуждавшейся в недавнее время, но достигшей в то время критического предела проблеме конвенциональных, "чистых", и неконвенциональных – газетного, политического, бытового, научного и т.п. – языков в искусстве; проблема этикетности и имиджа художника, обнаружившаяся к этому же самому моменту в доселе не предполагаемом ракурсе и остроте). Конечно, эта проблема русского словесно-магического и беллетристически-описывающего культурного сознания не обязательно должна быть разрешена в пределах творческой судьбы каждого художника, но для культуры кто-то должен ее разрешить "истинным" способом, в отличие от механического предшествоющего.

Ну, конечно, мне хотелось бы рассказать о чем-то более личном, непосредственном и конкретном, и вся эта длинная преамбула, ясно, нужна была лишь для того, чтобы показать, насколько легка и естественна (с точки зрения подготовленности культуры и даже основополагающей ее предопределенности) и в то же время непривычна и неожиданна, даже шокирующая (с точки зрения этикетности поведения в маркированной зоне изобразительного искусства) была эта, предпринятая немногими в то время художниками, стремительная вербализация изобразительного пространства.

Надо сказать, что как в свете исторической культурной перспективы (клинопись, иероглифика, каллиграфия), так и в свете нашего нынешнего каждодневного обихода, то есть немислимого населения окружающего пространства вербальными текстами (лозунги, плакаты, реклама, указатели, объявления, надписи на стенах, крышах, стеклах, дверях, майках, сумках, движущиеся тексты на всех видах транспорта, тексты манипулятивного свойства на всякого рода коробках, товарах и т.п.) обращение художников к словесному тексту как элементу визуальной изобразительности не представляет собой никакой неожиданности, при

определенной перефокусировке культурного зрения, произведенной поп-артом и революцией масс-медиа, заставившей взглянуть на весь окрестный мир, порожденный и порождаемый человеком на протяжении веков (многие пласты и реликты этой деятельности обнаруживаются среди нас уж в виде поведенческого ритуала или операционных знаков культуры), взглянуть на этот мир так, как мы глядим на природу – то есть источник, откуда художник может и должен черпать образы и материал для своих произведений. (Кстати, к слову, подобная же перенасыщенность предметного мира и перефокусировка зрения вызвала к жизни такие новые жанры изобразительного искусства, как инвайронмент и инсталляция).

Собственно, использование текстов, но, скорее, в их фактурно-пластической, а не в замещающей или тавтологической функции, характерной для использования их в нынешнем искусстве, было характерно для авангардистов 10-х – 20-х годов первого призыва. Тогда началось, в своей наибольшей чистоте и полноте обнаружившееся уже в концептуализме, взаимное встречное движение художников – к вербализации изобразительных объектов, а литераторов – к пространным и манипулятивной организации литературных текстов. Зачастую, произведения могут быть отнесены к какой-либо сфере искусства прямым волеизъявлением, волевым авторским назначением: это будет произведением изобразительного искусства! пусть висит в зале! – и, действительно, висит! и, действительно, произведение изобразительного искусства! Ну, не знаю, для меня и многих это – так. Хотя для гораздо большего числа, в том числе в их числе и деятелей изобразительного фронта это до сих пор – "крах всего святого". Ну, что ж. Именно об этом, скорее, я и собирался писать. О чем-то личном, пережитом, о страстях человеческих, о трагедиях художнических, о судьбах артистических, попавших под колесо, переменявшей вдруг направление колесницы мировой и российской культуры.

Интересны, в этом отношении, например, миграции А. Монастырско-го из поэзии в сферу концептуальных акций (правда, насыщенных неимоверным количеством сопровождающих, трактующих, и порой и замещающих текстов весьма высоких литературных достоинств), бытование Рубинштейна на мерцающей границе текстов как актов литературных и как манипулятивных объектов, мои собственные опыты в сфере визуальных, манипулятивных и сонорно-перформансных (бывают и такие, Господа!) текстов.

Да.

В собственно же изобразительном искусстве (в данном понимании и реальном функционировании – "как бы изобразительном искусстве" как,

помните: "он якобы выстрелил из будто бы пистолета") тексты используются весьма разными способами (при этом, что конечно же, они все – тексты, и непривычность присутствия их на картинах заранее, поначалу, на время, хотя бы, объединяет их, то есть ставит знак преимуществования на чертах общности их функционального значения в сфере изобразительной относительно черт различия): поп-артистскими (цитаты, подписи, названия – что характерно для отдельных работ Кабакова, Чуйкова, Лебедева, Брускина); конструктивно-пространственно-пластическим, когда текст либо подтверждает, "держит" переднюю плоскость картины (помните, надписи на окнах и стеклянных дверях), либо подчиняется пластике и законам картинного пространства (это наиболее явно и ярко видно в картинах Булатова, а также обнаруживается и в некоторых моих опытах в изобразительной части моей деятельности); метапространственным или чисто концептуальным, когда изображения и сопровождающие их, либо параллельные им, либо доминирующие над ними тексты, квазитрактаты и паралитературные обрамления находятся в сложном драматургическом отношении, порождая некое фантомное единство и разрешаясь на некоем третьем, метапространственном уровне (примером могут служить работы того же Кабакова, Захарова, группы Мухомор).

То есть, это сочетание рядов вербальных и визуальных, имеющих разрешение не в обычном изобразительном пространстве способом пластического соположения, (где вербальные тексты становятся просто фактурной единицей изобразительного пространства, но на метапространственном уровне) противостоит механическому способу диахронического следования визуальной записи незафиксированного вербального текста языком изобразительного искусства (в разрешении, напоминая, той самой проблемы доминирующего литературного сознания в русской культуре).

Так вот.

В пределах общеконцептуального культурного менталитета (в отличие от концептуализма как узкого стилистического направления, это определение включает в себя весь спектр художественных направлений и новаций 70-х – 80-х годов с отрефлексированным и акцентированным стиле-языковым поведением) проблема состоит в проникновении, моделировании того уровня человеческого сознания (в смысле, как общечеловеческого, так и конкретного художнического, в смысле, конкретного художника, предпринимающего подобную попытку) где еще не произошло распада на вербальное и визуальное. Именно авторская мобильность и вся гамма мерцательных взаимоотношений автора с текстом на всех уровнях вертикального вектора направленного из сферы раздельного

существования этих способов мышления и артикуляции в сфере их еще нераздельного существования и составляет истинную драматургию и содержание подобного рода творчества.

Собственно, я хотел рассказать о чем-то более частном и необязательном, да вот как-то все получается об абстрактном и глобальном, хотя, конечно, и очень уж разрозненно и фрагментарно, что, собственно предполагалось и с самого начала.

1991

## 5. ВЫШЛИ МЫ ВСЕ...

(поэма)

Я возможно выскажусь не по делу, но ясно, что все мы вышли из народа, из Шинели Гоголя, из низов, из самых низов, из немцев, из светлого будущего, из совокупности причин, из исторической необходимости, вышли из грязи, вышли из тумана, вышли из тупика, свободы воли, из величия событий, из слезы ребенка, вышли из пера Толстого, гнезда Петрова, работ Орлова, теории Эйнштейна, таблицы Менделеева, реформ Столыпина, садов Семирамиды, кодекса Наполеона, из прорыва Стрельцова, вышли из заката Европы, зари Востока, порыва души, веления сердца, воли класса, зова крови, дыхания ужаса, гласности, ускорения, застоя, репрессий и перестройки. Так что, из чего вышли – ясно.

Ясно, что на этом фоне сопоставление чего-либо с чем-либо не выглядит ни странным, ни неуместным, и просто – никаким.

Вот.

Ближайшее же сопоставление обоих сегодняшних авторов моментально порождает в уме всякого рода забавные конструкции типа: "От Ерофеева до Ерофеева", "Этот Ерофеев вам не тот Ерофеев", "Ударим Ерофеевым по Ерофееву". Отбросив верхний гаерский смысл, мы обнаружим, что эти словесные конструкции имеют вполне конкретных референтов в сфере культуры и культурного менталитета, покрывающих достаточную область проблем, связанных со сходством и различием данных авторов.

(Примечание: в наших теперешних и дальнейших рассуждениях мы отбрасываем, а, вернее, просто не касаемся сопоставления уровня и качества их писаний, так как заранее предполагаем, что они сопоставимы. Необходимым достаточным основанием для подобного рода допущения служат нам три следующих веских доказательства: 1) сходство фамилий – а фамилии обязывают; 2) ваше присутствие здесь – а вы не ходите на что попало; 3) мой данный опыт сопоставления – я не сопоставляю что попало с чем попало.)

Принципиальная возможность сведения двух авторов на данной сцене (помимо вполне реальной и совершившейся здесь и сейчас) лучше себя проявляла на контрасте, скажем с безумным предложением (вовсе не желая оскорбить персонажей последующего предложения, только с целью показать абсурдность подобного предложения и через то показать закономерность и возможность нашего первого предложения) – устроить вечер двух Ахматовых – Анны и Райсы, или двух Некрасовых – Николая и Всеволода, или двух Прокофьевых – композитора и поэта, двух Брежневых – хоккеиста и Леонида Ильича, двух Гамлетов – шекспировского и Гамлета Овсепяна, а вот двух Рубинштейнов – уже опять можно.

Так вот.

Их часто путают (не Ахматовых, не Брежневых, не Гамлетов, а Ерофеевых). Достаточно часто. Есть свидетельства (кто-то слышал, или даже видел) публикации произведений одного с портретом и биографией другого (кстати, сходство инициалов – Венедикт Васильевич и Виктор Владимирович – усугубляет эту проблему). Люди часто спрашивают: Это тот Ерофеев? – в зависимости от того Ерофеева, которого они знают как этого. (Справедливости ради надо заметить, что Венедикт Васильевич известнее своего младшего собрата – он уже состоявшийся классик).

Но представим себе на время, нет – на минуту, нет – на секунду, что скажем, Молодая гвардия или Дети Арбата подписаны: В.В. Ерофеев. В этом случае вопрос ставился бы уже: Неужели это тот Ерофеев?!

Это и понятно. А скажем если Поднятая целина, Белая береза, Стожары, Герой золотой звезды, Малышок, Черемыш – брат героя, Четвертая высота, или, скажем, Счастливый день суворовца Криничного, Алые погоны, Мы рождены, чтоб сказку сделать былью, Вставай, вставай кудрявая, Васек Трубачев, Отряд Трубачева сражается, Американская трагедия, По ком звонит колокол, или, скажем, Вепные воды, Первые встречи, Долгие проводы, Тайные встречи, Овод, Евгений Онегин, Глубинный источник, Снежок, Дети горчичного рая, Звезда, Октябрь, Медунца, Это было в мае на рассвете, нарастал у стен рейхстага бой, девочку немецкую заметил наш солдат на пыльной мостовой, Зоя, Шура, Ася, Вася, Павлик, Сашко, Николай, Алексей, Георгий, И вечный бой, покой нам только снится.

Так вот.

Но сходство явно бросается в глаза не только перед лицом традиции и официальной литературы, но и перед лицом крайнего авангарда – Сорокин, скажем. То-есть, как Молодую гвардию, точно так же и "Тридцатую любовь Марины", даже при утрате титульного листа, трудно было бы приписать перу Ерофеевых.

Значит, если все-таки предпочитать формулу "От Ерофеева до Ерофеева", то придется рассматривать дистанцию, лежащую в пределах одного и того же культурного пласта одной культурной традиции.

Не замахиваясь на многое, хочу коснуться лишь их авторской поэзы, в пределах которой (как, собственно, и на любом уровне культурно-эстетической позиции авторов) можно обнаружить критериальные принципы как их сходства, так и различия.

Если подобным образом взглянуть на историю литературы и культуры целиком, то она, помимо смены стилей, поэтик и т.п., вполне может предстать как постоянная смена авторских поз лица, каждый раз артикулирующих в культуре вочеловеченный образ истины, являющейся нам в соответствии с конкретной пластикой данного времени. (Заметим, что этот новый образ не отменяется, а становится в ряд с предыдущими, будучи как бы конгениальным им по знаку первородства свидетельства истины, не воспроизводящейся дважды в одном месте.)

Как правило, этот новый тип культурного сознания, созревающий в пределах старого, объявляется на его страницах в качестве какого-либо крайне-безумного, предельного, (а иногда и запредельного – по оговорке, обмолвке) для данной поэтики персонажа или языкового персонажа. И объявление, выход в люди нового культурного сознания знаменуется переменой статусов – персонаж становится автором, умалая, сжимая предыдущего автора, стиль, культурное сознание до уровня персонажа, иногда до размера точки перекомпанованной, "стянутой" на себя системы привычных культурных значений.

Все это, конечно, происходит на фоне вполне благополучного и долговременного продолжающегося существования и предыдущего и предыдущих культурных сознаний и всякого рода промежуточных монстров. Просто наша проблема такая в соответствии с нашими авторами такими. И конечно, наша схема скорее всего – схема идеальной последовательности, размывающейся, осуществляющейся в жизни иногда латентным, иногда и вовсе – нулевым способом.

Так вот.

Что же мы имеем в нашей родной советской литературе и нашем чистом советском культурном сознании к приблизительно точно фиксируемому нами моменту возникновения сознания, нами описываемого?

Надо заметить, что советская литература – не то, чтобы прямая наследница великой русской, но как некая голографическая ее тень в топологически сходных, но обладающих гораздо меньшей разрешающей мощностью, порождающих пространствах, – всегда была устремлена к внелитературным и внекультурным высотам. Мы все же помним, как Георгий приходил сомневающийся домой, как встречала его спокойная,

седовласая мать и протягивала ему руки, на которых словно пламенным резцом нашей истины высечены заветы будущего, и перебрасывались они (понимали мы) в сердце Георгия, и поворачивался он и уходил среди ночи в забой, и с черно-угольных сводов слепили ему глаза заветы матери его (как понимаем мы – Родины), и он вступает в бой со слепой и чуждой природой и победа его в виде неземного плана перевыполненного встречает его радостно у входа (понимаем мы).

И в последние годы своего чистого существования (в соответствии с предпосылаемой себе основополагающей интенцией) советская литература достигла такого сияния геральдической возгонки мистически-коллапсирующей с мерцанием метафизических провалов очерченности контуров своих неземных героев, что ее прямые персонажи, то есть советский герой и герой антисоветский, то есть враг, изменник, перерожденец, предатель! шпион! диверсант! убийца! враг народа! фашист! троцкист-зиновьевец! империалист! милитарист! колониалист! неоколониалист! басмач! душман! ублюдок! изувер! пидарас! абстракцист! собака! сука! сука! анафема! анафема! – так что вот... Так что там у нас про героя-то?

Да, так вот.

Благодаря сиянию геральдической возгонки мистически-коллапсирующей с мерцанием метафизических провалов очерченности контуров герои эти оказались в культурно-порождающем отношении как бы стерилизованы, и объявились, естественно, в сфере нелитературной, куда их, собственно, и экстраполировала (а, отнюдь, не отыскала, как в старые добрые времена Тургенева и Гончарова) литература.

И все тем бы и кончилось, если бы из-за спины этих героев может быть по причине все той же геральдической возгонки мистически-коллапсирующей с мерцающими метафизическими провалами очерченности контуров не возник их мыслимый, предполагаемый, как бы могущий быть описанным во всех своих параметрах (но до поры не явленный), как страх и ужас ночной, страшнее врага и антисоветского героя (вполне понятного во всех своих проявлениях, даже в противоположно-направленной векторности) – то есть если не объявился советский анти-герой.

Так вот.

Если теперь вернуться к проблеме возможности сведения на пространстве одной сцены двух Ерофеевых (опять оговорюсь, со всеми особенностями как лично-стилевыми, так и культурно-возрастными), то оба являют обретшего дар самостоятельной авторечи, самоартикуляция, советского анти-героя советской героической литературы с набором всех словесных, идеологических и поведенческих клише (то есть иконических

образов-предметов), но размытых, раздробленных и перекомпанованных, пользуемых самым неиконическим способом. (То есть – некий ужас, могущий только присниться Кавалеру Золотой Звезды.) Надо заметить, что поскольку этот анти-герой был загнан в такие неартикулированные тверди, то проявление его проходило некоторыми стадиями отслоения, порождавшими на каждой стадии некий промежуточный гибридный тип культурного сознания от Дудинцева через Гладилина, Аксенова, Синявского и некоторых других – до Ерофеевых.

Вместе с этим анти-героем пришли в литературу и отторгнутые, несуществующие для советской литературы стороны жизни и языка, то есть "небытие" советской литературы. Соответственно, советский анти-герой стал и наследником советской анти-традиции – Достоевский, Сологуб, Розанов. То-есть, если анти помножить на анти – получится герой традиции Достоевского, Сологуба и Розанова.

И если Ерофеев Первый, являясь анти-героем советской литературы, в своем литературном и культурном самосознании так и мыслит себя положительным героем в ряду положительных героев упомянутой нами традиции, то для Виктора Владимировича подобное уже утратило привлекательность и смысл. Вполне свободно и даже нахально распорядившись своим имиджем "анфан террибль" с известной добавкой такого "инфернального", в глазах всякого русского, элемента, как явная игра с аллюзиями и заимствованиями из западных отравленных источников, он является уже как бы ночным кошмаром не только Кавалеру, но и Алмазному венцу, Зубру, Тяжелому песку и пр. (Кстати, именно описания буквально в последних строчках этого сочинения разница между двумя Ерофеевыми и укладывается в формулу "Этот Ерофеев вам не тот Ерофеев").

Что касается последней формулировки "Ударим Ерофеевым по Ерофееву", то я знаю, есть охотники до воплощения ее в жизнь, но время, как мне кажется, еще не пришло, да и ведь Сорокин, Рубинштейн, Кибиров, Холин, Некрасов, Харитонов, Кабаков, Булатов, Чуйков, Монастырский, Сухотин, Орлов, Лебедев, Бойс, Уоркалл, Гундлак, Ануфриев, Захаров, Звездочетов, Комар, Меламид, Соколов, Лимонов, Брускин, Дышленко, и Гаврильчик, и Тарасов, и Хаген, и Пивоваров, и Мироненко, Кривулин, Попов, Гереев, Коваль, Липский, Рамакришна, да и я сам, пожалуй.

Вот.

Я же говорил, что не по делу.

## 6. НЕЛЬЗЯ НЕ ВПАСТЬ В ЕРЕСЬ

Всякую культуру, очевидно (и даже вполне очевидно), можно описать неким кругом имен, то расширяющимся, то сужающимся, в зависимости от конкретных задач и исторического момента (скажем, в моменты грозные и военно-патриотические Пушкина-Лермонтова сменяет, односторонне переводимый в другую систему, Суворов-Кутузов).

Связь в культуре, в культурном менталитете, имен этих с реальными плодами и когда-то реальной деятельностью в некогда реальной жизни не всегда адекватна (в смысле требования некоего прямого соответствия), условна и весьма подвижна (и в смысле интенсивности, и в смысле экстенсивности – при правильном понимании не самого наполнения этих понятий, а их отношения, то есть некой иррационально-операциональной зоны).

Из вышесказанного совершенно ясно, что речь идет об образе литератора, деятеля искусства, поэта (в нашем случае), так называемой позе лица (мы употребляем более мягкое название, относительно первоисточника, где употреблено слово рожа – что тоже красиво). В сфере масс-медиа подобное именуется имиджем, который (как и образ и поза) для культурного сознания значит порой больше (во всяком случае, является предметом гораздо более частых игровых операций, а также, предметом безумных страстей и недоразумений, и не только эгалитарных, но и вполне элитарных), чем сами плоды деятельности персонажа. В результате чего и сами стихи (ведь сейчас, вспомним, мы говорим все-таки о поэте!) прочитываются назад через этот образ, перетолковываются, как и судьба, выстраиваемая теперь в "сновиденческой" казуальности (то есть от данного момента, но как бы в естественной казуальной последовательности и зависимости к данному моменту), что, собственно, отвечает всегдашнему предпочтению телеологической выстроенности судеб личностей харизматических (а, может, так оно и есть на самом деле, а? – это ты меня спрашиваешь? – а кого же еще? – так ведь это ты сам утверждаешь! – я? ну ладно! продолжим, не оговаривая только отдельной проблемы: с какого момента жизни образ начинает превалировать и уже перестает быть сотворяемым стихами, которые в этом смысле, как бы теряют смысл как стихи, но только как акт подтверждения). Ясно дело, что некая преизбыточная акцентация на подобного рода проблеме объясняется спецификой данного мероприятия, доминантой которого и есть культурная канонизация, либо фиксация этого как свершившегося факта и некое ранжирование статуса среди прочих.

Конечно, жизнь стихов и поэта среди читателей и поклонников (да и для меня тоже, поверьте! – поверить? – хотя, конечно, в это поверить почти невозможно, но все-таки) гораздо сложнее, чем следование воспроизводимой здесь некоей культурологической конструкции, но в случае, когда образ поэта выходит за пределы чисто литературного имиджа (а в русских литературных традициях это обычный случай сложившейся и предпочитаемой поэтической судьбы, мыслимой даже как именно поэтическая судьба по преимуществу, даже, как это принято называть – пар экселенс), рассмотрение и уяснение подобного рода феноменов (или же – фантомов) гораздо более способствует уяснению реального способа существования в культуре, чем попытки вычислить это через стихи, скажем.

Так вот.

Задача сия не есть задача ложная, так как именно в подобного рода образе, имидже, позе лица (или чего там еще! – чего еще! – ну, не знаю, чего-нибудь), в некоем, выстраиваемом уже самим культурным (тьфу! не знаю как и назвать другим способом? – а зачем называть другим? – тогда, ладно!) менталитетом, система культурного (переходящего в метакультурную) поведения, этикета, артикулируется культурно-экзистенциальная истина, являющиеся в это время и в этом месте.

Посему, смену стилей и направлений (вне их имманентного наследования и противостояния друг другу) можно было бы описать как смену этих самых имиджей, поэтических поз, моментально (с момента их конституирования в культуре) воспроизводящихся, репродуцируемых как норма. В этом свете гораздо интереснее проследить не случаи примитивного плагиата или неотрефлексированного стилевого заимствования, но воспроизведение вышеупомянутой позы, вне ее возникновения в единственной точке пересечения времени, рода деятельности и судьбы становящейся шкуркой, более или менее могущей быть натянутой на подлаживаемые под ее покров и размер дебелие, неутраждаемые (даже не поднимающиеся до осознания подобной задачи) выращиванием собственной шкуры, плечи – сказано несколько сложно (особенно что касается способности этих валяжных плечей для любого рода осознания любого рода задач), но правильно.

Значит, теперь – как, собственно, можно было бы бегло описать (кстати, вовсе не для убедительности литературоведческого анализа, а просто для иллюстрации пока несколько смутного феномена, здесь описываемого), как можно было бы описать позу, явленную Пастернаком (вроде, скажем предыдущих: Пушкин – балагур; символисты – мистагоги; футуристы – хулиганы)? Пожалуй, наиболее подходящее название, которое я мог бы подыскать – дачник. То есть в этом имени является,

проявляется перенасыщенное культуроцентричное, избыточно-эмоциональное урбанистическое сентиментальное сознание на крыльях артистического предожидания и опережения стремительно переносящееся за город, но немогущее быть полностью наложенным на пейзаж-структуру сознания натурфилософского из-за медленного, долго схватывающегося и неуспевающего затвердеть мифологического пластификатора – в большой степени из-за постоянного движения (город-загород) и постоянной перемены доминирующей точки зрения (благодаря быстроты смены кажущейся неакцентируемой). К этому стоит добавить странный симбиоз и кентаврический эффект совмещения векторно направленного урбанистического культурного сознания с природно-циклическим натур-философским, а также проблема истинно артистической дачной праздности, (столь порицаемой народолюбиво-ориентированным сознанием, столь неуместной в состоянии и менталитете усадебного быта и усадебной культуры с ее долгими и неотвлекаемыми созерцаниями, и столь свойственной богеме – специально культурой и городом созданному классу освобожденных людей, чтобы проживать и артикулировать почти предельно-возможную в человеческом естестве несвязанность быта и творчества).

В позднее время (то есть то, что именуется поздним Пастернаком) на этот образ дачника наложились более трагические черты загородного отшельника (с драматическим слежением за всеми городскими перипетиями, полагая все-таки себя живущим еще его культурными мерками). Правда, более длительное пребывание за городом и ослабление черт юношеско-богемной праздной чувствительности наполняют образ условно-гесиодическими и реально-овидиевскими чертами (последние сравнения говорят о достаточно торжественном звучании понятия "дачник", и о возможности неоднородного истолкования определений данных другим поэтам – "балагур", скажем, или "хулиган").

Конечно, в каждой культуре свои выделенные позиции, занимая которые, персонаж может рассчитывать (а культура, в свою очередь рассчитывает на него) явить некий нормативный образ. Для русской культуры по разного рода социально-историческим причинам сохранившейся в достаточной архаичности, наиболее выделенным был и до сей поры является образ Поэта. (Характерно, что для поклонников Высоцкого недостаточно его славы и образа барда и они, вполне в соответствии с культурной иерархией, желают утвердить за ним и славу великого поэта.)

Для Европы и Америки канонизация образа Пастернака в большей мере связана с удачей "Доктора Живаго" как бестселлера и его экранизацией (не забудем, конечно, всех сопутствующих обстоятельств судьбы внутри внешнеполитических событий, сопутствующих последним годам

жизни Пастернака, ну, и конечно же, высокий начальный критериальный уровень его поэтической репутации).

Ясно дело, подобного рода подход, акцентирование внимания на культурно-презентативной стороне артистической деятельности отражает нынешние эстетические тенденции, когда имидж, поведение, жест в маркированной зоне искусства значит, если не больше, то, во всяком случае, не меньше чем художественный объект (в изобразительном искусстве – а в последнее время именно изобразительное искусство стало наиболее креативной зоной в порождении новых стилей, направлений и модусов художественного поведения) или текст. Нынешнее отрефлексированное, строительное отношение к образу, опережающая, открытая и откровенная работа с ним определяют и соответствующий взгляд на предыдущую историю культуры. Да, собственно, все предшествующие кардинальные осмысления и пересмотры культуры и ее параметров и ориентиров всегда совпадали с существенными культурными и эстетическими словами, высветляя в работе и жизни предшественников черты и тенденции как существенные, до той поры укрытые от по-своему тенденциозных взглядов современников. Естественно, что в подобного рода переосмыслениях в порывах иногда эстетически-искренних нам свойственна универсализация частных, раздувание их до уровня космических (я говорю не только о данных моих усилиях! – а о чем же! – а о вообще нынешнем собрании и о всех подобных во всех подобных случаях по всем подобным поводам! – и что же? – да ничего: обычная история! просто надо об этом помнить, и сейчас я продолжу!)

Так вот, находясь в данный момент, очевидно, не в окончательной точке утверждения и сотворения образа Пастернака, мы должны (в качестве поучительного примера хотя бы) постоянно иметь перед глазами образ бедного Сальери, которого уже никакие комиссии ЦК и КГБ не смогут окончательно реабилитировать в наших глазах; или образ Св. Георгия, именем которого сотворялись и поныне сотворяются немало истинно святых дел и неложных чудес – вот так-то, господа!

Видимо, неложно умозрение, догадка или откровение Даниила Андреева в его "Розе мира" по поводу нашей равноправной совместной жизни в некоем реально-существующем уравнивающем пространстве с подобного рода образами, фантомами, где мы не более реальны, чем литературные герои или любимые игрушки, ставшие вместе с ними, интегральной суммой (чем? – интегральной как бы суммой! – как это? – ну, как бы виртуальным объектом? – каким? – ну, таким, какие мы есть сами, только в пределах как бы другой оптики), точкой пересечения и абсорбции направленных человеческих страстей, привязанностей и глорификации.

В этом смысле весьма значительна наша нравственная и культурная ответственность в сотворении (оговоримся, отмеренно-допущенным нам способом и в отмеренно-допущенном нам объеме), соучастии в подобном сотворении подобных образов, так как впоследствии не только нам самим предстоит реально жить и соотноситься с ним (с Образом), но и Борису Леонидовичу, обитающему ныне в иных мирах, тоже придется с неприязнью ли, со снисходительным ли пониманием наших, да и своих слабостей (понудивших нас поневоле ко многим, им самим при жизни полностью не осознаваемых, выводам и оценкам), с сочувственным ли приятием сего двойника, придется жить с ним, проклиная или прощая нас за подобного рода опасную, неизбежную, но и необходимую активность.

1990

## 7. ЧТО РУССКОМУ ЗДОРОВО – ТО ЕМУ И СМЕРТЬ

Конечно же, без России жить невозможно. Это знает каждый русский, и я тоже на себе это испытал, во время недолгого, но поучительного пребывания за рубежом. На своем скромном опыте я испытал судьбу чужака, когда за пределами срока обаятельного дружеского визита, начинается обыденная жизнь в чужом тебе окружении, когда бредешь ты по как бы оббитым мягкой штофовой тканью очаровательным улицам, смотришь на загорающиеся в раннем зимнем вечернем воздухе приветливые огоньки окон и хочется закричать: Лю-у-у-у-дидиии! – и нет ответа. Твой крик за пределами их разрешаемости, как будто плачет-страдает таракан какой, или муравей хрупкий что-то тпцится выкрикнуть. Да кто услышит.

Ясно, что большую роль играет самополагание – кем ты себя мыслишь и полагаешь в этом пространстве и времени, где ты полагаешь дом свой – от этого зависят твои претензии и ожидания, степень мрачности окружающей ауры и идентификации с ней.

Конечно же, родина – это не березки, не зайчики, не колоски, не белочки, скачущие среди залитых горячим солнцем изумрудных полей, не облака, улетающие на восток к золотому и ласковому Китаю. Это даже не твой дом и не улица, хотя, всякий раз отъезжая от них километров на 30, я буквально сейчас же чувствую опять-таки тоску, тоску некую, некую душевную недостаточность.

Что же, что же это такое? Да об этом расскажет вам любой русский. Говорят, что подобное случается и у иностранцев, но, наверно, не такое и

не так как-то, попроще как-нибудь, менее интересно и глубоко, что ли. Хотя, конечно, все люди равны и в своих рефлексиях, и в своих переживаниях, независимо от их расовой, национальной, религиозной, трудовой и половой принадлежности. Все равны, но все же у иноземцев это как-то не так происходит.

Вот собака, например, переезжает в другое место – тоже ведь, бывает, далеко, в другие страны, как бы эмигрант. А все она о хозяине плачется, о руке, можно сказать, дающей. Нет, это не по-русски.

Или кошку, например, увозят в другой дом – она тоже по дому тоскует, но тоскует как-то конкретно, здесь и сейчас, а русский человек тоскует наперед, так сразу и навсегда.

То есть он тоскует в месте своего пребывания о месте своего пребывания, но как бы в его чистом, идеальном, недостижимом образе. Тоскует он с точки зрения будущего, вечности, явленной ему как нечто недостаточное в окружении его и немогущее быть ничем восполненным. И переживается это как прирожденное сиротство, актуализирующееся конкретно и даже соматически при пространственных перемещениях. Тяжело, Господи, ох, как тяжело, Господи! Словно пропасть какая, незаваливаемая никакими сладостями и радостями, никакими умилениями временными – вообще, ничем. Ужасом и холодом веет оттуда. Русский – изгой в доме своем. Бежит он от этого, мраком дышащего хаоса, бежит, и натывается на иноземца, кричит ему, плачется, да тому не понять. Он все о месте, да времени, да все тоскует, что от домика своего в Калифорнии удалился на столько-то километров. Иноземец он что? – он существо четырех измерений, держащих его, придающих ему ощущение верности стояния, либо, при перемещении, перемене локуса, говорящих ему о возможном мелком ущербе чувств и ориентировки.

Впереди русского – пропасть, позади – пропасть, по бокам – пропасти! Негу русскому человеку пристанища в этом мире!

И берет русский человек пистолет в руку, или какое еще орудие мести самому себе, как существу временному и пространственно униженному, то есть метафизически беспутному, и уходит на свою родину, вернее – Родину.

Так вот гибнет русский человек за Родину, и негу слаще, как погибнуть за Родину!

## 8. МЫ ТАК БЛИЗКИ, ЧТО СЛОВ НЕ НУЖНО

Я люблю мыслить логически. В этом моя беда, так как это редко когда удается.

Начнем с общего места, но настоящего нынешнего, поскольку и речь идет о нем, и речь идет из него. В то же самое время, как вы понимаете, речь о нем практически невозможна, ну, если только быстро-быстро обегая все вокруг незацепляющимся ни за что в отдельности взглядом (это как раз и есть мыслить логически), чтобы оно смешалось, собралось в отдельную единую слипшуюся массу.

Так вот.

Мы находим себя сразу посреди того, вернее, в том, что называю и, соответственно, называется постмодернизмом (а что? – ничего! – что ты смотришь? – а что я смотрю? – название или называние не лучше и не хуже других! – ну, бывают и получше! – согласен!) так вот, мы находимся в ситуации, с широкой, не специфической, точки зрения, нетвердости, неопределенности, разнородности и разномысленности во всяком случае, в пределах нашего региона называния и названного, остановленного, но столь размытого пониманием и идентифицированием, что описание теряет всякую критериальность (ну, теряет – и теряет! – согласен, согласен!), определяя этот постмодернизм как некое общегуманитарное состояние потерянности, потери центричности позиции восприятия и описания мира, чуть ли не процесс распада гуманистических воззрений от времен возрожденческих (что как процесс, а не стилевая идентификация вполне, вполне, даже очень что возможная картина). Иногда сужают временной параметр до периода от 20-х годов этого века до наших дней, иногда и вовсе идентифицируют его весьма узко, как определенную стилистическую тенденцию последних 20 лет, наиболее проявленную в изобразительном искусстве, как усугубление и последующий развал жесткого концептуального стратегийного мышления. При этом следует отметить разную степень стилевой проявленности и отчетливости того, что мы пытаемся (что, нельзя? – можно, можно, многие пытаются!) определить как постмодернизм, а также четкой жестовой и поведенческой отрефлексированности в разных сферах искусства и в то же самое время большую степень искривленности всего поля современного искусства и культуры вокруг могучего гравитационного центра постмодернистского менталитета, облегчая простую номинацию этого огромного поля при его, так сказать, синхронном срезе как обще-постмодернистского и, одновременно, затруднял, как например, в организме как пространстве болезни, вычленив очаг заболевания и

возбудитель – локализовать постмодернизм собственно (а нужно ли? да я и сам думаю! – вот, вот! – но я люблю мыслить логически! – вот, вот! – да, да, редко когда удастся помыслить логически, но зато какое удовольствие! просто не пересказать, особенно тем, кто не подвержен этому! как болезнь какая воспаляющая! порыв высокий! страсть! страсть! да, да – страсть, я не побоюсь сказать это и сравнить это со страстью! ну, вобщем, ладно). То есть, для простоты и красоты логического построения и его пространственно-графического условного уподобления можно представить себе это в виде условно вычленимого центра тяготения, но практически определяемой и вычленимой лишь зоной очерчиваемой первым горизонтом (принимаемой нами за постмодернизм собственно, без рассмотрения топологии и точек различных модификаций, для простоты опускаемых – полагаем здесь чистое поле сильного тяготения). Затем, по мере удаления, все новые и новые концентрические круги со все ослабевающим квантором тяготения и ослабевающим искривлением силовых линий, так что обнаруживающиеся в их пределах феномены могут иметь даже противоположнонаправленные векторы и аксиологии, и на самых отдаленных маргинальных краях степень насильственности исчезает окончательно. Конечно же, полагающий себя в центральной зоне этой модели, или полагающий ее за основной предмет своего исследования либо культурно-идеологического манифестирования, предполагает ее также и как основное поле разрешения главных, центральных, магистральных проблем и вопросов современной культуры и экзистенции, что, собственно, практика последних десяти лет, мировая практика искусства (я имею в виду постмодернизм) и подтвердила. (Надо отметить одну симптоматичную деталь нашего культурного процесса, где до сих пор встает вопрос не о проблемах, скажем, авангарда и постмодернизма, как в западной практике, а о проблематичности, в смысле – а имеет ли право на существование? а не надувательство ли это? а не капризы ли это расшалившихся детишек? Кстати, аналогичная история у нас на Руси и с философией, когда в момент ее многовекового существования наши мыслители все спорили: а имеет ли она право и возможность существовать?).

Так вот, будем мыслить, стараться мыслить логически дальше.

При попытках как-то локализовать этот феномен, найти, так сказать, эссенцию постмодернизма, определить и постулировать адекватный масштаб рассмотрения, некий реализационный уровень с набором необходимых и достаточных оснований, в зависимости от широты определения понятия постмодернизм, а также отсчетной точки рассмотрения (в основном, культурно-временной, например, для традиционного честного культурного русского поэта постмодернизм – все, что лежит за

пределом понимания, что раздражает и не поддается никакой известной ему классификации; как помню, один добротный, уважаемый и добродушный, вобщем-то славный городской уважаемый интеллигентный стихотворец, вернувшись из поездки в Америку, еще в те времена, когда нечасто можно было встретить действительно милого человека побывавшего в Америке, рассказывал про современное искусство: Есть там и наши Комар и Меламид! – И что же это такое? – спрашивал изумленный собеседник, – Да это современное такое, что мелькает, мелькает! – и ясно, что он отнюдь описывал не физическое мелькание кенетически-подобных объектов – уж мы как-нибудь можем себе представить Комара и Меламида – но мелькание за пределами зашкалившей разрешающей системы культурных дефиниций), так вот, при попытке определить выделяют различные реализационные уровни как критериальные: цитатность, аллюзивность, ироничность, дискурсивность, пустотность (отсутствие в тексте пласта реализации личных авторских амбиций, авторского маркированного языка, совпадающего с центральным положением художника-описателя мира, пустота центра привычно-эмануруемой традиционным культурным сознанием мандалы мира) отсутствие утопическо-проэктивного пафоса, актуализация операционального уровня и пр. – что само по себе в отдельности или в парных, скажем, сочетаниях и различных пропорциях на различных сборочных столах вполне может быть собрано в весьма различные стилевые и поведенческие феномены различных менталитетов, эстетик и стилистик времен и эпох. (Как мне помнится, во времена первых в Москве абстракционистских выставок и словесных баталий на них и по поводу их, кто-то, весьма точно, впрочем, с негацией и пренебрежением к современному опыту, заметил: и у Рембранта полно в красках абстракционизма, но только более высокого уровня, не говоря уж о том, что там полно и всего остального).

Будем рассуждать логически.

Надо заметить, что именно актуализированный операционный уровень (ну, типа: как в математике не 1, 2, 3 и дальше, а всякие там +, -, :, =) как основной уровень объявления художника с его собственными художническими амбициями и переживаниями (если можно так выразиться, чтобы отличить от внешнего технически-рационального описания этого уровня, какой приходится встречать в текстах культурологических, например, художник как бы инфицируется бактериями этого уровня и переживает его обступающее на этом уровне как высокую болезнь! Господи! высокую и безумную! он болен, болен художник!, он болен, чем бы там не манипулировал! с любым жонглируемым и перебираемым материалом он является в символически-мифологически-магическом одеянии! эта болезнь вполне сравнима и типологически схожа с

подобными же инфицированиями и художническими лихорадочными самочувствиями на любом другом известном нам уровне полагания и реализации художнической драматургии любого из предыдущих периодов искусства, что для невнимательных не всегда ясно и дает основания спутывать и квалифицировать этот род деятельности как чистую оценочную рефлексию – нет! нет! это – болезнь! это – жизнь! это – искусство! это немногие могут ходить с горячечным румянцем на щеках среди прочих, измазанных румянами и с имитационными вздрагиваниями как бы от высокой непереносимой температуры раздражителей, по внешним симптомам пытающихся симулировать болезнь! вобщем-то, как и во все времена) так вот, именно этот уровень чаще всего (и с достаточным на то основанием) идентифицируют с постмодернистской художнической практикой как таковой.

И, действительно, не вдаваясь в детали и подробности генезиса и хронологии, так как они (в особенности при общей хронологической спутанности в нашем регионе), как и многие другие феномены в сфере культуры, будучи конгломератом разно-культурно-возрастных элементов с различной скоростью становления и умирания, замечу лишь, что акцентированная языковая практика искусства (на том этапе, на каком мы застаем ее во время нашего логического обсуждения), перенесла центр тяжести, центр активности художника в сферу манипулятивности и операциональности (то есть в этом поле прочтения, любая объектная или визуальная деятельность, в результате, деконструирует художника – актуального деятеля культуры – как существо преимущественно референцирующего и таксонизирующего), сформировав и сформулировав этику художнического поведения как незадействованность, не влипание ни в один конкретный дискурс, но просто явление его в соседстве с любым другим, или другими, то есть актуализуясь в текстовом пространстве в виде швов и границ (а что, нельзя? – можно! – и я говорю!), не обладающих, собственно привычным текстовым пространством или объемом и являющих его как пространство стянутое в линию или в точку (расшифровываемое в привычных культурологических терминах как пустое), то есть назывное и как бы ничейное. Посему, отделенные от всего доязыкового, доартикуляционного (всегда надо иметь в виду, что все это в весьма условных единицах, то есть за скобки выносятся общий неминуемый квантор предопределенности и определенности начальными условиями человеческого существования вообще с приводящими элементами предельных положений его как физической, так и ментальной активности, так что речь всегда идет как бы о взаимоотношениях невеликих величин внутри скобок, но по причине сугубой на них концентрации и для интереса и ясности форсируемых до значительных

размеров, и, как правило, создается впечатление глобальных разборок), значит, отделенные от всего додискурсного (что, собственно, является предваряющим условием возникновения оных и энергетической подпитки их постоянного воспроизведения), достаточно произвольной последовательностью или комбинацией выбираемых вертикальных связей в виде дискурсов, художники обрели невиданную высотность горизонтальной мобильности, как бы параллельную телу культуры, как бы такие летчики-герои! сталинские соколы! летающие тарелки, обладающие недетерминированной привычными (то есть привычно-культурно детерминированными, с точки зрения традиционной практики) гравитационными условиями скоростью передвижения во всех направлениях. Такие, как бы духи, произвольно выбирающие каналы сообщения с землей и, по причине вольности манипуляции ими, порождающие иллюзию их аксиологии и даже порождения сверху вниз (то есть от художника, которые есть культура вообще в пределах рассматриваемой модели, то есть культура идентифицирует себя с ним, вернее, она на данном промежутке и в данном месте как бы полностью делегирует ему свои права представительства). Иными словами, единообразие горизонтальной динамики и акцидентности вертикальных уколов в наше время уже становится достаточно монотонным, чтобы являть риск и шок, ведомые живому культурному действию. То есть появляются, обнажаются как бы возрастные черты перехода в простой художественный промысел (типа матрешек, игрушек и пр., без стратегичности художественного поведения, риска, ставки ценою в жизнь, стоящих за спяной живой культурной драматургии).

Помянув еще одно конструирующее основание нашего логического сборочного стола, заметим, что мы находим себя сейчас в конце художественно-драматургического процесса большого авангардного менталитета, возникшего в начале века. Собственно, схема этой драматургии весьма нехитра, проста даже: всякий раз художник приходил и говорил (при общем пафосе расширения зон искусства за счет как бы зоны неискусства, жизни), говорил: Это искусство! – Нет! нет! – кричали ему (неважно кто – публика, критики, другие художники, говорила как бы сама Культура), но привыкали и уже кричали следующему: Нет! нет! И так до тер пор, пока на любую лукавую претендующую попытку художника (в наше время уже) достать из-за пазухи нечто шокирующее и необыкновенное, Культура заранее кричит, делая вялый жест, даже и не пытаясь и не желая рассмотреть-то подробнее: Искусство! Искусство! Родной, ну конечно же это искусство, зачем так волноваться! (Точно так же, впрочем, как к началу века исчерпалась предыдущая драматургия: Прекрасное-Безобразное, когда обнаружилось, что все, что производит,

художник, что выходит из-под его руки – прекрасно, и символом снятия вообще этой проблемы как актуальной стало явление в культуру писателя (Джюсана). И в этом смысле постмодернизм нынешнего возраста можно определить и как бездраматургичность, то есть пребывание в достаточно безвольном культурно-драматургическом состоянии и нежелании преодолеть это, даже лелеяние подобной ситуации, что весьма характерно для многих участников культурного процесса (что, конечно же, кроме проблемы комфортности, является, несомненно, и проблемой власти, укорененности определенных участников в точках доминирования устоявшейся культурной ситуации). А вообще-то, это отражает не только и не столько ставку основного числа художников на некий гедонизм, сколько общую тупиковость больших культурных процессов. Именно такая безстратегичность и инерционность поведения художников напоминает бытование в культуре мастеров художественного промысла (к которым в наше время можно отнести и художников-реалистов, и производителей стилистики авангарда 20-х, и абстракционистов; я не говорю о возможном некоем духовном или мистическом опыте, который вполне возможен как производное или даже основное в любом другом роде занятий), лишенных даже представления об утверждении, о необходимости утверждения некой иной художественно-поэтической позы (логически предшествующей и служащей конституционным и структурным основанием порождения текстов) – то есть артикуляции в культуре, через культуру и культуры самое через актуальный имидж художника. Кризис именно актуальности нынешней стратегии, заданной и по инерции простого и непосредственного соседства и наследования (по этой причине даже порой не отрефлектированной, а воспринимаемой как естественная внутренняя культурная соматика) продолжающей быть воспроизводимой в повторении неких, почти ритуальных, жестов как бы овладения новыми территориями на фоне всеприемлющей культуры, заранее считывающей все парадигматические возможности запущенной порождающей системы, даже как бы и шокирующих и эпатажирующих моделей поведения (типа: мат, порно, соц. эпатаж, ориентальная экзотика, шизомодели, в своих необычных соположениях невозможных рядов актуализирующих, деконструирующих художника как человека прежде всего таксономирующего и референцирующего, дискурсивные практики террора, и пр.), создает впечатление некой автоматической работоподобной мертвости.

Собственно, что еще до последнего времени жилось, оживляло, составляло впечатление остаточной драматургичности и даже трагедийности, так это последний, должный к поминанию, элемент сборочного стола, даже ось некоторая как самого стола, так и всего процесса в целом.

Я сразу назову, чтобы не мучить вас, да и самому не мучиться (а мы и не мучаемся! –ишь ты! – вот так! – а я тоже не мучаюсь!) – вопрос о Проблематичности личного высказывания. Впрочем, как мне сейчас представляется, это и есть предельная точка (уже в дургой системе мерностей, чем та, где мы это же самое обзывали осью), на которую стягиваются все предыдущие уровни актуализации и манифестации, определенные нами ниже как сферы и уровни реализации постмодернизма. Именно начавшись в пределах первого авангарда в 20-х, с его пафосностью и верой в возможность вычленения предельных онтологических единиц текста – буква, слог в литературе; краска, геометрическая фигура, фактура в изобразительном искусстве, бескачественный человек в социальной жизни и т.п. – а также существование истинных, вызываемых или постулируемых, законов и, соответственно, реальность построения истинных вещей из истинных единиц и посредством истинных законов (я не останавливаюсь на социополитических последствиях подобного менталитета и задействованность или соучастие именно деятелей искусства в реализации, прямой или косвенной, этих проектов – это совсем другая тема) – значит, объявившись в пределах первого возраста авангарда как Проблема личного высказывания, через кризис этого во втором возрасте авангарда (который как реакция на первый обнаружил и манифестировал невозможность, несуществование предельных вычленимых истинных единиц текста и сомнительность самих предположений о существовании истинных и явных в какой-либо истинности для всех, если вообще вычленимых в пределах социо-культурной деятельности, законов), значит, через кризис Проблемы личного высказывания к Проблематичности высказывания в третьем возрасте большого авангардного менталитета (с его попыткой разрешения проблемы истинности, либо неистинности высказывания, постулированием невозможности большой единой истинности высказывания, в то же время не принимая и тотальную неистинность любого высказывания, пытаюсь определить истинность в пределах некой практически вычленимой аксиоматики всякого языкового ареала). Собственно, именно наличие этой осевой выстроенности вокруг Проблематичности личного высказывания (с достаточными основаниями, перечисленными выше) и может быть идентифицировано как постмодернистское, в наибольшем приближении, то есть по преимуществу и преимущественно, высказывание, жест, все остальное (буде необходимость как-то соотносить это с постмодернизмом по причине ли методологической оптики, дидактической необходимости, культурно-политического противостояния может быть определено как в разной степени задействованность в постмодернистском менталитете и разной степени искривленности, в зависимости от приближения к

центру его гравитации, не могущего быть с абсолютной чистотой локализованным, но могущий быть более-менее определенно в пределах некоторого горизонта ) суть просто в разной степени модернизированные художественные промыслы (не в порицательном, а квалификационном смысле). Надо заметить, что концептуализм первый акцентировал эту проблему как стержневую и тематизировал ее в наибольшей степени на сюжетном уровне, поскольку в нем все-таки достаточно были проявлены черты героизма и утопизма. Однако, надо сказать, что наш отечественный вариант концептуализма, возникший и, соответственно, помещенный изначально в преимущественно вырожденную вербальную среду, сразу, даже и не осознавая этого, обрел преобладающие черты постмодернизма, постмодернистской ментальности и проблематики, вернее, специфической акцентации в проблематике общей для концептуализма и постмодернизма, то есть Проблематичности личного высказывания.

Но по нынешней нашей поре эта Проблематичность перестала быть, извините за легкий каламбур как бы (что не есть добродетель при попытках мыслить логически) проблемой, но стал довольно-таки комфортным уровнем существования наиболее, правда, стратегически осмысленных и рефлексивных авторов. Остальные же (не присутствуя при и не имея личных навыков завоевания и опознания) и вовсе утратили не только ее самоё, но и способы ее различения, довольствуясь уровнем игровой, влажно-лирической ли, социально-реанимационной интенсифицированной дискурсивности.

Ну, это бросается в глаза не только мне. Не то, чтобы я исполнен какой-то сверхестественной ненависти или ревности к кому-нибудь. Это просто факт. Я люблю мыслить логически. Так что же мы имеем, мысля логически? – все! придец, если так можно выразиться.

А ощущение полной исчерпанности драматургии, стратегии и личностного начала подвигает художников на попытки обнаружить нечто новое (вобщем, зачастую это ощущение и есть первое основание, не достаточное, правда, для креативного конструирования, но свидетельство!), однако, зачастую само желание опережает возможности и более инерционную практику художественного делания, в страстном желании нового интерпретируемое как новое, на самом же деле являющееся воспроизведением привычного, с некоторой степенью как бы медикаментозного интенсифицирования отдельных элементов, выявляясь в угрожающем дискурсах, попытке отыскать новые возможности шокинга, либо еще незадействованные дискурсы, что есть просто воспроизведение стратегийно-дискурсивного поведения. Некие же вздрагивания и темноты в предельно удаленных областях дискурсов (по причине ли не отдавания

себе отчета в этом, или по причине рождения и обретения себя в пределах конституированной культурной ситуации не рефлектируемой и воспринимаемой как внутренняя соматика (воспринимается как возможность обретения новой онтологии).

Представляется (с огромным количеством оговорок по поводу личной, да и вообще всеобщей слабости пророческого зрения), что новое можно было бы искать несколько в ином, вернее, даже совсем в другом пространстве, как бы сжав весь предыдущий культурный опыт и практику в точку и выстроив (вернее, это нужно понимать в безличном или даже страдательном залоге – будучи выстроенным, скажем) его драматургическое отношение (если, скажем с опаской, вообще принцип драматургического строения и развития культурного зона не есть закономерность, возникшая в пределах ренессансно-гуманистического типа культуры и, если предположить, что мы, наряду с концом большого авангардного и, конкретно, постмодернистского менталитета, присутствуем и при конце большого сознания гуманистического, за пределами которого подобный принцип вообще не работает), так его драматургическое отношение с неким новым участником, элементом, партнером драматургического действия в новом пространстве, возможно, сейчас уже и наличествующем, но воспринимаемом как глубоко маргинальное. Возможно также, нечто новое и обнадеживающее может быть типологически-сходным, или даже инициированным, зеленым движением, как менталитетом этического самоограничения, сдерживания, переносящего акцент с экстенсивности на интенсивность. Перевод этого в категории культурно-эстетического наталкивает, в первую очередь, на возможную практику смирения, то есть умаление себя до чего-то, поначалу внешнего, и идентифицирования себя с ним, принятия на себя его мерности, то есть, поначалу, скажем, одного из дискурсов (я отнюдь не посягаю на толкование этого термина и практики в пределах духовного и этического делания). И тут, конечно, встает проблема развертывания, разработка его, выбранного дискурса, мощностей (как бы внутреннее развертывание, актуальная бесконечность), дающих возможность в его пределах разыграть богатую драматургию, то есть отыскание внутри его полюсов этой драматургии, – проблема внутренней бесконечной делимости, интенсифицирование и, в далекой перспективе (о которой нам и помыслить невозможно и по причине ограниченности нашего существования, да и отсутствия адекватных способов помысливания этого пространства; так вот, это помысливание, развертывание этого помысливания как процесс и есть драматургически-последовательное раскрытие его, то есть только, если и не в конце, то уж во всяком случае, только в самом апогее его развертывания, эта драматургия и является как понятное и

осмысленное (явление ее как состоявшейся). Конечно, я люблю мыслить логически (да и не только я, иначе бы кому бы я предназначал эту статью, так сказать, аппелировал бы), но именно здесь вот эта привычка беспредельно подводит меня! губит! просто рушит в бузду какую-то! Надо ведь быть по-простому инфицированным этим.

Затем представляется, что ужатие до уровня одного дискурса (как начальная стадия, с небольшим, предшествующим ей раскачивающим механизмом мерцательности) будет своей целью отнюдь не ужатия всех прочих до одного, то есть не проблема информативности, но сама нравственная драматургия ужатия и будет стратегией, которая в своей динамике обнаружит напряжение между дискурсом и его телесностью, то есть пространством предположенной возможностью его функционирования как развертывание и насильственность. Именно телесность, и не только транспонированная в драматургию метафорической телесности говорения на пределе дискурса, станет проблемой и проблематикой нового культурного менталитета.

Накапливающиеся элементы антропологических сдвигов (все, конечно, зависит от точки отсчета, но возьмем хотя бы конец 19 в. так и не осмысленное концептуально) – изменения среды обитания биологической и социальной – проблему новой антропологии выдвинут из маргинальной зоны в актуальную, стянув на нее все остальные, актуализовавшиеся, сделаем смелое предположение, в проблеме минимальных телесных жестов и работы с телом, что и явит основную драматургию нового времени (оставив, конечно же, конечно же для наслаждения и гедонистически-бездраматургического существования огромное количество прочих художественно-артикуляционных проявлений, как сейчас и существуют классическая музыка, например, балет) то есть драматургию: возможно-невозможно или же – допустимо-недопустимо (не в смысле нравственности, а в смысле функционально-предельного). Вполне возможно, что уже сейчас и существуют элементы, а может, и отдельные вполне оформившиеся феномены нового менталитета и его драматургия в пределах телесного как мода, виртуальные пространства, искусственные среды обитания и т.п. Пока же коллапс старого способа бытования в культуре дает некую дополнительную энергетiku умирания, которая еще удерживает в пределах своего горизонта и искривляет в поле своего тяготения достаточно большую зону культуры, выбивающимся из-под ее влияния, не оставляя пока хоть какое-нибудь заметное пространство для маневра в освещаемом поле культуры.

Хочется, хочется мыслить минимально, сдержанно, тепло, адекватно, трогательно и взыскательно, чисто и однозначно, с живым наполнением и тихими ограниченными телодвижениями, экономичными телесными

жестами, выразительными вздохами, быстрыми ласковыми взглядами, одеяниями, хранящими тепло и движение плоти, пожатиями рук, вырастающими в грандиозные художественные события, стратегии и откровения духа, притоптываниями, разверзающими пропасти человеческой экзистенции и сравнимые с грандиозными культурологическими построениями, болью и даже кровотечениями, допустимыми в пределах выживания, несущими на себе знаки иного смысла и прямого обращения к людям, понимающим и отвечающим подобным же порывом осмысления действительности, понимая это как прямую и реальную артикуляцию культурного проявления! Хочется того, чего давно уже не хотелось (а впрочем, чего хочется всегда и постоянно, помимо эротических позывов, конечно, и являясь как бы в некотором смысле сублимацией их) – хочется принципиально нового!

Увы, возраст мой, конечно уже не тот, чтобы увидеть цветение этого предположительного нового (или какого-то другого, прямо противоположного здесь описанному), не увидеть мне, увы, его стремительный взлет и торжество. Но я люблю мыслить логически, это меня утешает в моей старости и немощи – вот я намыслил логически.

1993



**Svenka Savić**, Diskurs analiza [Diskursanalyse]. Univerzitet u Novom Sadu Filozofski fakultet. Novi Sad, 1993.

Die vorliegende Arbeit stammt von einer hervorragenden Expertin auf dem Gebiet der Psycholinguistik und Diskursanalyse, Svenka Savić, Professorin an der Universität Novi Sad. Das Buch enthält eine zusammenfassende Darstellung der Ergebnisse der bisherigen Untersuchungen zur Diskursanalyse an serbokroatischem Sprachmaterial.

Die Arbeit ist als Lehrbuch für Studierende sprachwissenschaftlicher Institute in Serbien gedacht. Es ist das erste Lehrbuch dieser Art auf serbokroatisch. Allein die Tatsache, daß das Buch überhaupt erschienen ist, verdient eine Würdigung. Man kann kaum glauben, daß in dem allgemeinen Chaos im ehemaligen Jugoslawien noch ein sprachwissenschaftliches Buch veröffentlicht werden kann.

Das Lehrbuch von Svenka Savić enthält 4 Textkapitel, dazu Glossar, Literaturverzeichnis, eine englische Zusammenfassung, und einen Index. Die Kapitel setzen sich jeweils aus mehreren Teilen zusammen. Jeder Teil (außer dem Haupttext) enthält Übungen und ein kurzes Literaturverzeichnis zum Text.

Das einführende Kapitel ist als allgemeiner Teil angelegt (Opšti deo, S. 11–20), in dem die Verfasserin aktuelle Trends in der Sprachwissenschaft vorstellt. Sie geht dabei auf die Verbindungen zwischen den verschiedenen sprachwissenschaftlichen Disziplinen, Fragen der Interdisziplinarität in der Sprachforschung und auf die immer stärker werdende kognitive Komponente in der Sprachwissenschaft ein.

Im zweiten Kapitel folgt eine Diskussion der Grenzen der Diskursanalyse (besonders zur Textlinguistik sowie ihrer Geschichte (Diskurs analiza, S. 23–38).

Das dritte Kapitel behandelt methodologische Fragen in der Diskursanalyse (Metodološka pitanja: nekoliko osnovnih pojmova, S. 39–47). Zunächst wird der Begriff der Kommunikation definiert. Elemente sowohl der verbalen als auch der nonverbalen Kommunikation werden differenziert. Anschließend stellt die Verfasserin eine Klassifikation des geschriebenen und gesprochenen Diskurses vor. Schließlich befaßt sie sich mit grundlegenden technischen Fragen: der Arbeit mit Muttersprachlern und der Transkription gesprochenen Diskurses.

Das letzte, vierte Kapitel (Teorije u diskurs analizi, S. 75–150) enthält eine Übersicht über die verschiedenen Theorieansätze innerhalb der Diskursanalyse. Die Autorin stellt Modelle von Grice, Searle, Chafe, Bachtin, Schegloff und Fleischman vor und führt dann die Anwendungsmöglichkeiten dieser Ansätze anhand von serbokroatischem Sprachmaterial vor. Auf diese Weise werden den Studierenden nicht nur Theorien vermittelt, sondern auch Beispiele aufgezeigt, wie diese Theorien für die Analyse des Serbokroatischen nutzbar gemacht werden können. Das serbokroatische Material macht dieses Buch auch für einen breiten Leserkreis aus dem slawistischen Bereich interessant.

Ein Nachteil des Buches muß angemerkt werden. Der Terminus *diskurs analiza* ist eine serbokroatische Übersetzung des englischen Begriffs *discourse analysis*, die der serbokroatischen Syntagmatik nicht angepaßt ist. Der Titel sollte vielmehr *analiza diskursa* lauten. Bei einem sprachwissenschaftlichen Lehrbuch wäre eine solche terminologische Sorgfalt besonders wichtig.

Von diesem Kritikpunkt abgesehen läßt sich abschließend sagen, daß *Diskurs analiza* sowohl ein nützliches Lehrbuch als auch eine für ausländische Slawisten interessante Sammlung von serbokroatischem Material zur Diskursanalyse darstellt.

Danko Šipka (Sarajevo)

**Sto godina leksikografskog rada u SANU** [Hundert Jahre lexikographische Arbeit in der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste]. Beograd 1993.

Am 12. April 1893 (nach dem Julianischen Kalender) wurde die Lexikographische Abteilung der Königlichen Serbischen Akademie gegründet. Zum 100-jährigen Jubiläum veröffentlichte die Akademie und das Institut für Serbische Sprache das Buch *Sto godina leksikografskog rada u SANU* (Belgrad, 1993), das die Ergebnisse der bisherigen Arbeit der Abteilung vorstellt.

Der Band enthält drei Aufsätze und eine Bibliographie. Irena Grickat-Radulović (*Stogodišnica leksikografskog rada pri Srpskoj akademiji nauka i umetnosti*, S. 5-13) bietet einen historischen Rückblick auf die hundertjährige lexikographische Tätigkeit an der Serbischen Akademie der Wissenschaften. Den Schwerpunkt legt die Autorin dabei auf die Vorbereitungen zur Gründung der Abteilung.

Der Aufsatz von Drago Čupić (*Leksikografski programi u SANU danas*, S. 15-20) ist den aktuellen lexikographischen Arbeiten gewidmet. Als Hauptprojekte nennt der Verfasser das große Wörterbuch der serbokroatischen Literatur- und Volkssprache (*Rečnik SANU*), das Wörterbuch der serbischen Redaktion des Altkirchenslawischen, das Etymologische Wörterbuch, die Wörterbücher: Polnisch-Serbokroatisch und Tschechisch-Serbokroatisch, und mehrere terminologische Wörterbücher. Als besonders wichtiges Projekt hebt der Verfasser das große Wörterbuch (*Rečnik SANU*) hervor.

Mit diesem Wörterbuch befaßt sich Egon Fekete (*O rečniku srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika SANU*, S. 21-49). Er geht dabei auf verschiedene Aspekte des Wörterbuchs (z. B. Korpora für das Wörterbuch, grammatische Verarbeitung, onomastisches Material usw.) ein. Da der Verfasser gleichzeitig Redakteur des Wörterbuchs ist, vermittelt dieser Aufsatz einen anschaulichen Einblick in die konkrete lexikographische Arbeit.

Die Bibliographie der lexikographischen und lexikologischen Arbeiten enthält fast 800 Titel. Im Teil A werden die sprachwissenschaftlichen Arbeiten (Wörterbücher und Aufsätze, die in den Akademie-Zeitschriften veröffentlicht wurden) vorgestellt. Teil B gibt einen Überblick über Wörterbücher und Aufsätze aus der Lexikographie und Lexikologie benachbarten wissenschaftlichen Bereichen (wie der Archäologie, Balkanologie, Völkerkunde usw.).

Das Buch stellt eine neue, wichtige Quelle für die Forschung zur serbischen Lexikographie dar. Zusammen mit dem Jubiläum gibt es Anlaß, sich zwei grundlegende Fragen zu stellen: Welchen Stellenwert hat die lexikographische Arbeit der Serbischen Akademie im Rahmen der serbokroatischen und spezieller der serbischen Lexikographie? Und: Welche Perspektiven bieten sich für diese Arbeit?

## Rezensionen

Die serbokroatische Lexikographie blickt in ihrem kroatischen Zweig auf eine lange Tradition zurück (1595 veröffentlichte Faust Vrančić sein *Dictionarium quinque nobilissimarum Europae linguarum*, das als Anfang der kroatischen Lexikographie anzusehen ist). Die ersten bekannten serbischen Wörterbücher stammen vom Ende des 18. Jhs. So gesehen machen die 100 Jahre lexikographischer Arbeiten an der SANU ein Drittel der gesamten Zeitspanne serbischer Lexikographie aus. Wichtiger erscheint die Tatsache, daß gerade in diesem Zeitraum und gerade von der SANU das wichtigste Werk der serbischen Lexikographie veröffentlicht wurde – das monumentale *Rečnik SANU*. Bisher erschienen 14 Bände von je 800 Seiten, in denen etwa ein Drittel des Materials aufgearbeitet ist. Das Wörterbuch ist bei dem Stichwort *nedotruo* in kyrillischer Buchstabenfolge angelangt. Da diesem Wörterbuch ein Korpus von der Mitte des 19. Jahrhunderts zugrundeliegt, ergänzt es sich mit dem 23-bändigen kroatischen Wörterbuch JAZU, das auf einem Korpus vom 12. bis zum 20. Jahrhundert beruht. Das Wörterbuch der SANU stellt eine Fortsetzung des Wörterbuchs der JAZU dar. Beide Wörterbücher zusammen spielen eine enorm wichtige Rolle in der Kultur sowohl der Kroaten als auch der Serben.

Der Kontext, in den die heutige lexikographische Arbeit der SANU einzuordnen ist, sieht sehr düster aus. Der irrsinnige Krieg im ehemaligen Jugoslawien wie auch das Embargo gegen Jugoslawien dauern an. Die allgemeine Knappheit ist im wissenschaftlichen und kulturellen Bereich besonders stark spürbar. Dazu kommen auch einige negative Erscheinungen innerhalb der Lexikographie. Die Computerisierung der lexikographischen Arbeit wurde nicht rechtzeitig durchgeführt, und der Einsatz der elektronischen Datenverarbeitung wird in manchen traditionellen Kreisen im Institut für Serbische Sprache noch nicht gern gesehen.

Infolgedessen harren die noch fehlenden Bände des großen Wörterbuchs (*Rečnik SANU*), aber auch die Wörterbücher Polnisch-Serbokroatisch und Tschechisch-Serbokroatisch besserer Zeiten für ihre Veröffentlichung. Alle anderen Projekte sind ebenfalls sehr stark reduziert.

Die lexikographische Arbeit an der SANU geht dennoch weiter - das Buch zum Jubiläum zeigt dies deutlich. Daher können wir, auch wenn das eine Art „wishful thinking“ darstellt, abschließend wünschen: *Vivat, crescat, floreat!*

Danko Šipka (Sarajevo)

**Ronald E. Peterson**, *A History of Russian Symbolism*. (=Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe 29). Amsterdam /Philadelphia (John Benjamins) 1993, 254pp.

Der Symbolismus ist neben dem Futurismus ohne Zweifel die am meisten untersuchte Strömung der modernen russischen Literatur. Dabei halten sich inner-russische und westliche Studien die Waage. Zahlreiche Neueditionen von Werken aus dem ‚Silbernen Zeitalter‘ bezeugen seit dem Ende des kommunistischen Kulturdiktates zudem die Beliebtheit, der sich die symbolistische Literatur heutzutage beim literarisch aufgeschlossenen russischen Leser erfreut; der Blick zurück ist oft geprägt von Nostalgie über die damals erreichte literarische Qualität, nicht selten werden auch im Vorfeld oder jenseits der Postmoderne Anknüpfungspunkte für den weiteren Gang der Literatur gesucht.

Eine Geschichte des russischen Symbolismus gehörte trotz dieser Umstände bis vor kurzem zu den Desiderata der Slavistik, begründet im Westen vielleicht durch die Breite und Vielfalt des Gegenstandes und im Osten sicherlich durch seine idealistische philosophische Begründung. Diese Lücke füllt nun endlich die nach mehrjähriger Ankündigung erschienene Darstellung aus der Feder des zu früh verstorbenen amerikanischen Russisten Ronald E. Peterson, der 1980 bereits mit der Monographie *Andrej Belyj's Short Prose* (Birmingham) und sechs Jahre später mit der Anthologie *The Russian Symbolists: An Anthology of Critical and Theoretical Writings* (Ann Arbor) hervorgetreten war.

Anders als Vladimir Markovs bahnbrechende Studie von 1968 *Russian Futurism: A History*, die sicherlich viele Arbeiten zur russischen Avantgarde-Kultur ausgelöst hat, bildet die 1986 kurz vor dem Tod Petersons abgeschlossene historiographische Darstellung eine Zwischenbilanz, die sich auf bedeutende Einzelstudien stützen kann.<sup>1</sup> Die vom Verf. formulierte Aufgabe der Monographie, „to serve as an introduction to Symbolism in Russia, as a movement, an artistic method, and a world view“, entwirft drei Verstehensweisen des Begriffs ‚Symbolismus‘, die in literatursoziologischem, poetologischem und ästhetisch-philosophischem Horizont stehen. Als Vorreiter sind hier die Monographie *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus* von Johannes Holthusen (Göttingen 1957) und *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry* von Georgette Donchin (Den Haag 1958) zu nennen. Noch in James Wests Buch *Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Aesthetic* (London 1970) liegt der Schwerpunkt im Bereich der expliziten Poetik und Ästhetik.<sup>2</sup> Den drei in Teamarbeit erstellten russischen Bänden mit dem Obertitel *Russkaja literatura konca XIX- načala XXv.* und den Untertiteln *Načala XXv. Devjanostye gody* (M. 1968), *Načala XX v. 1901-1907* (M. 1971; darin B.V. Michailovskij, *Simvolizm*, 239-318) und *Načala XX v. 1908-1917* (M. 1972) mangelt es dagegen an konzeptueller Konsistenz und Überzeugungskraft; sie bieten aber auch in den angehängten Chronologien (*Letopis' literaturnych sobytij*) desun-geachtet wichtiges dokumentarisches Material.

In den 70er Jahren wiegen dann Studien zu einzelnen symbolistischen Autoren und Gattungen sowie über das Verhältnis des literarischen Symbolismus zu benachbarten Künsten vor;<sup>3</sup> problemorientierte Untersuchungen zur Werkpoetik des

Symbolismus entstehen vor allem seit den 80er Jahren. Hier war Igor' Smirnovs theoretische Studie *Chudožestvennyj smysl i evolucija poetičeskich sistem* (M. 1977) wegweisend, die Peterson leider nicht einmal in der Bibliographie verzeichnet. Während Wilhelm G. Weststeijns vom Verf. gleichfalls übersehene Dissertation *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism* (Amsterdam 1983) an Hand der impliziten und expliziten Poetik den Übergängen vom Symbolismus zum Futurismus nachspürt, beschränkt Peterson sich konsequent auf die symbolistische Phase der russischen Moderne. Wo die Habilitationsschrift von Gudrun Langer *Kunst - Wissenschaft - Utopie. Die Überwindung der Kulturkrise bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov* (Frankfurt am Main 1990) die symbolistische (und frühfuturistische) Literatur unter der kulturhistorischen Perspektive eines Neuansatzes der russischen Literatur nach der Krise am Ausgang des vorigen Jahrhunderts untersucht, liegt bei Peterson der Schwerpunkt „on the history of the movement itself, on what happened“ (XI). Das kaum problematisierte Interesse gilt der recht allgemeinen Frage „what the Symbolists wrote, said and thought, and on what they interacted“; es bezieht dabei aus einem äußeren Blickwinkel „connections between the literary figures and artists, philosophers, and the intelligentsia in general“ mit ein (XIII f.), wohingegen Aage A. Hansen-Löve in seinem auf vier Bände angelegten Werk *Der russische Symbolismus* (Bd. I, Wien 1989) dem poetologischen System selbst, gleichsam von innen her, anhand der „Entfaltung der poetischen Motive“ auf die Spur kommt. Peterson reduziert den Symbolismus auf „an individual perception of the world and a personal approach to life“ (XII). Zwar erkennt er die Bemühungen der russischen Symbolisten an, die ästhetische Gestaltung zur Lebensform („way of life“) zu erheben, doch geraten die symbolistischen Gemeinschaftskonzepte (sobornost'), die noch die Kollektiv-Auffassung des Proletku'l't vorprägten, sowie der Allgemeingültigkeitsanspruch der esoterischen Programme, der Blok zu einem fatalen Mißverständnis der Oktoberrevolution führte, kaum in den Blick.

Angesichts der problematischen These der Postmoderne vom unwiderruflichen Austritt der Menschheit aus der Geschichte und ihrer Darstellung, die sich in den Ausdruck ‚posthistoire‘ kleidet und ihren Gegenbegriff in der ‚Prähistorie‘ hat, ist besonders dringlich nach den Prinzipien der Modellierung und Darstellung des historischen Prozesses zu fragen. Peterson gliedert seinen Gegenstand - als gebe es den postmodernen Zweifel an der Historizität der Erscheinungen gar nicht - konsequent nach historisch-kalendarischem Prinzip in neun Phasen von je zwei bis fünf Jahren Umfang mit den Jahreszahlen 1892, 1895, 1898, 1903, 1906, 1908, 1910, 1914 und 1917 als Einschnitte. Der Vorteil dieser diachronischen Verfahrensweise liegt in einer leichten Überschaubarkeit und strengen Folge der so erhaltenen Teilperioden, der Nachteil in einem geringeren Eindringen in die Textur der Kunstwerke sowie in der Zerlegung der Œuvre einzelner Autoren. Hansen-Löve dagegen errichtet aus systematischer Perspektive eine strikt paradigmatische Typologie, bestehend aus drei konzeptuellen Modellen mit je zwei Subcodes. Mit Blick auf den historischen Ablauf überwiegt für ihn der diabolische Symbolismus in den 90er Jahren, der mythopoetische in der Zeit von 1900 bis 1907 und der grotesk-karnevaleske Symbolismus seit 1908. Hier liegt der Vorteil in der hohen Bezüglichkeit der erarbeiteten paradigmatischen Elemente (Motive) sowie im tiefen Einblick in die semantische Webart der Texte, der Nachteil in der

größeren Schwierigkeit, sich einen Überblick über die Folge der Erscheinungen zu verschaffen. Hansen-Löves Motive (z.B. ‚Dualität‘, ‚Weg‘, ‚Schatten‘) lassen sich vielfältig und ohne Zwang nicht nur untereinander, sondern auch mit Motiven benachbarter Künste, mit der expliziten Poetik, mit ästhetischen Kategorien und mit allgemeinphilosophischen Konzepten verknüpfen, Petersons Phasen (z.B. ‚Individualism and Decadence, 1896-1898, ‚Symbolism as a Unified Movement, 1904-April, 1906‘, ‚Years of Crisis and Transition. Art vs. World View, 1909-1910‘) hingegen sind leicht auf zeitgenössische historische Erscheinungen (z.B. Begegnung und Zusammenstoß von Personen, Krieg und Revolution) zu beziehen. Hier erfahren wir mehr über die Gleichzeitigkeit und Abfolge von Erscheinungen und Veränderungen in der Kultur, während Hansen-Löves Verfahrensweise Einblick in die Morphogenese und Homologie kultureller Räume gewährt. Man wird beiden Verfahrensweisen, dem mehr historisierenden Blick von außen wie auch der stärker systematisierenden Innenansicht ihre Berechtigung nicht absprechen können.

Der Gewinn von Petersons Darstellung liegt in der Rücksicht auf die einzelnen literarischen Zirkel und ihre Zeitschriften, auf die Autoren<sup>4</sup> und ihre Einbettung ins literarische Leben (Gedenkfeiern, Polemiken, regionale Besonderheiten), auf die Gattungen wie auch auf bedeutende Einzelwerke. Diese Darstellung der Werke im kulturellen Kontext ist vor allem um eine Synthese der vielen Einzelercheinungen zu einem erzählbaren Faden bemüht, der nach dem vertrauten biologischen Muster Beginn - Blüte - Verfall gesponnen wird. Dies kommt zuvörderst der Lesbarkeit dieses Buches zugute, das aufgrund seines unpräntiösen, von Fachtermini weitgehend freigehaltenen Englisch auch Studierenden, Literaturliebhabern und Fachfremden zur einleitenden Lektüre zu empfehlen ist.<sup>5</sup> Wer sich dagegen der frühen russischen Moderne zuwendet, um die späte Moderne, wenn nicht die Postmoderne besser zu verstehen, muß sich den Arbeiten Hansen-Löves widmen. Die vom Verf. vorsichtig geäußerte Hoffnung läßt sich ungeachtet des hohen Preises dennoch als Erwartung wiederholen: Diese Geschichte des russischen Symbolismus wird dienen „as a standard reference work and encourage further studie and research among scholars and students of literature“ (XIII).

Rainer Grübel

### Anmerkungen

- 1 Über die Gründe, weshalb es gerade in den USA wirkende Slavisten sind, die den Mut, die Ausdauer und die Fähigkeit für solche synthetischen Darstellungen aufbringen, läßt sich nur spekulieren; vielleicht hängen sie mit der stärkeren pragmatischen Tradition zusammen.
- 2 Hinzuweisen ist hier auch auf die Studie des russischen Philosophen V. Asmus, *Filosofija i estetika russkogo simvolizma*. In: *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. XXVII/XXVIII, 1937.
- 3 Hier sind auch die konzeptionell überzeugenden von Zara Minc inspirierten vier *Blokovskie sborniki* (Tartu 1976-1981) zu nennen.

- 4 Fraglich ist, ob man Sologub und Annenskij ohne nähere Begründung in den Symbolismus eingliedern kann. Dagegen hätte m.E. Solov'evs Dichtung (37) mehr Raum verdient.
- 5 In den Fußnoten und den Literaturverzeichnissen hätte der Slavist die bibliothekarisch-wissenschaftliche Transliteration vorgezogen. Schade, daß ungeachtet der guten verlegerischen Ausstattung des Bandes und der sonst geringen Zahl der Druckfehler die Worttrennung wiederholt - vor allem in Eigennamen und Bezeichnungen - unorthographisch ist z.B. Nietzsc-heans (3), Ves-trnik (17, 19), Vik-ing (29), Sev-eral (34), Sol-ovyev (36, 37, 52), Sol-ogub (47), guid-ing (52) usw.

## РУССКАЯ НОВЕЛЛА

### Проблемы теории и истории

Сб. ст. под редакцией *В. М. Марковича* и *В. Шмида*

Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербургского университета, 1993. — 280 с. Цена: ДМ 36,-.

#### СОДЕРЖАНИЕ

*И. П. Смирнов* (Констанц): О смысле краткости. — *В. И. Тюпа* (Новосибирск): Новелла и аполог. — *В. Н. Топоров* (Москва): О «Бедной Лизе» *Н. М. Карамзина*. Нарративная структура. — *Вольф Шмид* (Гамбург): Дом-гроб, живые мертвецы и православие *Адриана Прохорова*. О поэтичности «Гробовщика». — *Ю. Н. Чумаков* (Новосибирск): «Сон Татьяны» как стихотворная новелла. — *Ю. В. Манн* (Москва): «Повесть о капитане Копейкине» как вставное произведение. — *В. М. Маркович* (Санкт-Петербург): О трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе XIX века. — *Ренате Лахманн* (Констанц): О «Слабом сердце» Достоевского: не кроется ли ключ к тексту в самом тексте?. — *В. Н. Турбин* (Москва): Так говорил Тяпушкин. Несколько слов в защиту художественного монолога. По поводу очерка-новеллы *Глеба Успенского* «Выпрямила». — *Райнер Грюбель* (Ольдедбург): Воспоминание и повторение. Две модели повествования на примере повестей «Первая любовь» *Тургенева* и «Вымысел» *Гиппиус*. — *Ян ван дер Энг* (Амстердам): Искусство новеллы. Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения. — *А. Б. Муратов* (Санкт-Петербург): Два рассказа *А. П. Чехова* о пессимизме. — *Нильс Оке Нильссон* (Стокгольм): Русский импрессионизм: стиль «короткой строки». — *Вальтер Кошмал* (Саарбрюккен): Новелла и сказка: событие, случай, случайность (*Гумилев*, *Гиппиус*, *Набоков*, *Хармс*). — *Рауль Эшельман* (Гамбург): «Какая, брат, пустота»: минимализм в советской новелле.

Заказы по адресу: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,

D-80328 München

**Youri Lotman - Victor Rosenzweig**

**La LITTÉRATURE RUSSE  
D'EXPRESSION FRANÇAISE**

TEXTES FRANÇAIS D'ÉCRIVAINS RUSSES

(XVIII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècles)

*Préfaces: Youri Lotman et Victor Rosenzweig*

*Portraits et commentaires: Youri Lotman*

*Choix des textes: Victor Rosenzweig*

**Ю.М. Лотман - В.Ю. Розенцвейг**

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
НА ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ**

ФРАНЦУЗСКИЕ ТЕКСТЫ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

(XVIII - XIX вв.)

*Вступительные статьи Ю.М.Лотмана и В.Ю.Розенцвейга*

*Биографические очерки и комментарии Ю.М.Лотмана*

*Составитель В.Ю.Розенцвейг.*

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBAND 36

Wien 1994

Bestellungen an/distribué par:

Kubon&Sagner, D-80328 München. Fax: (089) 54 218-218

546 pages/страниц - Preis/prix: DEM 70,00