



Леонид Карасев

ФЛЕЙТА ГАМЛЕТА

Очерк онтологической поэтики



Леонид Карасев родился в Москве. Закончил МГУ им. М. В. Ломоносова. Доктор философских наук. Автор книг «Онтологический взгляд на русскую литературу» (1995), «Философия смеха» (1996), «Вещество литературы» (2001), «Движение по склону. О сочинениях А. Платонова» (2004), «Три заметки о Шекспире» (2005). С начала 1990-х гг. занимается разработкой нового подхода к исследованию литературы, получившего название «онтологической поэтики», или «иноформного анализа текста». «Флейта Гамлета: Очерк онтологической поэтики» — книга о западноевропейской литературной классике. Она составлена из очерков, написанных автором на протяжении последнего десятилетия.

ISBN 978-5-9551-0308-2



9 785955 103082 >

ФЛЕЙТА ГАМЛЕТА

Леонид Карасев



STUDIA PHILOLOGICA

S T U D I A P H I L O L O G I C A



Леонид Карасев

ФЛЕЙТА ГАМЛЕТА

Очерк онтологической поэтики



ББК 83.3(2Рос=Рус)1
К 21

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»*

Карасев Л. В.

К 21 Флейта Гамлета: Очерк онтологической поэтики. — М.: Знак, 2009. — 208 с.

ISBN 978-5-9551-0308-2

Книга является продолжением предыдущей книги автора — «Вещество литературы» (М.: Языки славянской культуры, 2001). Речь по-прежнему идет о теоретических аспектах онтологически ориентированной поэтики, о принципах выявления в художественном тексте того, что можно назвать «нечитаемым» в тексте, или «неочевидными смысловыми структурами». Различие между двумя книгами состоит в основном лишь в избранном материале. В первом случае речь шла о русской литературной классике, здесь же — о классике западноевропейской: от трагедий В. Шекспира и И. В. Гёте — до романтических «сказок» Дж. Барри и А. Милна. Героями исследования оказываются не только персонажи, но и те элементы мира, с которыми они вступают в самые различные отношения: вещества, формы, объемы, звуки, направления движения и пр. — все то, что составляет онтологическую (напрямую нечитаемую) подоплеку «видимого», явного сюжета и исподволь оформляет его логику и конфигурацию.

ББК 83.3

В оформлении переплета использовано фото автора

Научное издание

Леонид Владимирович Карасев

ФЛЕЙТА ГАМЛЕТА

Очерк онтологической поэтики

Издатель А. Кошелев

Зав. редакцией М. Тимофеева

Корректор Е. Сметанникова

Оригинал-макет подготовлен И. Богатыревой

Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 5.02.2009. Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная № 1.

Печать офсетная. Гарнитура Times. Уч. изд. л. 25,0. Тираж 1500. Заказ №

Издательство «Знак». № государственной регистрации 1027701010435. Тел.: 607-86-93.

E-mail: Lrc.phouse@gmail.com Site: <http://www.lrc-press.ru>

ISBN 978-5-9551-0308-2

© Л. В. Карасев, 2009

© Знак, оригинал-макет, 2009

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
-------------------	---

Часть I

Онтология и поэтика.....	13
Живой текст.....	67

Часть II

Ромео и Джульетта (<i>история болезни</i>).....	103
Флейта Гамлета	111
Платок Отелло	134
Вертикаль «Фауста».....	142
Маятник Эдгара По.....	150
Входит и выходит.....	163
Питер Пэн: время полета.....	178
Имя и Свобода.....	191
«Мы» Замятина: опыт «нумерологии»	196
Summary.....	206
Именной и предметный указатель.....	207

ПРЕДИСЛОВИЕ

В предисловии к «Веществу литературы»¹ я писал о проблемах предисловия как такового, и конкретнее, предисловия к тому типу научного сочинительства, которым я занимаюсь последние почти уже два десятка лет. Стиль моего мышления за эти годы мало изменился, поэтому можно было бы и сейчас — в этом предисловии — написать примерно то же самое. По сути, «Флейта Гамлета» отличается от «Вещества литературы» лишь по своему материалу: в первом случае, это была русская литературная классика, в нынешнем — литература западно-европейская. Что же касается собственно подхода, метода исследования текста, то это все та же интеллектуальная стратегия, ориентированная на выявление в тексте так называемых «неочевидных структур», стратегия, которую можно назвать онтологической поэтикой или иноформным анализом текста. Из сказанного следует, что и проблемы, рассматривавшиеся в «Веществе литературы», перешли в настоящую книгу со всеми вытекающими из этого последствиями. Даже не перешли, а просто остались прежними: ведь обе книги сложились в одно и то же время.

О выборе литературы. На первом месте снова наиболее известные сочинения наиболее известных авторов. А внутри самих текстов — наиболее прославленные эпизоды, картины, фразы, то есть сильные участки текста, его эмблемы. Сопоставляя эмблемы друг с другом, я пытаюсь найти в них нечто общее, а затем, найдя это общее, двигаюсь к тому, что можно назвать «исходным смыслом» данного текста. Собственно, анализом того, как воплощает себя исходный смысл текста в цепочке своих вариантов-иноформ, и занимается онтологически ориентированная поэтика. Что же касается целей подобного рода стратегии, то они — в стремлении понять глубинное устройство текста, пробиться к его скрытой, нечитаемой основе. Исходный смысл, о котором идет речь, как раз и представляет собой нечто такое, что может

¹ Карасев Л. В. Вещество литературы. М., 2001.



быть «ословлено», описано исследователем, но не присутствует в том же виде в тексте. Это и не «замысел» художественного сочинения, ни его «краткое содержание», это — энергично-смысловый импульс, который организует текст как целое и имеет к нему отношение как к целому. Это то, без чего текст не смог бы возникнуть и оформиться именно в том виде, в каком он оформился и показал себя читателю. Исходный смысл — это и не «про что», и не «как»; это то, «с помощью чего» реализует себя и первое и второе. Стежки, прошивающие ткань костюма, могут быть и вовсе не видны, однако без них останутся не востребованными и материя, и лекала.

О технике анализа и его философских основаниях достаточно подробно говорится в статьях, составивших первую — теоретическую — часть книги, поэтому во вступлении будет довольно указать на саму возможность названного подхода к тексту. Что касается собственно статей, то среди них особняком, как может показаться на первый взгляд, стоит работа «Живой текст», где делается попытка увидеть в тексте телесное начало не в декларативно-отвлеченном, эпатажном (как это обычно делается), а вполне конкретном смысле (хорошо известно, сколько за последние десятилетия было написано книг, статей, собрано конференций, где, кроме самих слов «тело», «телесность» в художественном тексте и откровенных садомазохистских или утробно-пищевых аспектов, ничего от телесности, реально организующей текст, строящей его внутри себя самого, не было). Читателю судить о том, насколько этот опыт удался, хотя, принимая во внимание деликатность и сверхсложность задачи, любая искренняя, а не продиктованная модой попытка двинуться в этом направлении должна быть, как мне кажется, принята с серьезностью и своего рода интеллектуальным сочувствием. К тому же, хотя «Живой текст» как сочинение по теоретической эстетике имеет прямое отношение ко многим вошедшим в книгу заметкам, его претензии достаточно скромны: живое, буквально телесное начало может сказываться в тексте, а может и не сказываться, из чего не следует, что текст при этом что-то приобретает или теряет. То же самое относится и ко всему набору теоретических соображений и технических процедур, которые я называю «онтологической поэтикой» или «информальным анализом текста». Предлагаемый подход ничего не отменяет и не закрывает. Скорее речь должна идти о дополнительных возможностях работы с текстом, о расширении представления о том, что такое герменевтика, взятая в ее наиболее общем понимании. Проблема в том, что современное литературоведение не имеет аппарата для выяв-

ления, описания и, соответственно, изучения неочевидных текстовых структур. Да и вообще сам статус подобного рода исследований весьма проблематичен и не укладывается в рамки таких дисциплин, как литературоведение или антропология в их традиционном смысле слова. Что касается постструктуралистских техник, то они, как я уже говорил, в большинстве своем совершенно неудовлетворительны, нарциссичны, ориентированы опять-таки на стихию «материально-телесного низа» и ради красного словца не пожалеют не только отца, но и матери, да заодно еще и детей туда же определяют (будто бы тело не имеет ничего другого, кроме «зада» и «переда», а стихии слуха, зрения, запаха, прикосновения, тоски о покинутом детстве, мечты о бессмертии и пр. не имеют к нему никакого отношения).

Статьи, собранные во второй части книги, — это опыты применения означенной выше стратегии, хотя и в самих разборах теория, конечно, тоже присутствует. Выбор авторов достаточно случаен в том смысле, что из нескольких десятков имен, составивших европейскую литературу первого ряда, взято всего несколько. Принцип выбора был достаточно прост: я брался за тех писателей, которые были мне интересны с давних пор, то есть фактически исходил из степени знакомства и «захваченности» материалом, а вовсе не из того, насколько вписывались выбранные сочинения в мою концепцию или не вписывались. Вошла в книгу и заметка о романе «Мы» Е. Замятина: ее присутствие здесь — среди разборов сочинений западных авторов — можно объяснить тем, что, хотя речь идет о русском писателе, сам роман «Мы» в силу известных обстоятельств является фактом западно-европейской литературы в куда большей степени, нежели литературы русской.

В предлагаемых читателю разборах — хотя они и посвящены вполне конкретным текстам — решаются те же самые задачи, которыми я был озадачен в работах теоретических. Каким образом, персональная онтология автора, его интуитивно-философское самоощущение овеществляется в материи смысла, находит себя в устройстве сюжета, психологии персонажей и символических подробностях придуманного мира. В чем, если говорить о проблеме телесности, состоит модус перехода телесности авторской — в повествовательную и каковы границы, в которых мы можем рассуждать на эту тему, оставаясь аналитиками, а не метафорически мыслящими вольнодумцами? Насколько вообще возможно рассуждать о вещах эфемерных, нечитаемых, о том, что присутствует в тексте, но при этом буквально — словами — в нем не обозначено, а если и обозначено, то передано иначе, по-другому, на



ином уровне? Условно говоря, по движению поплавок на поверхности, я пытался угадать то, что происходит глубоко под ним в толще скрытой от глаза воды. Не думаю, что мне удалось достаточно членораздельно изъяснить внутренние закономерности самоорганизации текста и, прежде всего, присутствие в нем внетекстового энергичного начала. Во всяком случае, яснее обозначились границы самого предмета и вообще факт его наличия. Текст в очередной раз оказался сложнее, чем это можно было представить ранее. В нем проявилось нечто такое, что несводимо ни к сюжету, ни к замыслу, ни к жанру или стилю: нечто несводимое даже к слову. Задача тем более трудная, что искать означенное «нечто» все равно нужно в слове и с помощью слова.

Книга составлена из статей, публиковавшихся с 1996 по 2006 г. в журналах «Вопросы философии», «Человек», «Диалог. Карнавал. Хронотоп», а также в сборнике «Литературные архетипы и универсалии» (РГГУ, 2001). С благодарностью вспоминаю имена Е. М. Мелетинского и В. Н. Топорова которые в свое время познакомились с текстом книги или отдельными ее частями и поделились с автором своими замечаниями и соображениями.

ЧАСТЬ I



ОНТОЛОГИЯ И ПОЭТИКА

Витгенштейн говорит: «Мистическое — не то, *как* мир есть, а *что* он есть». Возможен, однако, шаг, уводящий нас еще дальше. Поразительно не только то, как мир есть и что он такое, но и то, что он вообще *есть*. Вот исходная позиция онтологического вопрошания, включающая в себя в конечном счете и «что», и «как».

Хотя «онтология» — термин широко распространенный, его значение все время колеблется: онтология — это и само бытие, и картина бытия, и размышление о нем. Условно говоря, сколько философов, столько и онтологий. Нечто подобное можно сказать и о термине «поэтика», который одновременно относится и к устройству текста, и к способам исследования этого устройства, которые часто оказываются мало похожими друг на друга. Зато обнаруживается кое-что родственное между собственно поэтикой и онтологией. В определенном смысле это почти что синонимы, так как и в первом, и во втором случаях идет речь о существовании, о факте наличествования, и, соответственно, о способе, формах этого наличествования (оформлять же можно нечто уже наличествующее, бытийно представленное).

Одно сказывается, вернее, осуществляется в другом: по крайней мере, так происходит, когда предметом рассмотрения становится не бытие или текст вообще, во всех их потенциально мыслимых измерениях и подробностях, а само качество наличествования. Я имею в виду то, что можно было бы назвать вещественно-пространственной определенностью мира, его феноменальной представленностью. Иначе говоря, речь идет о десимволизированном бытии или тексте, о фактических формах и конфигурациях, о веществах, уплотнениях, пустотах, подъемах, спусках, зияниях, фактурах, цветах, запахах и т. д.

Ориентация подобного рода, ставящая на первое место «натуру», и прежде всего, человеческое тело, составляет одну из коренных черт гуманитарной стратегии второй половины двадцатого века. Однако «тело» можно понимать по-разному: оно не только «сосуд наслаждения» или объект агрессии, но и нечто гораздо более важное. Тело — это то, что соединяет «Я» и внешний мир, это место взаимопроникновения пространств, веществ, движений, намерений. В этом смысле, если искать каких-то аналогий, то, скажем, подход



М. Мерло-Понтии — так, как он развернут в «Оке и духе»¹, — окажется гораздо ближе к тому, что я называю «онтологической поэтикой», нежели эротические или садомазохистские акценты Ж. Батая или Ж. Делеза.

Ближе, но не более. Онтологический интерес к телу вообще никак не связан с понятиями «цели» или «средства». Он исходно неутилитарен, нацелен на тело как на что-то абсолютно самодостаточное, предназначенное лишь для себя самого, не нуждающееся в обосновании для своего наличествования, не предназначенное ни для другого тела, ни для того, чтобы с помощью себя добиться чего-то другого: мечта М. Мосса об учете всех возможных «техник тела» в данном случае остается невостребованной.

Да и не в теле, собственно, дело. Человеческое тело — лишь элемент среди других элементов, составляющих вещественно-пространственную явленность мира. В этом смысле онтологически ориентированный взгляд видит человека не в его привилегированной замкнутости, отличности от всего остального мира, а в ряду других «тел» и предметов, не делая между ними принципиального различия. Из этого не следует, что иерархия исчезает, что человек и камень действительно равны друг другу, изначально и конечно. Просто избрав определенную стратегию, а именно взглянув на мир, как на что-то наличествующее, сбывшееся, сбывающееся в своих конкретных формах, мы уравниваем человека со всеми остальными вещами в праве «быть», «присутствовать» и, как следствие этого, получаем возможность заметить новые смысловые линии, которые в конце концов вернут нас к человеческой душе, к поиску смысла всеобщего и отдельного существования.

ОНТОЛОГИЯ

Теперь несколько подробнее о самом «онтологическом» слое текста и одновременно о способах его распознавания и исследования. Все дело — в сдвиге внимания: можно заниматься символами или идеями, а можно обратить внимание на ту *основу*, благодаря которой эти символы и идеи существуют. Золото — символ света, богатства; череп напоминает о смерти, тлении, конечности бытия. Но ведь и золото, и череп «сделаны» из определенного вещества, имеют свою

¹ Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992.

фактуру, цвет. Обратившись к этой стороне дела — «изнанке» знака, к его подоснове, к его онтологической укорененности, можно вновь вернуться к проблеме значения, но подойти к ней уже совсем с другой стороны.

Онтологическая поэтика имеет дело с вполне определенным и обозреваемым слоем бытия, а именно с демифологизированными — насколько это возможно — пространственно-вещественными текстурами и схемами действия. В этом отношении она резко отличается (прежде всего по своему пафосу) от «деконструкции», которая не имеет практически никаких ограничений и является, по слову Ж. Деррида, «всем» и одновременно «ничем». Хотя мир полнится самыми различными веществами, формами и состояниями, в этом многообразии есть известное единство и монотонность. Оттенков много; существенных же различий — не очень много. Камень сильно отличается от воды, вода — от огня, огонь — от воздуха; верх — от низа, узкое — от широкого, горькое — от сладкого и т. д. В пределах же качественно определенных состояний или форм можно говорить лишь о различиях в деталях. Вода может быть морской, речной, болотной, холодной, прозрачной и т. д., однако во всех случаях это будет именно вода; подставив же на место воды понятие «жидкости», мы получим рубрику, в рамках которой уместится добрая треть всего сущего. Мир сложен, но сложен он из «простых» элементов; корневое родство слов «сложность» и «сложенность» в данном случае весьма показательны. Пустота — это пустота, а вещество — это вещество; их никак не спутаешь. Есть громкий крик, а есть тишина; есть смех и есть стыд; человек может говорить о своей любви на немецком, английском или французском языке, но он будет именно говорить и именно о любви. Я не хочу все упростить: я хочу предостеречь от *соблазна усложнения*. Мир проще, чем кажется. Правда, вместе с этим открытием приходит и плата за понимание: ведь чем проще, тем сложнее. В том числе сложнее и для того, кто говорит о простоте. «Упрощение» — вещь далеко не безобидная: она ставит человека перед необходимостью действия, причем не абстрактного или облеченного в привычную форму статей или конгрессов, а действия нравственного, направленного прежде всего на себя самого. Возможно, именно в этом кроется одна их причин устойчивого сопротивления человека идее простоты. Когда мир «сложен», можно заниматься им, не задумываясь о собственном несовершенстве, если же мир «прост», тогда придется заняться прежде всего самим собой.



Если согласится с тем, что бытие неоднородно (а в противном случае его нельзя было бы воспринимать), можно предположить, что различной будет и его онтологическая интенсивность или напряженность. В одних точках она — сильнее, в других — слабее. Во всяком случае, если говорить о восприятии, то сияющий бриллиант или клубок змей подействует на «среднего» или «нормального» человека сильнее, нежели цвет потолка в собственной квартире. Не пытаюсь классифицировать или даже перечислить такого рода «сгущения», я хочу обратить внимание на сам факт их существования и восприятия. Речь идет не о каком-то «шестом» чувстве, а скорее об особом оттенке, который может примешиваться к тому, что мы видим, слышим, ощущаем. Если после узкого и тесного коридора вы попадаете в огромный, уходящий высоко вверх зал — вы испытываете онтологическое чувство; если ваша рука, пройдя сквозь пронизанную светом голубую воду, дотрагивается до серебристой рыбки — вы испытываете онтологическое чувство; если, читая роман, вы наталкиваетесь на сцену или фразу, которая мгновенно приближает вас к «тайне» романа, проясняет уже произошедшие события и помогает понять последующие — вы испытываете онтологическое чувство; если среди обычных многих дней и встреч вы вдруг встречаете кого-то и понимаете, что эта встреча неспроста, что она что-то означает — вы испытываете онтологическое чувство. Последние два примера вроде бы выходят за границы «вещественно-пространственных определенностей», однако самый аромат чувства, его интенциональная напряженность, способность «оживить» бытие, приблизить к ощущению времени и пространства, в котором это время пульсирует, позволяет отнести подобные ощущения к интересующему нас разряду.

Обращение к «чувствам», «ощущениям», возможно, выглядит не вполне строгим, хотя сам факт того, что определенные вещи вызывают в нас определенные чувства, кажется мне очевидным. Если же оставить «чувства» в покое (правда, ненадолго) и вернуться к критерию более нейтральному, то им станет уже упоминавшийся определенный срез или уровень бытия, на котором его вещественно-пространственная оформленность сказывается с максимальной напряженностью и выразительностью, неважно, идет ли речь о восприятии текста или о непосредственном контакте с реальностью. Человек и мир тут почти совпадают друг с другом, прорастают друг в друга, ибо на природную субстанцию мира, явленную в виде уплотнений, зияний, звуков или запахов, отзывается не что иное, как природное в самом человеке,

т. е. все те же уплотнения, зияния, телесная текстура со всем присущим ей набором звуков, цветов и запахов. «Внешнее» и «внутреннее» воссоединяются, рождая в человеке особый настрой, чувство бытия наличествующего, актуального, действительно происходящего; чувство, которое я и называю «онтологическим». Подобно «золотому сечению», укорененному в теле человека и в «телах» вещей мира, наши впечатления от пространств сужающихся или расширяющихся, от фундаментальных запахов, эфемерных поверхностей или наполненных водой объемов, блеска золота или мрака ночи, прикосновения к мягкой шерстке или холодной слизи оказываются вполне согласными, преодолевая границы культур, наций и исторических эпох. «Меховой чайный прибор» М. Оппенгейм поразил бы средневекового китайца не меньше, чем он впечатляет нынешнего европейца. Я не хочу сказать, что все одинаково: кое-что одинаково, но это «кое-что» относится к вещам самым глубинным, самым существенным. Природная «мера», заложенная в человеке как родовом существе, соприкасаясь с «мерой», наличествующей в вещах мира, рождает феномен *интерсубъективно-го согласия*, распадающегося на миллионы отдельных персональных согласий, не ведающих друг о друге. Нечто похожее можно увидеть в эстетическом чувстве, хотя степень варьирования и изменчивости — от культуры к культуре, от человека к человеку — здесь будет более высокой, так как, помимо критериев универсальных, к эстетической оценке примешивается энергия смыслов внеприродных, исторически и психологически преходящих.

В сфере онтологических акцентов человек и мир временно совпадают, становятся целым, в котором внутреннее становится наружным, мыслящим себя именно в качестве сущего, в данный момент наличествующего. Это рефлексивное слияние позволяет подойти к обобщению, где сказывается единое, хотя и выглядящее всякий раз по-разному, чувство включенности в бытие, сопричастности бытию, или же, напротив, изгнанности, отторженности от него. Я говорю о понятию несколько иначе протагоровом разделении вещей на существующие и несуществующие. Мерой бытия вещей выступает человек. Однако от человека, т. е. от «меры», можно вновь вернуться к самим вещам, теперь уже измеренным человеческой субъективностью, чтобы попытаться найти в них отклик и согласие. Предметы, вещи либо есть, либо их нет: за внешней простотой и очевидностью этой антитезы кроется возможность для далеко идущих выводов, имеющих прямое отношение ко всему многообразию форм бытия. Отчетливее



и глубже других это противостояние было прочувствовано М. Хайдеггером, увидевшим в нем проблему, потенциально превосходящую все остальные человеческие вопросы, ибо если человеческое бытие есть «выдвинутость в Ничто», то ответственность за «сущее», раскрывающее себя как таковое именно по контрасту с Ничто, ложится на человека со всей силой и тяжестью: он, а через него и все сущее, противостоят Ничто, зависают над ним, мыслят о нем.

Вот в этом месте рука свободно проходит сквозь воздух, движется в любом направлении, а вот здесь она встречает шершавую и холодную преграду — упирается в камень, который уже занял пустоту, отвоевал у нее место и теперь не хочет впускать в себя тех, чье вещество уступает ему в силе и крепости. Из миллиардов подобных «сюжетов» построен весь мир. И если это так, у нас появляется возможность описать бытие в терминах предельно широких, а именно в терминах *пустоты* и *вещества*, отправляясь от которых можно сделать все остальные возможные разделения или различия. Вещи либо существуют, или, как мог бы сказать А. Платонов или М. Хайдеггер, «веществуют», либо их место занимает пустота несуществования. Подобное разделение, при всей своей внешней абстрактности и отвлеченности, на самом деле оказывается предельно конкретным и реальным: ведь пустота соотносится с отсутствием вещества, т. е. с не-бытием, в то время как наличие, явленность вещества, заполненность объемов и конфигураций — с бытием-жизнью. Истинно — то, что есть. Полярная смысловая окрашенность полюсов вещества и пустоты не предполагает, впрочем, строгого соответствия между плотностью вещества и степенью его «живости»: железо или камень лишь с большой натяжкой могут быть помещены в рубрику «живых» вещей (хотя тот же Платонов пытался это сделать), а пустота, помимо смысла отсутствия жизни, сопрягается также и с идеей свободы, с возможностью движения, т. е. с чем-то таким, что несет в себе несомненный положительный заряд, если рассматривать движение не как нехватку, тоску по чему-то еще недостигнутому, а как нечто самоценное, в себе завершенное.

Заговорив о «смыслах», мы вновь возвращаемся в область символики. Это понятно, ведь оторвать «натуру» от отбрасываемой символической ею тени невозможно. Однако тут важна сама попытка пойти в обратном направлении: от знака, обозначающего вещь — к самой вещи. Построить систему взаимооднозначных соответствий текстуры Бытия с текстурой Символа вряд ли удастся: натура внесхематична,

внесистемна, а если и есть в ней порядок, то просто так она его все равно не откроет. Нам же даны гармония и несоразмерность мира, его прерывность, случайность, постепенность, ритмичность и аритмичность. Поэтому даже если мы будем исходить из самых общих принципов соответствия человека и мира, например, из фундаментальной идеи противостояния пустоты и вещества, т. е., в конечном счете, противостояния жизни и смерти, наша оценка в конечном счете будет зависеть от того, как именно выглядит конкретная ситуация, как она явлена, какова ее «поэтика».

ПОЭТИКА

Рассмотреть поэтику отдельно от онтологии все равно не удастся. Поэтому теперь, когда мы непосредственно займемся литературой, и прежде всего, тем слоем, где сказываются смыслы бытия наличествующего, выпирающего за «обычные» свои границы, обращения к области онтологии будут неизбежны.

Текст — собрат бытия, его инвариант. Наложение профилей реальности внешней (описываемой) и внутренней (авторской) создают «рельеф» текста, способный воздействовать на читателя с особой силой в тех точках, где его интуиции совпадают, накладываются на авторские. Начинается разговор на исходном онтологическом языке, и именно такого рода «реплики» или «дискуссии» являются главным предметом онтологической поэтики. Временно отвлекаясь от того, что происходит, она обращает внимание на то, *как это происходит*: «как» не в формалистском смысле «приема», а в смысле феноменальной явленности, так сказать, «формы» описываемого события, выбора именно такого рода движения, пространства, звука или вещества, а не какого-либо иного. Читая роман, можно заинтересоваться, почему автор упоминает картину, изображающую Женевское озеро, а можно остановить свой взгляд на факте упоминания *воды* — ведь озеро, в том числе и Женевское, это прежде всего вода. В первом случае анализ уведет нас к социологии и эстетике (Швейцария, культура, высшее общество, курорт, красивый ландшафт и т. д.), во втором — к проблеме вещества, к вопросу о том, почему в определенный момент в определенном месте повествования появляется именно изображение воды, а не, скажем, дерева или дома. Само собой, я имею в виду не любые подробности текста, а места наиболее знаменитые, отмеченные особым авторским и читательским вниманием.



Почему отец Гамлета отравлен не «обычным» образом, а ядом, влитым в ухо? Почему колокольчик, в который звонил Раскольников, имел странный надтреснутый звук, как будто был сделан не из меди, а из жести? Если же говорить о вещах более широких, то можно, продолжив метафору «рельефа», представить себе онтологический анализ текста в виде взаимодействия воды и суши. В силу своей универсальности и широты (что может быть шире факта наличия или отсутствия?) онтологические меры напоминают воду: трудно различимая сама по себе, вода способна выделить и определить то, с чем она соприкасается. Ее аморфность приобретает в таких случаях выраженные моделирующие свойства. Так, подобно островам в океане, начинают проступать очертания «островов» Шекспира или Достоевского: я имею в виду не их очевидные «идеологические» различия, а особенности явленных в тексте персональных онтологий. Общее начинает определять частное, а частное — общее. «Частное» и «общее» я мыслю в традиционном гегелевском ключе: вещи отличает друг от друга то же самое, что и объединяет. Предметы синего, розового и белого цвета отличаются друг от друга благодаря тому, что все они *имеют цвет*; то же самое относится и к явленным в тексте «формам» вещей, к «протяженностям», «плотностям», «пустотам», «запахам» и т. п.

В своем интересе к феноменальной явленности мира онтологическая поэтика не одинока; в этом смысле она представляет собой одну из возможных интеллектуальных стратегий, разворачивающихся в последние десятилетия на фоне общего внимания к проблемам «натуры», «вещества» и «телесности». Упомянув в названии работы рядом с «поэтикой» «онтологию» и разумея под последней прежде всего материальную ткань мира, я хотел помимо всего прочего напомнить этим о существенном изменении в сфере гуманитарных стратегий, которое произошло со времен написания «Лингвистики и поэтики» Р. Якобсона². Речь не об оценке истинности или неистинности ориентации лингвистического типа, а о том, что в известном смысле «лингвистика» и «онтология» представляют собой полярности, ибо если в первом случае на первом месте оказывается язык, система знаков, возвышающаяся над материально оформленной реальностью, то во втором все обстоит иначе — текст оказывается «проводником» в глубины, лежащие под «дневной поверхностью» бытия. И хотя структуралистские

² Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против» М., 1975. С. 193—230.

поэтики не однажды обращали внимание на «натуральную» сторону дела, онтологический подход отличается самой решительной сменой акцентов.

Текст как бы висит над реальностью, он — ее «идеальный» образ; соответственно всякая форма лингвистического анализа будет находиться на этом же или еще более высоком уровне. В этом отношении линия исследований, связанная с проблемами «значения» и «истинности» речевых актов — от Дж. Остина до Дж. Серля — оказывается линией подчеркнуто «надбытийной». Само намерение проверить возможности языка, его «искренность», найти четкие соответствия между сферами значения и употребления вполне понятно, однако, все это имеет смысл до той черты, за которой выясняется, что так называемые «условия истинности высказывания» (М. Даммит и др.) ничего не говорят нам об истине, взятой в ее субстанциальном срезе. И даже если мы вырвемся за пределы круга, где «употребление» эквивалентно «значению», вопрос об истинности высказываний, и, соответственно, об истине, на которую эти высказывания направлены (иначе они бессмысленны), решен не будет.

Если говорить об онтологическом подходе, то здесь вопрос об истине задается в форме, охватывающей собой и язык, на котором описывается бытие, и само бытие. Истина — это то, что есть: «есть» в смысле наивно-вещественном, витальном; «есть» — в смысле антитезы отсутствия чего-либо. Истина не может быть связана с онтологической пустотой или ущербностью, она — синоним самоценного существования, пребывания. Если пользоваться терминологией позднего Хайдеггера, то «присутствие» и «теперь» здесь особым образом сливаются: в «теперь» слышатся голоса «присутствия» как фундаментальной данности. Для человека все это означает только одно — выход к горизонту, где истина-жизнь объявляет себя в своей абсолютной перспективе. *Истина — в преодолении смерти*; это противостояние бытию—конечности. Человек, таким образом, оказывается и средством, и целью фундаментального бытийного сдвига, а неприятие смерти — «супракодом» человеческого существования (С. Хоружий).

Все это имеет прямое отношение к проблемам «онтологии текста», так как исходной, хотя и не обязательно всякий раз называемой, точкой отсчета тут выступает сопоставление шансов двух противоборствующих сил: понятия «жизни» и «смерти» могут как угодно переиначиваться, переплетаться, маскироваться, но именно их конкретное сочетание определит собой то, что я называю «онтологической



схемой» текста. Прорваться же к ней помогает взгляд, обращающий внимание и на само «чудо» наличествования, явленности некоторого положения вещей, и на то, как это положение устроено. Так начинается движение сквозь текст, сквозь описываемую им реальность к ее подоснове, к тому, что не всегда описывается, но всегда предполагается. Само собой, обязательным будет и движение возвратное — к тексту, к персональной мифологии (или, что то же самое, онтологии) автора. Если прибегнуть к «языкоцентристской» схеме В. Топорова, предполагающей возможность движения выше или ниже уровня языка, то онтологическая стратегия окажется наиболее последовательным и решительным спуском вниз, или вернее, *вглубь*; спуском не только к вещам, созданным человеком и потому несущим за них ответственность, к вещам в их «антропоцентрической перспективе»³, но и к вещам вообще, к самой данности, субстанции, текстуре.

Онтологический взгляд предполагает смену позиций видения: природа берет верх над культурой, вещество — над символом, факт наличия вещи — над возможностью ее использования, утилизации. Отсюда — выраженный отказ от поиска и учета интертекстуальных связей, скрытых или явных цитат, идеологических и стилистических заимствований; отказ от рассмотрения текста как чего-то такого, что состоит из «кусочков» других текстов, их отражений или интервенций. Отказ этот, само собой, мотивирован не тем, что интертекстуальный подход недостаточен, а тем, что онтологический интерес — совсем в другом. Хотя он тоже нацелен на выход за рамки конкретного авторского сочинения и желает увидеть за частным событием нечто общее, сам характер этого «общего» оказывается иным: это не знаки, а вещества, не цели, которые преследует движение, а само движение, его «форма»; не «польза» от предметов, а сами предметы, понятые как самостоятельные существа. В этом же ряду оказывается и такой особенный «предмет», как человеческое тело; дело не в унижении человека до уровня «бездушных вещей», и не в возвеличении предметов до уровня человека, а в умственном ходе, позволяющем обнаружить резерв смысла там, где все уже казалось очевидным и искоженным вдоль и поперек. Уравнивая тело человека с «телами» предметов, поставив их в один ряд на основании того, что все они состоят из вещества, мы получаем возможность увидеть новые связи между этими

³ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 7—111.

«телами». Тело человека, уравненное в своих правах с веществами, пространствами «сливается» с ними и разговаривает на понятном им универсальном языке. Люди и вещи «узнают» друг друга, помогают или, напротив, мешают друг другу: так, у Достоевского поступки персонажей оказываются в зависимости от находившихся поблизости предметов из железа, меди или камня, а у Чехова ведущую смыслообразующую роль начинает играть мотив замкнутого пространства, порожденный в том числе и особенностями телесно-психического состава самого Чехова.

«Тот, кто видел свой город перевернутым, видел его правильно». Франциск Ассизский, вставший на руки, демонстрирует возможности взгляда, упивающегося данностью: естественные вещи, как пишет Г. К. Честертон, предстают в «сверхъестественном свете». Если перевести все это на язык «научного» описания, то речь пойдет о видении вещей в их — насколько это возможно — чистом виде. Пафос онтологического взгляда на текст можно вполне по-платоновски определить как *неубывающее удивление* перед тем, что бытие развернуто, дано нам именно в том виде, в каком оно дано; на первый план выходит само наличествование и оформленность, место интертекста занимает то, что можно назвать «интернатурой». И хотя универсальные характеристики или «элементы» наличного бытия тоже можно рассматривать как текст, это будет уже нечто особенное. По сути, речь идет о том, что М. Мерло-Понти называл «кроной Бытия», составленной из качеств, или свойств, «глубины», «цвета», «формы», «линии», «движения», «контур» и т. д. В этой универсальной текстуре, в общей для всех подоснове реальности и состоит причина возможных совпадений между различными художественными мирами. У Родена есть фрагменты, которые совпадают с фрагментами Жермена Ришье. Однако, как говорит Мерло-Понти, это происходит не потому, что один скульптор что-то заимствовал у другого, а потому, что оба они были скульпторами, т. е. оба были связаны с одной и той же тканью Бытия и соответственно могли в чем-то совпадать благодаря этой исходной приобщенности.

Близкий пример из области литературы, хотя тоже имеющий вполне скульптурный характер: совпадение деталей и логики описания мертвой Настасьи Филипповны в «Идиоте» и Нелли в «Лавке древностей» Диккенса (ср. также «мраморную» ножку Настасьи Филипповны и «мраморное» тело и ноги в «Мартине Чезлвите» и «Николасе Никльби»). Тут можно говорить не только о возможных сознательных



или бессознательных заимствованиях, но и о совпадениях в самих *исходных условиях описания*, в общей логике и тексте происходящего: умершего человека естественно представить уснувшим, а его холодное застывшее белое тело сравнить с мрамором.

Идеальной целью поэтики, ориентированной на поиск интертекстуальных связей, могла бы стать цепочка или веер, в которых прослеживалась бы история заимствований деталей и символов, их перетекание из одних текстов в другие: идея определения универсального символического контекста здесь скорее подразумевается, чем реально достигается. Идеальной же целью онтологической поэтики могло бы стать выявление и описание исходной бытийной ситуации, определение изначального фундаментального лексикона, *провоцирующего появление сходных элементов* в различных, не связанных друг с другом текстах.

Пафос удивления перед наличным бытием, перед его потрясающей воображение вещественной определенностью определяет и характер интереса к онтологическому слою текста. Элементы, в которых проступает «натура», подоснова бытия, мыслятся как равные между собой в самом факте своего существования и, соответственно, выступают таковыми для исследователя. Отсюда важное правило: онтологически насыщенные элементы текста рассматриваются совокупно, «списком», а уже затем только в их реальной последовательности и соотношенности друг с другом. Иерархический строй повествования, таким образом, берется не на «веру», а как бы заново восстанавливается, приобретая в итоге очертания, не обязательно совпадающие с теми, что принято считать знакомыми и правильными: значимой может оказаться деталь «второстепенная» или же нечто такое, на что и вовсе не обращали внимания. Такого рода анализ напоминает «обратный ход» действия персонажа: важным оказывается не то, какие обстоятельства привели героя на вершину горы или в глубокую пещеру, а сам факт того, что он в определенный момент объявляется именно в этом месте, а не каком-то ином. Предшествующие же события рассматриваются как «повод», «способ» объяснить с большей или меньшей степенью достоверности, почему герой оказался именно в этом месте, или почему он поступил именно таким образом, а не каким-либо другим.

Пафос удивления перед чудом наличествования распространяется и на человеческое тело. Здесь онтологическая поэтика оказывается вполне последовательной: она равнодушна к эротизму, садомазохизму, перверсиям и агрессиям, которые воодушевляют большинство

современных исследователей проблемы тела. Это равнодушие идет от общей установки на самоотжественность различных элементов мира. Вещи (в том числе и тела) важны сами по себе, а не тем, как они могут быть использованы. Зато особое значение приобретает жизнь тела, взятая в ее самоценной замкнутости: возникает интерес к частям тела, его формам, пропорциям, к его здоровью или нездоровью, к ранам, характеру смерти или обстоятельствам выздоровления. В романах Достоевского, например, персонажи постоянно ранят свои пальцы, и эти случаи нередко составляют целые симметричные ряды. Характер болезни нередко оказывается глубоко идеологичным. Герои Достоевского мучаются от бессонницы и головных болей, герои Чехова болеют чахоткой, персонажи Платонова страдают от болей в животе. В каждом случае мы видим, как в рисунке болезни отражается персональная мифология автора. У Достоевского она связана с темой «смерти-рождения», воплощенной в отделении головы от тела, у Чехова — с темой больной души, у Платонова — с сюжетом «возвращения» и темой детства.

Интерес к телу переносится и на его останки, а также на все, связанные с телом предметы — на одежду, обувь, украшения, амулеты, платки, трубки, зонтики, очки и т. д. Причем всякий раз важно, как сделаны эти вещи и из каких веществ. Онтологический интерес в этом отношении не является чем-то выдающимся; он вполне созвучен любому исследованию, в поле внимания которого попадают детали быта и поведения персонажей. Другое дело, что существен сам поворот интереса, то, к чему он подводит: так, в настойчивом присутствии медных предметов в наиболее напряженных эпизодах романов Достоевского (убийство старухи-процентщицы, самоубийство Свидригайлова в «Преступлении и наказании», убийство Карамазова-отца, самоубийство Смердякова в «Братьях Карамазовых» и т. д.) можно увидеть контуры темы церковного колокола, являющейся стержневой и смыслообразующей для Достоевского.

То же самое относится и к «профилю» действий и переживаний персонажей: *как они делают, то, что делают*, как именно выражаются, осуществляются их чувства, из какого «вещества» все они составлены. Наконец, почему в тексте упоминаются или фигурируют совершенно определенные животные и растения, а опять-таки не какие-либо другие. В перспективе же все предметы, присутствующие в мире и уже этим самым *противостоящие* пустоте-смерти, зиянию несуществования, могут быть рассмотрены так, что различие между их «жизнью»



или «смертью» будет снято: все поглотит *пафос существования*, актуального пребывания, присутствия в мире, единственной стоящей целью которого является достижение подлинной полноты бытия, возможное лишь при условии победы над смертью и замене ее жизнью. Если же перевести все сказанное на язык более конкретный, то вполне уместным тут было бы воспользоваться формулой А. Веселовского, чуть-чуть ее видоизменив: задача онтологической поэтики, как она мне представляется, — определить роль и границы Текстуры Мира в процессе личного творчества. И хотя, само собой, и это определение-сравнение далеко от совершенства, все же кое-что для уяснения сути дела оно дает.

Дав примерный очерк онтологической поэтики, обнаруживающей в себе немало и вполне традиционных черт, я хочу перейти к описанию принципов и понятий, составляющих ее стержень. «Онтология» и «поэтика» снова будут идти рука об руку, отливаясь в форму конкретных интеллектуальных тактик, каждая из которых не является универсальной, но чаще всего оказывается полезной лишь в определенных ситуациях. Начать же лучше всего с особого типа встречающихся в тексте положений, которые можно назвать онтологическими «точками» или «порогами».

Порог

У Достоевского в «Братьях Карамазовых» есть удачное название для подобных положений: «такая минутка». Хотя дело, собственно, не в «минутке» как таковой, а в том жизненном отрезке, в течение которого герой делает что-то очень важное, определяющее затем весь последующий характер действия. Времени это обычно занимает совсем немного — может быть, несколько минут, может, час, день... Чаще всего это порог жизни и смерти: ситуации убийства, самоубийства, умирания. Но бывает и так, что движение идет в обратную сторону: герой выздоравливает или принимает решение, которое равнозначно его новому рождению. Наконец, «порог» — это нередко само начало повествования, когда все еще впереди, когда все многовозможно, шатко, зыбко. Так или иначе, «порог» представляет собой точку онтологически напряженную: от того, какой она будет, как разрешится, зависит рисунок бытия будущего, надвигающегося и одновременно вызревающего в момент прохождения, преодоления порога. Миг неверного равновесия, смыслового колебания, из которого возможно движение в

прямо противоположные стороны, сменяется онтологической определенностью выбранной бытийной перспективы. В этом смысле «порог» — понятие скорее натурального, нежели символического ряда: если искать аналогии, то ближе всего к нему окажется пригожинская «точка бифуркации».

Гамлет, следящий за поведением короля во время театрального представления; гоголевский чиновник в новой шинели, бегущий с закрытыми глазами по пустынной площади навстречу своей судьбе; Раскольников, идущий в контору, чтобы сделать свое признание — все это онтологические пороги, через которые переступают или пытаются переступить персонажи. Важно то, что стоит за формой явленности порога: то, как он обозначен, подан, организован, говорит нам о том, *что* его так организовало и обозначило — природное, субстанциальное начало, сказавшееся в личном творчестве автора. Для Шекспира в «Гамлете» это будет «спор» между зрением и слухом (об этом позже), для Гоголя в «шинели» — тяга к центру пустого пространства, бегство от чреватой смертью периферии, для Достоевского в «Преступлении и наказании» — рывок вверх по лестничному ходу.

Порог помогает понять то, что рассеяно по всему пространству текста. Порог как уплотнение, сгущение смысла; порог как один из «ключей» к онтологической подоснове повествования. Это очень удобный объект исследования, так как он весь на виду; даже если порогов будет два или три, по сравнению с громадой текста, они все равно займут очень скромное место. Разумеется, это не означает, что достаточно порога, а весь остальной текст уже не нужен. Просто используя данную тактику, мы движемся по тексту иначе, чем обычным образом: мы смотрим на него через определенные «отверстия» или «окна» и, как следствие, замечаем то, чего не видели раньше, а если и видели, то не придавали этому особого значения.

В ситуациях порога очень важны подробности: в каких именно пространствах действуют герои, какие именно предметы, вещества, звуки или запахи их окружают. Если выяснится, что одни и те же детали или схемы повторяются в нескольких типологически сходных положениях, значит к ним следует отнестись с особым вниманием. Заметив повторы, выделив их благодаря исходному преимуществу, которое дает нам взгляд на небольшие, хорошо просматриваемые участки текста, мы по-другому отнесемся и ко всему тексту. «Случайные» детали окажутся элементами системы, малое объяснит большое.



Как правило, пороговые сцены в хрестоматийных текстах выделяет и сам автор, и опыт жизни текста в культуре; современному читателю они, так сказать, известны заранее, подчас еще до знакомства с текстом. Пороги выступают как «знаки» или «метки» произведения. Внимательно исследуя их слово за словом и обнаружив детали, определяющие их характер, мы получаем первый приблизительный эскиз онтологической схемы текста или какой-то его части. Применительно к романам Достоевского понятие «порога» оказывается как нельзя более точным, приобретая очертания вполне реальные: это либо порог двери, либо порог лестницы, по которой поднимается или должен подняться герой, чтобы исполнить свою идею — поднять, «восстановить» себя.

Внимание к ситуациям порога — одна из тропинок, ведущих к онтологической подоснове текста. Другая, кое в чем с ней схожая, ведет к символически и онтологически напряженным точкам текста — к его эмблемам.

ЭМБЛЕМА

Если верно, что жизнь — это изменение, тогда то же самое можно сказать и о жизни текста. Сохраняя в себе постоянное количество знаков, он постоянно изменяется, причем нередко очень существенно. Десятки, сотни прочтений делают свое дело: исчезает, так сказать, исходная точка прочтения. Начало жизни хрестоматийного произведения теряется в тумане времени, и каждое «новое» прочтение оказывается отнюдь не возвращением к мифическому Началу (т. е. моменту написания), а чаще всего ответом на прочтение предыдущее, имеющее столь же мало общего с «оригиналом», сколь и оно само. Изменения затрагивают все уровни текста, в том числе и его онтологическую подоснову. Происходит что-то вроде схематизации или уплотнения текста. Хрестоматийное произведение становится настолько обкатанным, знакомым, что при разговоре о нем исчезает потребность каждый раз заново излагать сюжет или перечислять персонажи — все и так известно. В итоге, для того чтобы включить текст в поле обсуждения, достаточно лишь упомянуть его название или эмблему, т. е. какую-то прославленную, всем хорошо знакомую сцену, фразу или деталь. Иначе говоря, если текст глубоко вошел в культуру, в вещество литературы, это означает, что он живет не всем массивом, а по преимуществу благодаря своим эмблемам.

Иногда эмблема объявляет себя сразу и выступает как визитная карточка текста с самого начала. Иногда процесс эмблематизации затягивается: время ищет в тексте то, что ему нужно, и останавливается на той точке, которая способна стать полномочным представителем текста. Превращение текста в эмблему, замещение его эмблемой — иллюстрация к принципу «экономии мышления»: в культуре, т. е. в сфере тотального оперирования смыслами, эта замена оказывается очень удобной. Вместо всей цепочки идей, событий, характеров берется смысловая точка, конспективно, сжато содержащая в себе всю эту последовательность или же намекающая на нее тем или иным образом. Нечто похожее происходит и с научными теориями. Они довольно быстро начинают схематизироваться, уплотняться; место трактатов занимают дайджесты, отдельные цитаты или формулировки и, наконец, эмблемы, напоминающие нам о содержании, о главном в нем. Образ виноградной лозы становится эмблемой натуральной эстетики Ипполита Тена, а бильярдный шар, отскакивающий от стенок стола, представляет концепцию К. Леви-Строса; возможны и концептуальные эмблемы: «Эго» и «либидо» З. Фрейда или «архетип» К. Г. Юнга, «деконструкция» Ж. Деррида.

Эмблема должна быть узнаваемой. Узнав же ее, войдя в эмблему, мы оказываемся в отбрасываемой ею символической тени, накрывающей подчас все произведение. Живописец может изобразить множество событий из жизни библейского Самсона, не надеясь на то, что узнавание будет мгновенным и безошибочным. Однако если дать в руки Самсону ослиную челюсть или нарисовать как его стригут, то никаких разъяснений уже не потребуется. За деталью, занимающей крохотное место в тексте, встанет весь текст.

Однако деталь детали рознь. «Уликовая парадигма», описанная Карлом Гинзбургом, предполагает внимание к деталям, заведомо мелким, незаметным; это праздник ничтожных подробностей, которые как раз тем и сильны, что усыпляют автора и заставляют его «проговориться»⁴. Особенность онтологического интереса к деталям в том, что это чаще всего интерес к вещам хрестоматийным, отмеченным, прославленным; это внимание к фразам-визиткам, порогам, эмблемам. «Троянский конь» напомним об «Илиаде», эмблемой «Дон Кихота» станет всадник, скачущий к ветряным мельницам, герой, сто-

⁴ Гинзбург К. Приметы: уликовая парадигма и ее корни // НЛО. 1994. № 8. С. 32—61.



ящий у могилы с черепом в руках, вернее всего укажет на «Гамлета», поднимающийся по лестнице студент с топором — на «Преступление и наказание».

Эмблема может оказаться и «равной» всему тексту, пройти по нему сплошной линией или пунктиром. Таков «Прометей прикованный» Эсхила: название трагедии тут фактически совпадает с самим действием. Таковы «Вишневый сад» Чехова или «Стулья» Ионеско. Чем «классичнее», «хрестоматийнее» текст, тем больше в нем эмблем и тем более его эмблемы знамениты. В «Гамлете» эмблемами будут и встреча с Призраком, и «мышеловка», и фраза «Есть многое на свете...», и «Бедный Йорик» и т. д. Однако и у эмблем есть иерархия: в их ряду имеется самая главная, самая прославленная. В «Гамлете» среди эмблем зримых на первом месте, скорее всего, окажется человек, держащий в руках череп, а среди эмблем-фраз главной станет знаменитая альтернатива: «Быть или не быть».

Если текст прославил себя за пределами породившей его культуры, встал в ряд мировых памятников, это означает, что и его эмблемы также приобрели характер универсальных. Когда речь идет об эмблемах первого ряда, различия в их восприятии стираются, или, во всяком случае, отступают назад. Немец или англичанин видят в эмблеме «Дон Кихота» то же самое, что и испанец. Это происходит потому, что образ скачущего к ветряным мельницам рыцаря в определенном смысле *перестал быть образом* в привычном значении этого слова. Он стал настолько «стертым» и одновременно самодостаточным, в себе самом завершенным, что начал блокировать читательские интенции, идущие далее к стоящему за ним тексту. Свойство эмблемы в том, что она, подобно зеркалу, отражает брошенный на нее взгляд, временно «ослепляя» того, кто с ней столкнулся. Другое дело, что выполнив свою роль, т. е. «назвав» текст, напомнив о нем, она быстро сходит на нет, как бы засыпает. Пафос универсального согласия, всеобщего узнавания сменяется столкновением индивидуальных прочтений, личных образов прочитанного, переключкой персональных мифологий. Так возникает «Дон Кихот» испанца, мало похожий на «Дон Кихота» немца, так возникает любой лично прочитанный, прочувствованный «Дон Кихот».

В принципе каждое хрестоматийное произведение, сумевшее так или иначе дожить до сегодняшнего дня, может быть описано через обозначающие его эмблемы. Эмблемы-фразы: «Молилась ли ты на ночь?», «Остановись, мгновенье», «Многоуважаемый шкаф»...

Эмблемы-вещи: топор, чиновничья шинель, железная маска, хрустальная туфелька, стакан воды, кусок шагрени... Эмблемы-звуки: шаги командора, рог Роланда, лопнувшая струна...

В эмблемах — не всегда, конечно, но весьма часто — обнажается онтологическое «дно» текста. Многочисленные прочтения делают свое дело: эмблема как бы отслаивается от текста, позволяя взглянуть на скрывавшуюся под ней подоснову. Мы притрагиваемся к онтологической схеме текста, к его «началу», или «исходному смыслу».

Исходный смысл

Термин «исходный» и в самом деле предполагает какое-то «начало». Однако о каком начале может идти речь — авторском, читательском, внеличностном, стилевом, историческом? Похоже, обо всех сразу, только измерения тут берутся не биографические или историко-эстетические, а природно-бытийные, пространственно-текстурные, шире — энергийные. И хотя от личного восприятия никуда не уйти (а этого и не нужно делать), увиденное или понятое выходит за рамки и текста, и автора, и читателя. Речь о том, что составляет тканевую подоснову Бытия, определяет его формы, очерчивает пустоты, задает направления, рождает запахи, отделяет низ от верха, а свет от тьмы.

Человек — часть и, в некотором смысле, центр мира, поэтому все, что ни есть в мире, так или иначе касается и его самого, сходится в нем в единую точку. Вот почему, когда мы размышляем о таких, вроде бы, отвлеченных вещах, как только что перечисленные, мы все время говорим о человеке, толкуем человека. Вещи «обличают» нас, говорил Г. Мейер, имея в виду вещи-предметы. То же самое можно сказать и о «вещах» в метафизическом смысле этого слова — о вещах мира. Изучение биографий писателей, разграничение или сопоставление культурно-исторических эпох, анализ особенностей стиля автора, школы или направления важны, но ограничиваться этим нельзя. Что мы исследуем — вот в чем вопрос. Ведь текст изучают не ради самого текста, стиль не ради стиля, а эпоху не ради эпохи. Говоря о литературе, мы в конечном счете надеемся приблизиться к тайне мира, к тайне человека, живущего и умирающего в этом мире. Поэтому, говоря о стилях, направлениях, биографиях, архивах, придерживаясь тех или иных идейных позиций, нужно помнить об эфемерности, условности перегородок, отделяющих их друг от друга. Человек сказывается в стиле, стиль в человеке, их пронизывает язык эпохи, а сама эпоха —



не что иное, как переплетение человеческих судеб, волений, исканий, в том числе — и в области стиля и языка. Шекспир очень интересен, однако если выяснится, что шекспировские пьесы написал кто-то другой, о ком мы вообще ничего не знаем, сами пьесы от этого ничего не потеряют. Шекспировские пьесы очень интересны, однако ими мир человека не исчерпывается: они — всего лишь одна из дверей, ведущих нас к тайне человека, независимо от того, в каком времени и в какой культуре он живет. У людей много различий, но у людей много и общего. То, как это «общее» проявляет себя в конкретном произведении, как оно формирует текст, проявляет — через себя — и автора, и читателя, и составляет интерес онтологически ориентированной поэтики.

Однако если бы дело было только в исходных «безличных» или «надличностных» категориях, тогда можно было бы вполне ограничиться изучением фольклора или массовой литературы. К чему тревожить сочинения Толстого и Шекспира ради обнаружения в них каких-то общих мест и архетипов, если эти самые общие места и архетипы буквально выпрыгивают из любого третьесортного детективного романа? Онтологический поиск — это не поиск архетипов в юнговском понимании этого термина; если архетипы и попадают в поле внимания, то понимаются, прочитываются иначе, на каком-то другом уровне. На первое место выходит неослабевающее удивление перед бытием, наличествованием мира. Создается положение, когда позволительно задавать «нелепые» вопросы, дотрагиваться пальцем до знакомых предметов, переспрашивая, как они называются и для чего служат. Почему одни вещества твердые, а другие — жидкие? Почему одни предметы больше других и что вообще значит «больше»? Почему дерево растет сразу в двух направлениях — вверх и вниз? Почему на руке пять пальцев, почему похожие лица вызывают удивление, а непохожие не вызывают? Почему, если перейти к собственно литературе, определенные вещи написаны именно так, а не как-то иначе? Как так вышло, что однажды в детстве покрашенные охрой волосы Гуинплена так и остались на всю жизнь рыжими (ведь волосы растут)? Почему Раскольников видит в своем бреде миллиард? Почему чеховские сестры не едут в Москву, хотя им ничего не стоит это сделать? Почему Д'Артаньяна разносит пушечным ядром, а Портос гибнет под каменной плитой? Почему в финале «Фауста» говорится о сооружении дамбы, а не дороги или моста? В чем онтологический смысл этих подробностей? Хотя полностью избавиться

от социальных, идеологических, стилистических коннотаций невозможно, важно то, какое им будет уделено место — станут ли они целью исследования, или лишь привлекаемым при необходимости средством.

Если текст существует, значит он обладает сущностью: игра слова здесь не случайна. В нем есть какой-то стержень, дающий ему силы быть собой, в нем есть нечто, делающее его узнаваемым, отличным от всех других текстов. Я имею в виду не «официальную» цель автора написать роман об определенных событиях или утвердить вполне определенную мысль (хотя бывает и такое). Речь идет об исходном смысле, который фактически равен всему произведению; о том, без чего оно не может существовать как нечто целостное и оформленное. Возможно, это какое-то чувство, возможно, мысль или идея. В любом случае надо говорить о *симплеме*, т. е. о чем-то изначальном, внятном и, следовательно, простом. «Простом» в том глубоком значении этого слова, которое внятно людям, уже имевшим дело со «сложными» вещами и понявшим, что наибольшие сложности кроются в простоте: чем проще, тем сложнее...

Путь к выявлению «простых», или «исходных», смыслов лежит через интроспекцию и интуицию. Объяснения Н. Хомского и А. Вежбицкой, четко уловивших и описавших эту связку, ее роль в анализе «простых» вещей, избавляют меня от необходимости приводить свои собственные доводы. Особенно хорош пассаж из «Семантических примитивов» А. Вежбицкой, и хотя у нее идет речь о лингвистике, а не о «теории смыслов», существо подхода остается тем же самым (возможно потому, что, по сути, задача ставится та же самая). «... Почему лингвистическая интуиция какого бы то ни было отдельного лица должна представлять особый интерес или ценность? Не лучше ли было бы изучать лингвистическую интуицию носителя языка или «среднего» носителя языка?

Это возражение должно быть снято, по крайней мере, по двум соображениям. Во-первых, исследователь имеет непосредственный доступ только к собственной интуиции, и лишь на этой основе он может изучать интуицию других людей. И во-вторых, я полагаю, что интуиции разных носителей языка практически совпадают. Таким образом, исследование и описание интуиции отдельного лица равносильно исследованию и описанию интуиции всех носителей языка.

Природа интуиции такова, что методом ее исследования неизбежно может быть только интроспекция. Однако следует подчеркнуть,



что интроспекция означает не какое-то случайное «мне кажется», а систематическое, упорное проникновение в глубины своего языкового сознания. Первые семантические впечатления различных людей, включая исследователей, часто значительно различаются. Да и собственные впечатления могут в разные дни быть различными. Исследованию подлежит глубинная интуиция, очищенная от всяких поверхностных ассоциаций и предрассудков, приобретенных вместе с лингвистическим образованием, от ложных впечатлений, подсказанных языковыми формами, и т. п.»⁵. Применительно к нашему случаю, т. е. к онтологическому анализу текста, это означает, что решающий шаг внутрь произведения, к его подоснове делается на основе неожиданно возникшего, а затем многократно проверенного ощущения того, что между хорошо знакомыми элементами текста возникла какая-то новая — неслучайная — связь. Онтологически прочитанные «пороги» и «эмблемы» текста, а вслед за ними весь текст выдают свои секреты, вернее, показывают, что никаких секретов, собственно, и не было, что все лежало на виду. Появляется своего рода отправная точка, «ключевое слово», указывающее на то, как устроена онтологическая схема произведения.

Каким бы хитроумным и сложным ни был сюжет, сколько бы подробностей в нем ни фигурировало, на интересующем нас уровне содержания «идея» текста определяется, задается лишь несколькими, а иногда и одной мыслью или чувством. Это и есть, собственно, то, что я называю «исходным смыслом». Смысл обозримый, целокупный, равный себе, неделимый. Это как-то перекликается и с «фигурами» Ельмслева, и с «базовыми» понятиями Сепира, и с «семантическими маркерами» Бирвиша, но в то же время не сводится ни к их совокупности, ни к каждому из них в отдельности. Что такое «простота» смысла, истолкованная через качество неделимости, как будто понятно: далее не делится, и все. Вопрос, однако, в том, что понимать под «неделимостью». Опуская различные критерии, к которым прибегают лингвистика и семантика при определении «простоты» того или иного понятия, я хочу обратить внимание на саму проблему делимости или разложимости тех или иных целокупностей. В принципе можно разделить все что угодно. Поэтому, вероятно, критерием простоты должна быть не формальная возможность разделения чего-либо, а

⁵ *Вежбицка А.* Семантические примитивы. Введение // Семиотика. М., 1983. С. 245—246.

то, сохранит ли свой смысл, свое «качество» после этой процедуры идея, чувство, понятие, или же нет. Иначе говоря, «простыми» могут оказаться не только какие-то очевидно элементарные, но и достаточно сложные образования. Иерархия простоты и сложности, таким образом, задается не числом элементов, составляющих ту или иную целостность, а самим стержнем, «идеей», которые определяют данную вещь *как целостность*. Человек, например, представляет собой очень организованную систему, и вместе с тем смысл его как живущего, живого существа очень прост: он либо жив, либо нет. Исходный смысл в данном случае невозможно упростить, его нельзя поделить на части, не потеряв при этом самого этого смысла. Мы вполне можем разделить, разбить на части понятия или идеи «счастья», «покоя» и «воли» у Пушкина или смысл возвращения в материнскую утробу у Платонова, но что останется после этого от самих смыслов? Можно еще не значит — нужно...

У Достоевского в числе «исходных» имеется, например, смысл или мотив отделения головы от тела, и, хотя нечто подобное можно встретить и у других авторов, сила и своеобразие, с каким этот смысл сказался в романах Достоевского, делают его «конструктивным» (если позволительно так выразиться в данном случае) принципом и в «Преступлении и наказании», и в «Идиоте», и в «Братьях Карамазовых». Мысль о том, что человеку можно отрезать голову, настолько глубоко поразила Достоевского, что для «разрешения» этой мысли ему потребовались сотни страниц текста, наполненного подробностями, на первый взгляд, не имеющими к исходному смыслу отрезания головы никакого отношения. Нечто в этом роде имеет в виду Ж. Делез, когда говорит в «Логике смысла», что все творчество Фицджеральда представляет собой раскрытие мысли о жизни, как о постоянном разложении. Это как будто приходит в противоречие с делезовским тезисом о том, что смысл не восстанавливается, а всегда заново создается; для меня, впрочем, тут проблемы нет, так как «исходность» смысла — не более чем абстракция, идеальное условие, помогающее увидеть смысл в его движении, самораскрытии, а значит, в постоянной создаваемости.

У Шарлотты Бронте в «Джейн Эйр» в число исходных смыслов входит тема смеха. И хотя привлечение смеха как конструктивного элемента почти наверняка не входило в сознательную задачу автора, так вышло «само собой». Онтологический срез обнаруживает в «Джейн Эйр» немало важных ходов и символических деталей, прямо или опо-



средованно связанных с символом смеха, — начиная с безумия жены Рочестера и пожара, возникшего в комнате, и кончая тем, что Рочестер лишается одного глаза.

Пример «Джейн Эйр» указывает нам путь в сторону мифологии, где исходные смыслы составляют, так сказать, и условие, и цель повествования. Любой миф со всем многообразием входящих в него деталей может быть сведен к одному, двум или трем мотивам, ради которых эти детали, собственно, и были «подобраны». Я. Голосовкер называл это «кривой смысла»⁶, т. е. сквозным движением через варианты; в трансформационной мифологии К. Леви-Стросса это «пучки функций» или «медиаторы».

С литературой, в собственном смысле слова, дело обстоит труднее: тут двумя мотивами всего не объяснишь, хотя, пройдя путь от сплошного восприятия текста до выявления его стержня, видишь, что и в «двух мотивах» умещается очень многое. Ироническая попытка Льва Толстого передать в одной фразе содержание романа «Анна Каренина» содержит в себе не только иронию. Другое дело, что события, перечисленные Толстым, по большей части относятся к разряду внешних подробностей, тогда как нечто исходное, глубинное, ради чего эти «подробности» и появились, осталось неназванным. Толстой, например, вряд ли догадывался о том, что одним из скрытых, но очень мощных двигателей его сочинительства был исходный смысл *ожидания надвигающейся силы*. В романах Толстого четко просматривается одна и та же по сути, но принимающая различные облики ситуация: персонаж замирает, затихает, *напряженно бездействует*, ожидая, когда эта сила — подчас смертельная — надвинется на него, свершит в нем свою волю, подчинит себе.

Исходный смысл не есть «основная мысль» текста. И это также не его «центральный мотив», поскольку мотив оторжим от текста, а исходный смысл — без его умерщвления — нет (об этом я писал в книге «Вещество литературы» в разделе «Текст и энергия»).

Исходный смысл не есть «главная» метафора произведения, поскольку метафора представляет собой фигуру переноса и соответственно игру на получившемся контрасте. В исходном смысле же нет ни переноса, ни игры. Это основа, нерв текста, его отправная точка и одновременно цель (правда, никогда не достигаемая).

⁶ Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 217.

Исходный смысл не есть «содержание» и (или) «форма», поскольку он осциллирует между ними, поддерживая основную интенцию произведения и его целостность, понятую прежде всего как целостность живого организма, сопротивляющегося угрозе гибели (о проблеме финала-смерти речь также шла в предыдущем разделе). Иначе говоря, исходный смысл есть то, *с помощью чего* осуществляют себя в тексте и содержание, и форма, это своего рода условие существования и того, и другого, если, конечно, мы говорим о художественном произведении в настоящем смысле этого слова, то есть о чем-то искреннем, талантливом, живом. В этом отношении мне достаточно понятна позиция Р. Якобсона, пытавшегося нащупать то, что соединяет внешнюю форму статуи Фальконе (длительность) и заключенный в ней смысл (идея жизни): для Якобсона это связующее «нечто» есть *«образ продолжающейся жизни»*.

Исходный смысл (или симплема) — понятие не литературоведческое, а философское. Иначе говоря, оно, впитывая в себя опыт различных способов анализа текста, описывает его жизнь на том уровне, который связан областью метафизического умозрения и определяет себя в таких терминах, как «энергия», «интенция», «цель», «бытие».

Уловить исходный смысл — значит получить счастливую возможность прочесть хорошо знакомый — прославленный — текст по-новому. По-новому не ради самой новизны, не ради новизны любой ценой. Эпоха подсказывает, выбирает то, что ей интересно в тексте: сегодня это одно, завтра, возможно, что-то другое. Угаданный исходный смысл позволяет отыскать в тексте некоторую символическую линию, проследить за тем, как она движется, как сказывается в различных точках: то в эмблемах или порогах, то в онтологической подоснове сюжета. Обнаружив такую линию, мы можем пройти по тексту иначе, чем это делалось прежде. Мы начинаем видеть, как живет исходная идея или чувство, как они видоизменяются. Начав свое движение в одном облике, исходный смысл перераспределяет свою энергию, трансформируется по ходу действия, не меняя при этом внутренней сути. «Память» о начале, исходе сидит в нем очень крепко. Смысл может ослабевать, замирать, раздваиваться, менять маски, но никогда не изменяет своей природе. Иначе говоря, временно «забыв» обо всем остальном, что есть в тексте, мы остаемся один на один с его энергичным импульсом, исходным неуничтожимым смыслом и его символическими воплощениями — иноформами.



ИНОФОРМА

«Исходность» смысла измеряется не временем или пространством, а функциональностью, его способностью организовывать, провоцировать, поддерживать появление все новых и новых повествовательных подробностей. Можно, в принципе, назвать исходный смысл — «итоговым»; все зависит от выбора точки отсчета, хотя, разумеется, читать текст от начала к концу удобнее, чем наоборот.

Исходный смысл «знает» тайну текста. Он знает, что нужно делать персонажам, как они должны выглядеть, в каких пространствах должны действовать. Он опережает события, готовит их, чтобы в них же и осуществиться. Иначе говоря, исходный смысл — это своего рода эфемерный руководитель, идеальная структура, конструктивное ожидание, предвкушение и провоцирование события. Свершившееся событие как бы предвосхищает себя в элементах, предшествовавших ему: реальной структуре предшествует ее пред-форма.

Но что такое трансформация смысла? Если мерить текст мерками теоретической риторики, то довольно трудно будет определить, что в нем является отклонением от «нулевого» уровня языка, а что нет. Строго говоря, в тексте нет ничего «оригинального», единичного: он целиком состоит из риторических фигур и приемов. Понятие иноформы оказывается полезным тем, что позволяет отвлечься от проблемы уровня трансформации или ее формы; оно фиксирует внимание на *самом факте изменения*. Различия между способами изменения временно опускаются, и на первое место выходит оно само. И лишь когда та или иная маска замечена, когда уловлено направление движения, тогда возникает интерес к тому, как именно проявил себя исходный смысл, какую именно маску он надел на себя в данном случае.

Фетида, вырываясь из объятий Зевса, принимает все новые и новые облики. Ифрит из арабской сказки об одноглазом царевиче превращается то во льва, то в скорпиона, то в орла и при этом, как и Фетида, остается самим собой, т. е., говоря языком онтологическим, сохраняет свой исходный смысл. В мифологии подобные метаморфозы — общее и, следовательно, очень важное место. Переход, перерастание мифа в литературу состояло не столько в изживании архаических «комплексов», сколько в их перешифровке и вытеснении, что в первую очередь сказалось на принципах трансформации исходного смысла. Герой мифа претерпевал метаморфозы буквальные, менял тела и лица; герой литературы начал передавать свою исходную витальную симво-

лику окружающим предметам. Изменения выносятся вовне, хотя по сути речь все время идет об изменениях самого героя.

«Шагреновая кожа» О. Бальзака. Образец четко выверенного баланса автора и текста, жизни и смерти. Здесь хорошо видны оба этапа авторского онтологического проникновения вглубь сочиняемого им текста. Первый этап — передача витального смысла от автора к герою; второй — передача витального смысла от героя какому-либо отмеченному предмету. Поскольку же в предельном своем обобщении исходный смысл — это смысл жизни, чистая энергия существования, постольку и отмеченный предмет, которому этот смысл переадресован, становится его иноформой, т. е. формой инобытия героя, а через героя и самого автора.

В «Шагреновой коже» эта цепочка представлена с искренностью и прямотой почти первобытной. В какой-то момент кусок ослиной кожи (осел — традиционно витальное, возрождающее животное) перенимает на себя ответственность за жизнь Рафаэля. Герой раздваивается не условно, а буквально. Его витальная семантика расщепляется. Каждое желание Рафаэля отражается на размерах талисмана; в свою очередь, каждое сокращение куска шагрени влияет на самого Рафаэля, заставляя его делать или не делать те или иные вещи. Буквальный характер этой связи поддержан вполне мифологическим по своему смыслу набором испытаний, которым подвергается кусок шагрени. Это очень показательное место, иллюстрирующее мысль, высказанную чуть ранее: если в мифе опасность угрожала герою, то здесь агрессия направлена против его иноформы. Если в мифе, спасая свою жизнь, герой менял облики, то здесь право на трансформацию передается предмету-заместителю. У Бальзака талисман не изменяется: его ответ агрессору — это стойкость и сила. Однако мифологические законы дают себя знать и тут. Шагреновая кожа остается одной и той же, когда ее пытаются разрезать на части в лаборатории, зато меняются средства, с помощью которых ее пытались уничтожить: в ход поочередно идут стальное лезвие, электрический ток, кислота, поташ, гидравлический пресс. Баланс жизни и смерти, изменения и постоянства остается прежним; перераспределяются лишь его члены.

Нечто похожее можно увидеть в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда. Тут тоже все буквально: витальный смысл передается портрету, который с этого момента становится онтологическим двойником героя. От поведения Дориана, от характера его желаний зависит «самочувствие» портрета: человек и картина идут в паре, все



время влияя друг на друга. Дориан остается точно таким, каким был в момент написания портрета, портрет постоянно изменяется, и когда диспропорция становится слишком заметной, баланс восстанавливается: Дориан ударяет портрет ножом. «Убивая» его, он убивает себя, в итоге все возвращается на свои места — Дориан превращается в старика, а портрет молодеет. В русской литературе выразительный пример подобного рода дает «Портрет» Н. Гоголя, где герой и его портрет оказываются изоморфны друг другу по степени своей реальности или жизненности: первый — не до конца умер, второй — не до конца ожил. Это напряженное «уравнение» держится до тех пор, пока в него не вмешивается третье лицо — художник Чартков. Став хозяином портрета, он начинает оттягивать часть витального смысла на себя; исходное равновесие нарушается, начинается перераспределение семантики, и в итоге для подведения окончательного баланса Гоголю приходится прибегнуть к нестандартному решению. Художник погибает, портрет исчезает, а роль «добавочных» иноформ выполняют портреты, которые художник покупал, а затем разрывал на части: лишившись таланта, он стал убивать чужие талантливо написанные работы, т. е. убивать жившие в них «жизни».

Взаимоотношения героя и его иноформы могут быть и вполне успешными. В истории о Золушке, где хрустальная туфелька выступает в качестве суперзнака, эмблемы всего повествования, видно, как предмет, принявший на себя витальный смысл героини, помогает ей в самые ответственные моменты: понятия порога, эмблемы и иноформы тут практически совпадают. Хрустальная туфелька (в других вариантах золотая или кожаная), если судить о ней с позиций так называемого «здорового смысла», представляет собой явное излишество: действие прекрасно могло обойтись и без нее, не говоря уже о том, что искать невесту по размеру ноги — довольно странно. Однако как раз без туфельки представить себе «Золушку» невозможно. Как бы мы ни относились к ее роли в этой истории, именно туфелька держит на себе все повествование. Кто важнее: Золушка или туфелька? Вопрос не так уж и бессмыслен. И та, и другая важны: ведь перед нами *целое*, разделившееся на части, причем каждая из частей может поступать так, как захочет. Другое дело, что поступок одной части непременно скажется на судьбе другой. Золушка могла, например, не послушаться совета феи и остаться во дворце после двенадцати часов. Как бы ответила ей туфелька? Возможно, в решающий момент примерки она бы ей просто не подошла?

Сходную ситуацию видим в «Потайном саду» Ф. Бернетт. Здесь «стандартная» операция раздвоения начинается с того момента, когда Мери находит ключ к заброшенному саду. Сад становится ее онтологическим двойником, иноформой. Они сосуществуют параллельно, откликаясь друг в друге, а затем в это же уравнение на правах «ассоциированных членов» входят другие герои повести. Баланс подводится в финале: когда оживает сад, оживает и девочка, а вместе с ней и все остальные персонажи. У С. Спилберга в «Е. Т.» взаимообусловленность жизнью героя и его иноформы приобретает вид буквальный: физиологический и психический ритм мальчика и инопланетянина объединяются. Попытка их расщепления оказывается опасной, так как смерть одного персонажа грозит смертью другому.

Пример другого рода — когда исходный смысл реализует себя не в символическом предмете или существе, а в ситуации действия. Или бездействия, как это можно увидеть у Льва Толстого. Это уже не просто переадресованная витальная семантика, а нечто более сложное и отвлеченное. В романах Толстого нередко возникают особые положения, когда герой оказывается в позиции напряженного ожидания или бездействия. Он застывает, цепенеет и ждет момента, когда надвигающаяся на него неумолимая сила захватит его и овладеет им. Князь Андрей стоит и как замороженный смотрит на упавший возле него снаряд. Пьер Безухов ожидает выстрела Дорохова, даже не пытаясь прикрыться пистолетом. Наташа Ростова на балу ждет той минуты, когда ее пригласят на вальс. Все три случая относятся к разряду знаменитых, это, так сказать, эмблемы «Войны и мира». Очевидно, что несмотря на все разнообразие деталей, здесь структурно представлена одна и та же ситуация. Меняются формы ожидания, варьируются обстоятельства и мотивировка, но само ожидание как метафизическая ценность, как неизбежность остается постоянным. «Ожидание» — вообще сквозной мотив у Толстого, сказавшийся во многих его вещах: от мгновенного ожидания Анны Карениной до многодневного Ивана Ильича. Что же до телесного раздвоения на манер упоминавшихся только что историй о портретах и туфельке, то в «Войне и мире» есть и оно. Это знаменитый старый дуб, по которому Андрей Болконский «сверяет» свою судьбу: сначала он видит дуб голый, безжизненный, затем, после встречи с Наташей Ростовской, князь видит, что дуб расцвел, зазеленел.

Что стоило Толстому обойтись без этого нарочитого дуба? Что изменилось бы в огромном романе, в истории любви князя Андрея и



Наташи? Нельзя было без дуба: необязательный, эпифеноменальный, занимающий крохотное место в громаде текста, дуб Андрея Болконского оказался одной из важнейших эмблем романа. Что же касается исходного смысла ожидания, то дуб — наглядный символ «вечного» ожидания: вокруг него движется жизнь, а он стоит неподвижно из века в век.

Я нарочно беру примеры, наиболее явные, очевидные, чтобы обозначить саму направленность моего интереса. Есть хорошо знакомый — прославленный — текст, есть «возвышенности» и «впадины» на его карте: эмблемы, пороги, символически отмеченные точки. Обращение к ним позволяет увидеть в тексте некий разворачивающийся по своим собственным правилам символический сюжет. Возможно, это будет спор или сотрудничества героя с его онтологическим двойником, возможно — схема действия, стереотип движения или тип пространства. Приводившиеся мной примеры — не более чем наброски, нуждающиеся в тщательной проработке, привязке к материалу. Но вместе с тем это полезные наброски.

Чего можно ждать от одежды персонажа, если автор передоверил ей витальный смысл своего героя? Чего угодно. Одежда способна откликаться не только на уже произошедшие события, но и может их предвещать, предсказывать. Что-то случилось с одеждой — она повалась, испачкалась: значит, в жизни героя назревает какое-то важное событие. А иногда бывает так, что ему достаточно просто сменить один костюм на другой, чтобы попасть в тюрьму или вообще лишиться жизни. Выразительный пример такого рода связи дает Гоголь. В «Шинели» бедствия Башмачкина начинаются сразу после того, как он меняет старый изношенный капот на новую шинель. В «Мертвых душах» судьба Чичикова оказывается в прямой зависимости от его нового фрака. Пока он ходил в старом, все сходило ему с рук; достаточно же было только примерить новый роскошный фрак, как за ним тут же приходит жандарм и уводит в тюрьму. Классический пример «дуэли» между вещами — старой солдатской шинелью и новым офицерским мундиром — дает Лермонтов в «Герое нашего времени»: пока Грушницкий носил солдатскую шинель, он был жив и здоров, как только примерил впервые новый мундир, «лицо его налилось кровью», предвещающей скорую смерть.

Одежда отбрасывает символическую тень на того, кто ее изготовил: портной фигура всегда непростая. Портной может оказать мощное воздействие на судьбу героя; иногда тому бывает достаточно лишь

встретиться с портным, чтобы произошло нечто важное, как это, например, случилось в арабской сказке об одноглазом царевиче. Одежда отбрасывает тень на тех, кто ее стирает — прачка оказывается нередко фигурой не менее важной, чем портной. Удивительно последователен тут Достоевский, у которого прачка или ее знак — свежее белье — появляются именно в те минуты, когда решается судьба героя. Раскольников хотел взять топор на кухне, но не смог: оказалось, что прачка развешивала там чистое белье. Сразу же после убийства Раскольников опять сталкивается с чистым бельем на старухиной кухне. Теперь оно ему уже не «мешает», а «помогает»: об висящее на веревках белье он вытирает руки и топор. Наконец, когда Раскольников на берегу канала пытается выбросить из карманов коробки с украденными вещами, ему снова мешают прачки, которые поблизости полощут свое белье. Сходные ситуации есть и в «Братьях Карамазовых». Например, чистое белье, только что полученное от прачки, облегчает Ивану Карамазову отъезд из дома отца, т. е. фактически «соучаствует» в его убийстве. Чистое полотенце ускользает от Ивана, когда он пытается с его помощью избавиться от черта и т. д. За бельем, прачкой, портным, одеждой стоят природные в своей основе смыслы смерти и рождения, принимающие вид то смертных пелен, то лечебных повязок, то младенческих пеленок. Одна и та же вещь — фрак, платок или чистая простыня — в зависимости от того, какое место она занимает в повествовании, может оказаться для героя и «повязкой», и «пеленкой», и «саваном».

Разумеется, логически или причинно одно может быть связано с другим. Например, смена костюма и ожидающееся событие. Мефистофель переодевается в новый костюм, перед тем как отправиться вместе с Фаустом в путешествие. Но почему Мефистофелю нужно переодеться, а Фаусту — нет? Обратим внимание и на то, как выделено, подчеркнуто переодевание черта: он говорит о своей новой одежде целую речь (Фауст по ходу действия, возможно, и переодевается, но это происходит как-то смазано, незаметно; иначе говоря, читателю кажется, что он все время пребывает в одной и той же одежде). Все встает на свои места, когда мы связываем неизменную мантию Фауста с одним из важнейших исходных смыслов трагедии Гёте, а именно со смыслом неизменности человеческой природы; переодевание Мефистофеля (а он меняет свою одежду неоднократно по ходу действия) — это метаморфозы черта, которые встают против трагической неизменности человека.



Еще пример, из «Мертвых душ» Гоголя: тут речь идет не об одежде, а о склянке с одеколоном, однако принцип связи, зависимости человека от вещи остается в силе. Дважды после чичиковских прыжков перед зеркалом на пол падает склянка с одеколоном, и дважды — сразу же после этого — с ним происходят неприятные события. Сначала его разоблачают на балу (первый удар), а затем и вовсе сажают в тюрьму. Два «очка» из двух возможных — это уже не случайность. Вообще, взглянув на предметы, символически замещающие Чичикова, — склянку с одеколоном, фрак и одежную щетку, можно заметить, что все это выраженные *символы культуры*, с помощью которых Чичиков пытается скрыть свою человеческую и, следовательно, культурную несостоятельность, недоволощенность. Страсть к одежде, невероятная опрятность, постоянное бритье, мытье и опрыскивание себя одеколоном получают свое объяснение в фундаментальной антитезе, на которой Гоголь строит свою знаменитую поэму: антитезе звериного и человеческого (вспомним, что Чичиков дан на фоне целого персонажей-зверей — кота-Манилова, пса-Ноздрева, медведя-Собакевича и пр.). Выходит, что и Чичиков из этого же ряда: изысканной одеждой, бритьем, мытьем и одеколоном, он пытается скрыть свою подлинную звериную природу, свой животный запах. Подпрыгнув на «манер антраша» перед зеркалом, Чичиков потряс землю, вызвав из ее недр ответный глухой удар: склянка с одеколоном падает на пол. Чичиков сломлен, потрясен — культурные фетиши изменили ему: исходная натура его осталась непреодоленной. И хотя Чичиков — зверь непростой, а очень специфический, ужасно похожий на человека (Чичиков — обезьяна)⁷, в человека он все же не превращается. Оттого второй и третий тома поэмы так и не написались.

При определении исходного смысла (или смыслов) важна не формулировка, а направление движения. Формулировка возможна, но недостаточна; она требует живого наполнения, изменения, развития. Поэтому более важна сама интенция: если смысловая линия, энергичный импульс текста угаданы верно, тогда на его поверхности непременно проступят указатели и тропинки, которых мы не замечали ранее. Причем самое интересное и неожиданное обнаружится не на периферии текста, не в черновых вариантах или второстепенных деталях, а в самом центре повествования, в его эмблемах, в сценах и

⁷ Карасев Л. В. Заметка о Чичикове // Путь. 1995. № 8. С. 319—327.

фразах прославленных, которые как раз этой своей прославленностью и усыпляют обычное читательское внимание.

Что может стать отправной точкой для анализа? Все, что угодно: и сами исходные смыслы и их варианты-иноформы — это будет зависеть от того, какие элементы проявят себя выразительнее. Разумеется, речь идет о «выразительности» субъективной, контекстуальной, выразительности «для меня». Однако именно она может определить собой рисунок всего исследования. Что же касается самих связей между исходными смыслами и их иноформами, то они достаточно строги несмотря на все свое внешнее разнообразие и произвольность. Например, если проследить, как ведет себя в мифологии и литературе тема смеха, то можно заметить, что все здесь логично и связано друг с другом. Нет ничего необъяснимого, случайного: все сводится к исходному смыслу, к тем потенциям, которые в нем заложены, и, прежде всего мотивам солнца-света и производного от него мотива роста-плодородия. «Искрометный смех» или «ослепительная улыбка» обнаруживают секрет своего устройства очень быстро. Другое дело, что помимо вещей очевидных есть также ряд элементов промежуточных или побочных, которые, хотя и восходят в конечном счете к отправному пункту солнечно-рождающей символики, тем не менее выглядят иногда довольно неожиданно. Иноформами смеха могут на равных правах стать все оттенки красного или желтого цвета (огонь и солнце). В дело идет и форма солнца, перекликающаяся с формой головы нарождающегося младенца. Раз солнце круглое, значит и смех может принять облики круглых предметов — колобка, каравая, ореха и пр. Через подобие в форме устанавливается и связь с человеческим ртом, к тому же рот — не только круглый, но и красный. Рот рождает смех, рот рождает цветы — розы — смеха (в этом смысле название романа У. Эко, которое, по его словам, он выбирал так, чтобы оно ничем не напоминало о смехе, оказывается вполне «смеховым»). Где рот — там и зубы. «Зубоскальство» — синоним смеха. Как заметил Виктор Гюго, «зубы нужны для смеха»: поэтому, собственно, компрачкосы, изуродовав лицо Гуинплена, оставили ему зубы.

Почему Скарпхедин в саге о Ньяле бросает в смеющегося над ним Гуннара зубом? Потому что зуб — это часть рта, а рот — это смех. Скарпхедин возвращает Гуннару его собственный смех, причем возвращает с избытком: зуб попадает Гуннару в глаз и выбивает его. Гуннар становится одноглазым, но *одноглазие* — это тоже одна из устойчивых масок или иноформ смеха (в предыдущем параграфе



я упоминал об одноглазии Рочестера в связи с темой смеха)⁸. Когда речь идет о свете, то прежде всего о свете солнца. Смех — это свет, но солнце очевидным образом одиноко на дневном небе. Архаическое уподобление лица небу закрепляет за правым глазом смыслы солнца, света, радости, бодрствования, рождения, жизни. За левым — остаются соответственно смыслы луны, печали, слез, сна, болезни, смерти. Но что делать, если смех по тем или иным причинам оказывается исходным смыслом мифа? Есть специальные приемы, особая «техника»; например, описывая лицо героя, можно упомянуть о том, что один глаз был прищурен. История мифологии и литературы переполнена такого рода символическими прищурками. Причем здесь есть и свои правила: если речь идет о прищуре доброго персонажа, то приглашается левый глаз (дьявольский, лунный), если о персонаже злом, то, соответственно, прищуренным оказывается глаз правый — солнечный, благой. Черт — это «лукавый», то есть тот, кто криво усмехается, прищуривается на правый глаз: в числе знаменитых литературных примеров тут окажется и булгаковский «иностранец» с Патриарших прудов.

Однако такого рода «ослабления» зрения все же оставляют место для двусмысленности. Вот почему в мифе мы нередко встречаемся с прямым решением этого вопроса. Миф требует, чтобы звучал смех; миф требует, чтобы лицо было уподоблено небу с его одиноким солнцем. Так рядом с темой смеха появляется тема одноглазого лица. Скарпхедин выбивает глаз смеющемуся над ним Гуннару. Одиссей выкалывает единственный глаз смеявшемуся над ним Полифему. Вспомним также о смехе женихов Пенелопы и стреле, которая должна была пронзить маленькое кольцо. В «Одиссее» в соответствующей сцене ничего не говорится об одноглазии, и тем не менее этот смысл здесь присутствует: ведь стрелять из лука — значит прищуривать один глаз. Еще примеры. После того как стихает ночной смех демонов, кулик выклеывает глаз герою фиджийского мифа Туи-Лику, а Руко — воин с острова Пасхи, смеясь, убивает женщину; когда же погибает он сам, прилетает пеликан и выклеывает у него глаз и т. д.

Не менее впечатляет и растительно-плодородная и военно-эротическая символика смеха, вращающаяся возле таких экзотических пар, как «смех и волосы», «смех и безволосие», «смех и соль», «смех и

⁸ Карасев Л. В. Мифология смеха // Вопросы философии. 1991. № 7. См. также: Карасев Л. В. Философия смеха. М., 1996.

мышь», «смех и змея» (две последние пары связаны с ночным подземным путем солнца) и т. д. Причем все это относится не только к мифу, но и современной литературе: например, в романе У. Эко «Имя Розы» есть почти весь набор мифопоэтических масок смеха, начиная от «круга», «крови» и «света» и кончая «свиньей» и «одноглазием» (обо всех этих сюжетах я подробно писал в своей «Философии смеха»).

Движение повествования, вернее, движение внутри обозначенных повествовательных границ (я говорю только об онтологическом срезе) осуществляется за счет своеобразной игры в равновесие, за счет смещения и выравнивания смыслового центра тяжести. Символический груз — эмблема — забрасывается вперед, в будущее, и текст начинает подтягиваться к им же созданной точке — как когда-то корабли двигались против течения. «Груз» может оказаться и позади текста, тогда движение сюжета, которое было слишком активным, будет сдерживаться: повествование окажется на привязи у себя самого. Фаустова дамба, заброшенная в самый конец огромной трагедии, тянет действие на себя, не давая ему сбиться посреди открывающихся дорог и тропинок. В «Портрете Дориана Грея» события, напротив, все время сдерживаются с самого начала обозначенным «тормозом». Портрет всегда «позади» Дориана; что бы он ни делал, он делает на фоне собственного онтологического двойника. Фауст сказал мгновенно «остановись» в *самом конце* повествования, Дориан — *в начале*. Отсюда существенные различия в принципах развертывания действия, которые можно увидеть в этих весьма близких по своему духу вещах. Символический центр может осциллировать: огромный белый кит и человек в романе Г. Мелвилла оказываются «на привязи» друг у друга; это похоже на механику движения двойной звезды. В «Соловье» Г. Х. Андерсена помимо центра реального, есть и центр ложный: при всей своей внешней незатейливости, эта история представляет собой довольно сложный организм — витальные смыслы здесь постоянно меняются местами, перетекают друг в друга, сходясь в конце и возвращая императора к жизни.

Примеров можно привести много. Но не в примерах дело, все они будут похожи друг на друга, вернее, схемы, лежащие в их основе, будут похожи. Дело и не в терминологии. Понятия иноформы, эмблемы, исходного смысла, энергии или порога — не более чем приспособления, позволяющие хотя бы отчасти удержать постоянно ускользающую материю смысла. Завершая этот раздел, я хочу еще раз обратить внимание на живой характер используемых понятий, на многознач-



ность того слоя, который был обозначен мною как «онтологический». Самый верный способ испортить дело, это применить все, о чем шла речь, автоматически, прямолинейно: подобрать нужную схему и ею ограничиться. Даже в том случае, если направление поиска будет верным, от подобной ограниченности проиграет и схема, и интерпретация. Попробовать поймать исходный смысл в ловушку дефиниции раз и навсегда — то же самое, что пытаться удержать воду в сите. Исходный смысл на то и «исходный», что предполагает движение, развитие; от него нужно исходить и идти дальше с тем, чтобы в конце концов к нему и вернуться. Если бы можно было ограничиться только дефиницией или кратким изложением сюжета или замысла, тогда не нужно было бы писать всего сочинения: тут Толстой, говоривший о «сцеплении мыслей», создающих текст, совершенно прав.

Определить исходный смысл, очертить его приблизительные контуры, понять направление его движения — значит увидеть жизнь этого смысла, увидеть то, как он становится романом или поэмой. Личное и внеличное тут примиряются, сбываются друг в друге. Хотя всякий исходный смысл — в силу своей общезначимости — представляет собой силу аподиктическую, надперсональную (в «Тексте и энергии» я называл это «пред-текстом» или «текстом-возможностью») воплощаться ему приходится через личные усилия автора; пройдя сквозь автора, он невольно приобретает его черты. Достоевскому не было нужды заново открывать мифопоэтические смыслы, спрятанные в камне — могилу, смерть или тяжесть, — однако то, как он выписал эти смыслы, относится уже только к его личности. Почти в каждом романе Достоевского есть по одному, а иногда и более, символическому камню, причем речь идет не только о метафоре (камень вины и греха сидит в человеке), но и об эмблемах фактических. В «Преступлении и наказании» — это камень во дворе дома по Вознесенскому проспекту, где Раскольников «схоронил» украденные им деньги и драгоценности. В «Братьях Карамазовых» — это «Илюшин камень», возле которого собираются дети в финале романа и Алеша Карамазов говорит им о будущем воскресении из мертвых. В «Бесах» — это камни, привязанные к телу убитого Шатова, которые должны были утопить его в пруду. В «Идиоте» «каменным» становится тело Настасьи Филипповны: на последних страницах романа оно описано как «мраморное». Это похоже на историю Пигмалиона и Галатеи, но только развернувшуюся в обратном направлении: Пигмалион оживил каменную статую, Рогожин, напротив, живую женщину обратил в ка-

мень. В этот же ряд вписывается и «каменный» Порфирий Петрович (порфирит плюс камень), самоубийство Свидригайлова, «придавившее» Раскольникова, и т. д. В этом смысловом ряду все подвижно, здесь возможны переходы с одного смыслового уровня на другие с соответствующим изменением перспективы движения и масштаба символизации.

Качества неделимости и неуничтожимости исходных смыслов, о которых я уже упоминал раньше, выступают как конституирующие при любых ситуациях. Вопрос лишь в том, что один смысл может «встроиться», перейти в другой или другие смыслы, органически с ним связанные, вытекающие из него. И если, анализируя текст, мы видим, что исходный смысл исчез и более в ожидаемом виде не появляется, это на самом деле значит, что он принял другую форму или же перешел на иной уровень организации текста. Настасья Филипповна, представленная в начале «Идиота» как портрет, затем превращается в обычную женщину. Однако если иметь в виду то, что заданный исходный смысл, скажем, смысл *запечатленной красоты*, исчезнуть никуда не мог, тогда стоит продолжить поиск дальше. Онтологическое ожидание искомого смысла в конце концов вознаграждается. В «конце концов» в прямом смысле слова: в финале убитая Настасья Филипповна превращается в статую, в мраморное изваяние — плоское изображение (портрет) становится объемным. Подобным образом можно проследить и за другими смысловыми линиями, за тем, как они, сталкиваясь, переплетаясь друг с другом, образуют единое целое текста.

Вернемся к тому, с чего мы начинали. К онтологической определенности мира, к тканевой подоснове Бытия. Какое отношение все это имеет к привоdivшимся символическим раскладкам, рассуждениям о перераспределении витальной или энергийной семантики, об эмблемах, порогах, онтологических двойниках и т. д.? Самое непосредственное, ибо во всех случаях речь идет о сгустках бытия, о формах, в которых проявляет себя энергия жизни. Интерес смещается: с символического ореола, окружающего то или иное событие, он переходит на «форму» события, и затем через наивно-непонимающее вопрошание к форме (почему так, а не иначе?) идет дальше, глубже — к самому факту наличествования, существования, осуществления данного события. Внимание к этой стороне текста позволяет не только читать о событиях, но и «трогать» их. Трогать то, что можно было назвать «веществом литературы».



ВЕЩЕСТВО ЛИТЕРАТУРЫ

Все, о чем шла речь до этого момента, не является чем-то установленным и обязательным. То, что хорошо для одного случая, непригодно для другого. Главное же — в самом настрое на фактическое, буквальное прочтение событий.

Клавдий вливает яд в ухо своему спящему брату. На эту деталь можно было бы и не обратить особого внимания, если бы не ее эмблематический характер. Это не просто «подробность», каковых много в «Гамлете», а нечто выделенное, отмеченное и прославленное. А раз так, то правомерен вопрос: почему именно так, а не иначе? Лишить человека жизни можно по-разному; как сказал бы Дж. Вебстер, у смерти десять тысяч способов забрать с собой человека. Почему же выбрано именно ухо?

Ухо — это слух, это способность слышать слова и понимать их смысл. Достаточно сделать всего несколько шагов в этом направлении, чтобы заметить, что тема слуха — одна из важнейших в «Гамлете»; также, впрочем, как и напрямую связанная с ней тема зрения. «Гамлет», прочитанный таким образом, т. е. прочитанный с онтологическим настроением, становится историей *о споре зрения и слуха* и шире — об истинности и ложности того, что мы слышим и видим.

Почти все, что слышит Гамлет, оказывается ложью. Ухо улавливает звуки, но сами звуки обманывают. Знаменитый гамлетовский рефрен «Слова, слова, слова» оказывается прочно вписанным в ряд, начинающийся с яда, влитого в ухо короля. Метафорическая поддержка здесь очень ощутима: лживые слова — тот же яд для уха (змея-искуситель), и тут же оказывается эмблема змея-убийцы (по официальной версии король был укушен змеей, когда спал в саду). Причем лживы не только «слова», но вообще все, что слышит ухо. Дело доходит до того, что Гамлет, положившись на слух, убивает вместо одного человека другого: на месте Клавдия оказывается Полоний.

На что же положиться: на зрение? Да, оно надежнее слуха: то, что Гамлет узнает с помощью глаз, его не обманывает. Две важные сцены, в одной из которых Гамлет узнает правду об убийстве отца, а в другой пытается передать эту правду остальным, также вписаны в ряд зрения. В первом случае это встреча с Призраком (видение, при-видение, «ужасный вид»; в «Макбете» призрак вообще молчит), во втором — театральная постановка, т. е. представление для глаз, зрелище. Все смотрят на сцену, туда, где должна раскрыться, показаться истина;

зрители — в мышеловке зрения. К тому же Гамлет просит Горацио внимательно смотреть на лицо Клавдия, чтобы затем сравнить впечатления от увиденного.

Однако, хотя зрение и надежнее слуха, у него есть одна неприятная особенность: начав смотреть, ты можешь увидеть больше положенного. Глаза не обманывают, но, право, лучше бы они обманывали. Гамлет видит, как соотносятся следствия и причины, как одно превращается в другое. Глаз, искавший жизни, упирается в смерть, в мертвую плоть, ставшую землей. Вот Гамлет разглядывает череп Йорика. Что привлекает его внимание прежде всего? Губы Йорика, вернее, то место, где эти губы когда-то находились. Ну, а где упомянуты «губы», там недалеко и до «слов». Здесь ситуация примерно такая же, как и с упоминанием об ухе. Если ухо ловит слова, то рот их производит. Не случайно сразу же после рассуждений о губах Йорика, Гамлет вспоминает о шутках, которые из них вылетали.

Зрение снова встает против слуха. Слов, которые можно было бы услышать, давно уже нет; они исчезли в могильной яме. В этом — онтологическая ущербность слуха и, соответственно, слова. Глазами можно увидеть череп, но что пользы от увиденного? Гамлет проследживает путь Александра от живого тела до затычки в пивной бочке. Цепочка логична и убедительна, но оттого и невыносима. Как говорит Горацио: «Рассматривать так — значило бы рассматривать слишком пристально». Апофеоз зрения оборачивается его крахом. Зрение-знание сковывает волю к жизни. Это знание, влекущее к смерти, знание-приговор. Гамлет поворачивает глаза матери внутрь нее, и открывшееся ей зрелище оказывается невыносимым и в итоге — смертельным. Гамлет говорит об «умственном» или «внутреннем» взоре (*mind's eye*), но и этот взор губителен: он способен уличить слова во лжи, но сил на то, чтобы поддержать в человеке желание «быть» у него уже не хватает.

Что же выбрать, чему довериться? Знаменитое гамлетовское «Быть или не быть?» неожиданным образом воспринимается как выбор между двумя способами общения с миром. «Быть или не быть?» прочитывается как «Слышать или смотреть?» Слышать, но не понимать, слышать и обманываться. Смотреть и видеть правду и вместе с тем изнемогать от увиденного, смотреть и хотеть быть обманутым. Слышать — значит жить (не случайно Гамлет говорит о «шуме» жизни). Смотреть — значит умереть, обрести «тишину» и «видеть сны». Быть или не быть. Но если это так, тогда дело не в лживости слуха и не в ис-



тинности зрения, а в том, что является твоему взору: какова природа наших видений, что за сны нам в смертном сне приснятся?

Ответа нет. Выбор Гамлета — отрицание самого выбора: посмертное разглядывание истины равносильно прижизненному слушанию лжи. Разрешение спора, если оно вообще возможно, находит себя за пределами человеческих возможностей. Спор зрения и слуха разрешает *музыка*. Хотя музыка предназначена не для глаз, а для слуха, тем не менее она есть нечто иное, нежели «слова». Слова лгут, музыка — нет. Музыку исполняют люди, но при этом сама музыка предсуществует и людям, и исполнению: в ней незримо присутствует отблеск иного мира, напоминание о возможной всеобщей гармонии. Иначе говоря, *слушая* музыку, можно *узреть* истину. Не случайно Гамлет уподобляет себя флейте-рекордеру (о смысле вложенном в это слово я писал в «Тексте и энергии»), а в финале Горацио говорит об ангельском пении, которое принц слышит в своем смертном сне.

С интересующей нас точки зрения, проблема Гамлета выражается в его неспособности отыскать себе символического заместителя, или иначе, заложенный в нем исходный смысл (альтернатива зрения и слуха) не может обрести свою иноформу. Отказавшись от книги и платка, он не может до конца породниться и с флейтой: назвав себя музыкальным инструментом, Гамлет тут же и запретил играть на себе. Может быть, в этой особой незащищенности и онтологической неприкаянности и состоит одна из причин очевидной инаковости «Гамлета», его выделенности не только в ряду шекспировских пьес, но и во всей мировой литературе.

Начав с уха, мы пришли к проблеме выбора между жизнью и смертью: деталь в духе Джованни Морелли привела нас к проблеме целого. Форма действия, ее фактическая определенность выходят далеко за пределы самого действия. Пример такого рода связи можно увидеть в «Преступлении и наказании» в сцене, где Раскольников под стук бильярдных шаров (рядом играют на бильярде) обдумывает свое преступление. После свершения преступления Раскольников впадает в полусонное состояние и снова видит бильярд. Почему?

Если смотреть на дело фактически, то мы увидим, что «бильярд» — это некоторое событие, происходящее в границах, очерченных прямоугольником бильярдного стола. Тяжелый полированный кий сильно ударяет по костяному шару. Форма этого действия, его агрессивность особенно впечатляет в начале игры, когда нужно первым ударом «разбить» костяную пирамиду. «Разбить» (игровой термин) — почти то же

самое, что и «расколоть». Вспомним о Раскольнике — о человеке, которому предстоит расколоть топором голову его жертвы. Голова — круглая, и бильярдный шар — круглый. Голова — из кости, и шар — из кости. Игра на бильярде, таким образом, оказывается созвучной мыслям и намерениям Раскольникова; игра становится чем-то вроде модели убийства — топор-кий бьет по головам-шарам, мечущимся по комнате-столу. Напомню также о том, что первое упоминание о бильярде в трактире идет сразу же после того, как мысль Раскольникова, его план убийства уподоблены раскалыванию, разбиванию: «Странная мысль наклеивалась в его голове, как из яйца цыпленок...» Идея раскалывает голову Раскольнику *изнутри*, ему же самому предстоит расколоть чужую голову, действуя *снаружи*. Бильярдный кий тоже бьет снаружи, легко вписываясь в ряд, где идет речь о костяных шарах или оболочках, «подлежащих» раскалыванию или битью. Бильярдный шар или яйцо с самого начала объединяются так крепко, что во время раскольниковской грезы тоже объединяются в паре. Идея перестала «наклеиваться», она вылупилась из яйца, а само яйцо превратилось в скорлупки: Раскольников в полусне видит бильярд в том самом трактире, офицера у бильярда, подвал, распивочную и лестницу, залитую помоями и усыпанную яичными *скорлупами*. Видит он, кроме того, и церковную колокольню, слышит воскресный звон колоколов, что относится уже к его пока еще не свершившемуся будущему восстановлению (попутно отметим, что «бильярд» и «яйцо» связаны с «колоколом» через сходство в провоцируемом действии. По яйцу нужно бить, и по колоколу тоже отсюда ряд пословиц, обыгрывающих тему расколотого колокола; не забудем также и о «моделирующей» роли расколотого Царь-колокола в Кремле для романов Достоевского и прежде всего для «Преступления и наказания»)⁹.

Еще из Достоевского. Фактическая подробность. Ложный заклад, с которым Раскольников ходил к старухе. Заклад описан очень подробно: это две пластинки, одна деревянная, другая металлическая, связанные вместе крест-накрест ниткой и обернутые белой бумагой, также перевязанной тесемкой крест-накрест; все вместе это было похоже на завернутую в бумагу серебряную папиросочницу. Заклад — одна из эмблем «Преступления и наказания», вещица знаменитая, даже прославленная, а раз так, значит в ней может отыскаться внутренний

⁹ Карасев Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 2005. С. 63—66.



смысл, онтологическое «дно», имеющее отношение ко всему роману. Составляющие заклад части — деревянная и железная полоски, нитка, тесьма, бумага, «серебро» находят соответствие в деталях назревающих ужасных событий, а сам заклад становится свернутой моделью убийства, его элементарной вещественной схемой, иноформой. В работе, посвященной символике Достоевского, я писал об этом подробно¹⁰, сейчас же можно лишь коротко перечислить называвшиеся соответствия. В раскольниковском сне тело старухи уподоблено дереву («деревенеют» руки и у самого Раскольникова). Железо, из которого сделано лезвие топора, не нуждается в комментариях. С изнанки пальто Раскольников сделал петлю из тесьмы, чтобы скрытно нести топор. Пальто — не бумага, однако его роль в деле такая же, как и роль бумаги в закладе: под пальто прячется настоящий топор, под бумагу — символический, маленький (железная полоска, связанная с деревянной); бумага также может ассоциироваться с ассигнациями. Что же касается наложенный на заклад крест-накрест ниток и тесьмы, то они соответствуют не только «снурку», на котором висели старухины кресты, но более широкой теме крестного страдания, теме пере-крестка, куда должен выйти Раскольников, объявить о своем преступлении и тем самым сделать шаг к своему восстановлению. Все это — не более чем предельно сжатое описание одной из смысловых линий романа, включенной в сплетение других линий. Взят лишь уровень формы действия, вещества, субстанции, фактуры; взята онтологическая явленность вещи, отправляясь от которой можно подойти к тому, что называется идеологией произведения, но подойти уже совсем с другого бока. Детали такого рода, наравне с общей идеей и сюжетом, как раз и определяют «атмосферу» произведения. Наша память, которую можно назвать «тотальной», устроена так, что в ней оседает все, с чем мы сталкиваемся. Другое дело, что это хранится в «засекреченном», недоступном нам виде. Когда мы читаем текст, это означает, что он входит в нас все новыми и новыми своими подробностями. И если какая-то деталь, тем более деталь, приуроченная к онтологически напряженному моменту повествования, объявится в тексте повторно, наша тотальная память это сразу же фиксирует: возникает связь, которая не подлежит рационализации, но которая как раз и определяет собой специфику нашего «художественного» впечатления. Так, если говорить о Достоевском, неоднократные упоминания о меди, чистом

¹⁰ Карасев Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу. С. 63—66.

белье или тлетворном духе и т. д., разбросанные по тексту, соединяются друг с другом в нашей тотальной памяти, образуя смысловое единство, все более и более влияющее на характер чтения.

Возвращаясь к вопросу о стратегии онтологического анализа, отметим, что для него интересны все уровни повествования: от детали до сквозного мотива. Масштаб рассмотрения может быть различным — сам же принцип «ощупывания» материала остается прежним. Действия героя важны, но не менее важна и форма самого действия: предмет важен, но не менее важно и то, как этот предмет выглядит, на что он похож, из чего сделан. Настойчиво повторяющаяся деталь или эмблема может послужить отправной точкой для онтологического прочтения всего текста, как это можно было видеть на примере «Гамлета» или «Преступления и наказания». В финале «Фауста» идет речь о спасении крестьянских полей: строится специальная дамба, чтобы защитить их от моря. Если сосредоточить внимание не на «официальной» цели Фауста (увеличение посевной площади), а на форме действия, на том, как эта цель достигается, можно поставить вопрос о том, почему избрана именно эта форма. Фауст мог построить дорогу, мост, храм, лечебницу, однако он выбрал именно строительство земляного вала. Но что значит «построить вал»? чтобы поднять землю на высоту, ее надо где-то для этого выкопать: *вал* предполагает *яму*. Занятия Фауста земляными работами особенно примечательны на фоне обещания не интересоваться киркой и лопатой, данного им в начале трагедии («Кухня ведьмы»). Соединив вместе две эти точки — первоначальный отказ от копания земли и финальные грандиозные «раскопки» — можно проследить за тем, как ведет себя получившаяся линия. Это — подъемы и спуски: Фауст оказывается попеременно то под землей, то над ней. Сразу же после подъема в воздух в начале путешествия Фауст оказывается в погребке Ауэрбаха, т. е. «под землей»; затем следует подъем на гору к ведьмам, спуск к «матерям» и т. д. до последнего падения на дно ямы, когда Фауст говорит мгновенно «остановись». За всеми этими скачками вниз и вверх просматривается *идеал равнины*, просторного плоского места, *почвы*, способной обеспечить жизнь человека. Не случайно результатом созданного Фаустом перепада высот (вал и яма от вала) становится огромная, отвоеванная в моря равнина — почва, место для человеческого труда. Не заходя дальше по пути возможных обобщений и философских выводов, я пытаюсь, как и в предыдущих случаях, показать саму стратегию поиска, способ выбора элементов и их анализа.



Онтологически ориентированный взгляд возвращает вещам их «первоначальный» вид, восстанавливает их исходную «непорочность» и искренность. Де-метафоризация — сила серьезная, и если она будет использоваться с тактом, умело, под ее напором раскроются многие двери. «Ощупывание» текста дает представление об особенностях, которые не были видны глазом. Я не отрицаю роли зрения, просто это должно быть особое, «трогающее» зрение. Взгляд должен отказаться от гордыни, он должен перестать быть всемогущим, оценивающим, знающим; надо научиться удивляться увиденному и тем самым обрести способность восстанавливать исходный смысл увиденного. Описывая рыжие волосы Гуинплена, Гюго сообщает о краске, которой они были покрашены раз и навсегда. Откуда такая нелепость, ведь волосы растут? Оттого, что все происходящее в романе подчинено теме смеха. У Гуинплена было вечно смеющееся лицо — маска вечного смеха (*rire éternel*); так в пару к нему явились и вечно рыжие волосы (*une fois pour toutes*). Рыжее — знак смеха. Я уже говорил довольно подробно о смехе и одноглазом лице. Одноглазие Рочестера в «Джейн Эйр» Ш. Бронте оказывается следствием примерно такой же процедуры, как и в случае Гуинплена. Она сказывается и в настойчиво повторяющемся ночном смехе жены Рочестера, и в устроенном ею пожаре (пожар-смех). Когда несчастная погибает, смолкает ее смех. Но так как исходный смысл никуда исчезнуть не может, он преобразуется по законам мифологической трансформации, обретает новую иноформу и «перепрыгивает» к другому персонажу — Рочестеру: так герой неожиданно для себя и автора расстается с глазом.

Еще о смехе. Солнечная природа библейского Самсона общеизвестна. Солярная школа ничего не преувеличивала, видя в поединке Самсона и Далилы схватку Дня и Ночи. Срезав у Самсона волосы, Далила лишила его силы. Обрезав «лучи», она погасила «солнце»: не случайно вскоре после этого Самсон теряет и зрение, его глаза тоже гаснут. Для архаического ума «солнце» и «смех» — почти что синонимы. Самсон прежний — зрячий, волосатый, так сказать, Самсон «в силах» — обозначал сильное, полдневное, воинствующее солнце. А раз так, значит знаменитая ослиная челюсть, которой Самсон убил столько врагов, его эмблема, оказывается не такой уж случайной вещью. Осел — типичное смеховое животное, а его челюсть — смех удвоенный. Не объяснимая никаким иным вразумительным образом, ослиная челюсть теперь обретает свой смысл: если вернуться к языку метафор, то получится, что Самсон убил филистимлян смехом.

Идеологические контексты, исторические справки или эстетические принципы хороши до тех пор, пока они работают, т. е. что-то объясняют, возбуждают интерес к событию или тексту, или хотя бы убедительно запутывают дело. Когда же эти возможности исчерпаны, полезно взглянуть на вещи просто — так, будто видишь их впервые, опираясь на опыт естественности. Форма события или действия, если она увидена во всей своей полноте и непосредственности, дает возможность восполнить имеющиеся в тексте «пробелы». Я уже упоминал о ситуации, когда женихи смеются над Одиссеем, решившим затем участвовать вместе с ними в соревновании в стрельбе из лука. Для того чтобы увидеть здесь одну из информ смеха — мотив одноглазия — нужно просто вспомнить о том, что лицо лучника — это лицо с прищуренным глазом. Символ не называется, не упоминается, но в тексте все же присутствует — подразумевается.

Широко распространенный «предрассудок»: если на стол или на пол случайно просыпалась соль, надо начать смеяться, чтобы поправить дело. Почему смеяться? Объяснить связку смеха и соли исходя из исторических или социологических соображений невозможно, так как здесь нет ни истории, ни социологии. Все дело в природе, в естественной причинности, которая однажды породила и продолжает поддерживать до сих пор эту архаическую связку. Соль и солнце («sol») — существа близкородственные: соль — посланник солнца на земле, так как выпаривается она из воды под действием солнечных лучей. А раз солнце в системе мифопоэтического мышления связано со смехом, то кое-что перепадает и соли. К тому же она имеет белый цвет, также указывающий на ее родство с солнцем и, следовательно, со смехом. Позднее метафоризирующее сознание перенесло эту связку в область оценок, связав вкус соли со «вкусом» смешного. Мы говорим «соль шутки», «соленый анекдот»; не случайно в этой связи и уподобление смеха морской соленой пене в книге Бергсона.

Что же касается собственно белого цвета, то он сыграл со смехом еще одну шутку, которая также может быть понята как «игра природы», а не культуры. Я имею в виду цветовое обозначение смеха, закрепившееся на Западе и Востоке. На Западе это почти всегда — красный цвет, на Востоке — нередко белый. Соображения религиозные или философские, которые могут объяснить это различие (и соображения вполне справедливые), на самом деле держаться на фундаменте, возведенном природой. Для архаического ума рот, из которого «выходит» смех, — это определенный набор цветов, это красное и белое. Ког-



да улыбается бледнолицый человек Запада, побеждает красный цвет (зубы не составляют реального контраста белокожему лицу). Когда же улыбается индус или африканец, улыбка в прямом смысле слова сверкает на фоне темной или черной кожи: так знаком смеха становятся зубы и, следовательно, белый цвет.

Я дал примеры из области мифологии смеха, но точно так же могут быть рассмотрены и другие мифологические разделы. В этом смысле мифология нуждается в «пересмотре», в своего рода генеральной деметафоризации. Ее нужно попытаться вернуть себе самой, увидеть в ней исходную природную основу, которая подавлялась тысячелетиями, а в последние полтора-два века, благодаря усилиям послеромантического сознания, превратилась в свою противоположность: миф и все, что его окружает, стало знаком культуры, средоточием рафинированного интеллектуализма. Причем процесс этот задел не только миф, но и все, что его окружает. Например, сугубо природные вещи, с которыми столкнулся Фрейд, со временем перестали быть природными и как-то странно окультурились, «облагородились». Фрейд — начало поворота к натуре; у Юнга этот поворот уже свершился: архетип всегда указывает на жизнь тела, его сила действительна лишь там, где налицо два главных изменения живущей плоти — пол и возраст. Однако и тут произошла потеря импульса: сам способ вычленения архетипов, рассуждений о них (особенно в послеюнговские времена) оказался настолько отягчен культурологическими коннотациями, что в итоге в них стала растворяться исходная естественная основа. Вопрос о природе, природе человеческого тела, так же как и у фрейдистов, заменился вопросом к культуре. Культура сыграла с архетипом в свою игру и выиграла, приручив его, присвоив себе, сделав союзником того, кто должен был по самой своей сути противостоять ей. Изучение архетипов стало делом в высшей степени «культурным», подчеркнуто интеллектуальным; архетип, подобно либидо, захлебнулся в вине культуры, хотя у него была реальная возможность превратить это вино в кислую воду.

Главный вопрос поэтики мифа, если говорить исключительно об онтологической стороне дела, — это вопрос о разделении сущностей. Это вопрос о тех средствах, с помощью которых сознание попыталось заделать трещину, возникшую между человеком и миром. Разлом мира прошел через человека. Сознание того, *что* произошло, появилось в тот момент, когда это *уже* произошло. Новое качество далось дорогой ценой. Можно сколько угодно говорить о «синкретизме» первобыт-

ного мышления, не понимая самого важного — крайней неполноты, ущербности этого синкретизма. Миф — это вовсе не «целостность», как принято думать, а не более чем воспоминание о былой целостности, это остатки, отражения того состояния полноты и самодостаточности, в котором не было ничего, кроме названных полноты и самодостаточности. Обсуждать вопрос, откуда взялась «трещина» и куда пропала целостность, здесь мы не в состоянии. Однако взглянуть на миф, как на аварийную процедуру, грубую хирургическую операцию, когда пришлось шить по живому, наскоро, не зная, как зашивать и чем, было бы полезно. В этом случае миф предстает как отчаянная попытка спасти желанную целостность, попытка по большей части неудачная. Другое дело, что со временем изменилась перспектива и масштабы бедствия: когда трещина превратилась в пропасть, миф с его набором компромиссов и паллиативов стал казаться раем целостности, заветной мечтой. Отсюда собственно и берет начало тенденция к идеализации мифа, к его приручению: культура как будто закрывает глаза и пытается не замечать ужасающего трагизма мифа, тех страшных и кровавых дел, которые в нем творятся; адаптируя миф, она в конце концов превращает его в детское чтение.

Поэтика мифа — это поэтика изумленного взгляда на разверзающуюся под ногами трещину, на стремительно изменяющийся мир. То, что стояло, стало двигаться, что двигалось — застыло; живое — окаменело, камень — ожил, место однородной целостности заняли пустоты и уплотнения, верх отделился от низа, свет встал против мрака. Человек увидел мир в его непосредственной данности, мир *как он есть*; увидел, ужаснулся своему непониманию и начал собирать мир и себя самого по частям, прилаживая одно к другому, закрепляя за вещами определенный порядок, в котором он мог хоть как-то ориентироваться.

Что такое «мир, поделенный пополам», что такое «трещина», как не переформулировка вопроса о жизни и смерти? Если говорить о них на языке вещественно-пространственном, а это и есть язык онтологии, смерть и жизнь представляют собой спор двух по-разному именуемых начал: наличия и отсутствия, вещества и пустоты, формы и бесформенности со всеми надстраивающимися над этими началами интеллектуальными, религиозными и эстетическими контекстами. Миф умер, но дело его живет, потому что задача борьбы со смертью, т. е. с «трещиной», осталась принципиально той же самой. Чтобы сдержать рост «трещины», литература изобретает все новые и новые способы и



одновременно все более осознает свое бессилие: на современном языке это называется «усилением драматического начала» в искусстве. Понятая так, увиденная так, литература становится местом, где разрешаются глубинные онтологические противоречия и интуиции автора и читателя, местом, где осуществляются их персональные онтологии (или мифологии). Отсюда — единые принципы выстраивания и понимания текстовой подосновы: онтологический двойник, которому автор передает свой витальный или энергийный смысл; переадресовка этого смысла далее — на символически отмеченный предмет, обозначение онтологически напряженных точек в тексте — порогов, эмблем и, наконец, трансформация исходных смыслов, их закрепление в виде иноформ, игра в семантические замены, подстановки, инверсии, компромиссы с целью подведения итогового смыслового баланса.

Онтологическая поэтика, как я уже говорил, прежде всего интересуется наиболее прославленными текстами, точнее, наиболее прославленными местами в них. Это не прихоть, а скорее благодарное внимание к труду миллионов читателей. Зачем отказываться от того, что может сослужить добрую службу? Прославленные места — эмблемы текста — особые места; это, так сказать, «соль» литературы, сверхлитература, ее живое вещество. И если идти по этому пути достаточно последовательно, то задача построения *эмблематической истории литературы*, т. е. истории возникновения и взаимодействия литературных эмблем, их смены, спора или сотрудничества, может оказаться вполне выполнимой и благодарной. Причем скажется это уже не только на классических текстах, но и на всех остальных, так как создавались они под воздействием все тех же прославленных эмблем. Эмблемы соединяются друг с другом, отталкиваются, образуют особый динамический контекст, как бы надстраивающийся сам над собой. Ведь эмблема осуществившаяся, прославившаяся — это прежде всего осуществившийся и прославившийся мир автора, его персональная онтология. Для утверждения новой онтологии нужно время и место, нужна новая эмблема со всем тем, что ее рождает, поддерживаает. Мы уже говорили о смысловом переносе с тела на одежду. Можно, например, задать вопрос, как соотносятся между собой эмблемы одежды в русской литературе: заячий тулупчик Гринева, шинели Башмачкина и Грушницкого, фрак Чичикова, халат Обломова? Как, в свою очередь, соотносятся эмблемы одежды в литературе национальной и мировой: львиная шкура Геракла, тигровая шкура Тариела, мантия Фауста, плащ Чайлд-Гарольда? В каждом случае — своя пропорция,

своя символическая основа и связь, и вместе с тем каждая эмблема оказывается встроенной в общий ряд, где есть живая полемика, отзвуки в текстах последующих и предыдущих.

Эмблемы не повторяются, но варьируются. Каждая удача, т. е. каждый «выживший» текст, задает направление движения в будущее и «скорость» этого движения. Задаются и некоторые правила, вроде уже упоминавшиеся: повторы запрещены, вариации обязательны. Или: смыслы могут изменяться внешне, но исчезать без «остатка» не имеют права и т. д. Наконец, важно то, что исходная причина, заставляющая литературу возникать вновь и вновь (я говорю опять-таки лишь об онтологической подоплеке дела) всегда остается одной и той же — это растущая трещина под ногами и надежда на то, что ее каким-то образом удастся заделать. Если это так, значит и механизмы, принципы варьирования смыслами, их трансформация останутся по сути своей прежними.

История литературы, понятая как *история эмблем*, помогает проследить за хорошо известными сюжетами и мотивами с новой позиции. Она проявляет логику внешнего изменения, превращения элементов, которые на самом деле остаются внутренне неизменными. Если продолжить тему эмблематики одежды, то мы сможем заметить, что в двадцатом столетии она как бы оскудевает, исчерпывается: литература и вообще искусство начинают отдавать больше внимания обнаженному человеческому телу. Одежда перестает быть витальным гарантом человеческой жизни. В русской литературе эта граница пролегает в пространствах чеховской прозы: в ней проявляется голый человек. А в текстах А. Платонова проблема одежды как таковой вообще снимается: есть только человеческое тело — живое и тоскующее или мертвое, — взыскующее к грядущему целокупному спасению. Что касается обобщений более широких, то очевидно, что идеология неистребимого всепобеждающего тела вообще стала стержнем современного искусства и особенно таких его «отраслей», как детектив и фантастика. Разница между литературой «старой» и «новой» в этом отношении примерно такая же, как между изображением предмета и самим предметом. Если «старые мастера» пытались заделать трещину в бытии с помощью символики, смысловых компромиссов, передавая витальную семантику от героя к его одежде или какому-то предмету, то теперь спасение тела от уничтожения стало делом самого тела. Оно теперь просто отказывается следовать естественному ходу вещей: вместо того чтобы умирать, оно наливается



мистикой, наполняется мощью электроники, превращаясь в тело киборга, терминатора, гомункула, пришельца и пр. Удельный вес этого «сектора» в современной культуре настолько велик, что отмахнуться от него просто невозможно.

Означает ли это «натурализацию» всей литературы? Там, где литература, и вообще искусство, напрямую говорит о смерти, мы видим, что грань между условностью и реальностью стремительно исчезает, там, где речь идет об областях удаленных от «трещины», областях «культурных» по определению и, следовательно, отрицающих смерть, возможности для символизации еще остаются. Однако в любом случае сам принцип прослеживания смысловых связей, диалога эмблем внутри текста, между различными текстами будет тем же самым.

Например, если присмотреться к пространственно-динамическим ситуациям в русской классической литературе, то можно будет выделить несколько четко отличающихся друг от друга типов. Условия здесь задаются обобщенным характером пространства (открытое и закрытое) и характером поведения героя в пространстве (движение или неподвижность). Огромное открытое пространство, где бегут к спасительному центру от ужаса периферии герои Гоголя, сменяется узким, давящим со всех сторон, уходящим вверх коридором-лестницей у Достоевского. У Толстого герои не движутся, а, напротив, застывают в напряженном ожидании того, что с ними должно вот-вот произойти: у Толстого пространство открыто, разомкнуто, оно чревато мощной силой, которая должна обрушиться на человека и унести его в своем вихре. Персонажи Чехова тоже «неподвижны», но теперь они оказываются внутри закрытого пространства, Это люди в «футлярах», это люди, запертые реально или символически в своих комнатах, больничных палатах, усадьбах, наконец, в своих жизнях и телах. Люди А. Платонова восстанавливают идею движения по открытому пространству, однако, в отличие от бегущих к спасительному центру героев Гоголя или рвущихся вверх «подпольных» людей Достоевского, они отдаются воле «течения» и сползают вниз, в враги бытия, в укромные места, в истоки, в «материнскую родину» своего пред-детства.

Что касается линии Гоголь — Достоевский — Платонов, где очевидна преемственность самая существенная, то здесь в ряд выстраиваются и другие важные подробности, в том числе и такие, как символический или эмблематический возраст персонажей, их отношение к еде и вообще к веществу. Взрослых, «законченных» господ «средней руки» Гоголя сменяют «подростки» Достоевского, а им на смену,

в свою очередь, приходят «дети» Платонова. Первые грезят о еде, готовы съесть весь мир; вторые едят скромно, по необходимости — лишь бы хватило сил для решающего рывка вверх, третьи — вообще ничего не едят, либо едят по привычке, подчас так, что сама идея еды разрушается, например, «любую мякоть» или глину. Наконец, в явной связи с названными эмблематическими рядами оказывается и отношение к веществу. Если гоголевские персонажи интересуются прежде всего внешним видом, фактурой предметов, то герои Достоевского уже не удовлетворяются этим и идут вглубь материи: для них важен «состав» окружающего их мира; вещества, из которых сделаны те или иные предметы, могут оказывать влияние на особенности их поведения. Платоновские люди-дети вообще перестают замечать разницу между предметами: для них важен не состав предметов, а сам факт их наличия. Предметы либо существуют, т. е. живут, либо их нет и, следовательно, их место занимает пустота несуществования.

По-видимому, с типом пространственно-динамической ориентации связана и инерция заложенных в тексте смыслов. Я имею в виду возможное разделение текстов на финитные и инфинитные, что в свою очередь выводит нас к глубинным основаниям онтологического анализа, числящего за текстом право на реальную жизнь: текст как существо, умирающее в тот момент, когда автор ставит в нем последнюю точку, или не умирающее, если эта точка по каким-то причинам не поставлена. В первом случае смысловой или энергичный импульс, пройдя ряд трансформаций и осуществившись в ткани повествования, затухает (или уходит сквозь «окна» эмблем в другие тексты), так и не дотянув до формального финала. Сочинение заканчивается раньше самого себя: такое можно увидеть, например, у Гёте или Толстого. И наоборот, случается так, что формальные рамки сочинения не удерживают развернувшихся в нем смыслов: их инерция оказывается слишком сильной, и они вырываются за пределы текста, создавая эффект незавершенности, оборванности, возможности двинуться дальше. Подобные вещи можно видеть у Платонова или Фаулза. Сама же концовка в инфинитных или, иначе, инерционных текстах, даже если она есть, имеет по большей части фиктивный характер. Или предполагавшееся продолжение почему-то не выписывается, или написанное продолжение сознательно уничтожается, или финал становится вынужденным, «рабочим», или действие замыкается само на себя, превращаясь в смысловой, а следовательно, и витальный круг.



* * *

Вопрос о финалах имеет прямое отношение и к данной работе. Можно закончить ее прямо сейчас, а можно написать еще столько же. Нанизывание примеров и попытки уточнить те или иные вещи ведут, как выясняется, к созданию новых сложностей, также требующих объяснения и новых примеров.

«Онтология и поэтика» — сочинение незаконченное. Здесь нет итогов, многое еще непонято, не прописано или вообще не взято во внимание. Это начало работы, а не ее финал. Однако раз уж зашла речь о финалах, стоит, вспомнив о возможностях чисто технических, все-таки остановиться.

Изложение общих идей — дело неблагодарное, хотя именно благодаря общим идеям становится возможным каждое узкое и очень конкретное исследование. Тут оказываешься в положении, смысл которого отчетливо выразил Н. Хомский, обосновывая свой подход к теории синтаксиса: если идет речь об обобщениях, но неизбежно некоторое, молчаливо подразумеваемое упрощение фактов, о которых нужно постоянно помнить¹¹. Понять — значит упростить: в этом афоризме помимо вынужденно-пессимистического оттенка есть и надежда на возможность дальнейшего движения мысли. Ведь актом схватывания-упрощения дело не заканчивается. Понимание чревато продолжением, желанием продолжить мысль: понимание ищет для себя применения и, следовательно, осуществляясь в материи текста, снова идет к усложнению.

Дело, в конце концов, и не в формулировке каких-то специальных законов, не в особом, обозначающем определенную научную или идейную территорию лексиконе. Несмотря на терминологическое многообразие, гуманитарная наука все время в общем-то говорит об одном и том же. Проходит время, и выясняется, как много общего было между теми интеллектуальными стратегиями, которые в момент своего появления мыслили себя принципиально новыми и непохожими на все остальные. Но вот что удивительно: это странное топтание на месте оказывается вовсе не бесполезным. Держась одного и того же места, можно уйти очень далеко, так как постепенно приходит понимание того, что *движется само место*. Все, собственно, и сводится к осознанию единства движения и покоя, смены языков описания и

¹¹ Хомский Н. Аспекты теории синтаксиса. М., 1972.

неизменности того, о чем идет речь, к пониманию того, что загадка человека — не в том, в какую сторону он меняется, в худшую или лучшую, быстро или медленно, а в том, что он вообще не меняется. Признав последнее, мы с необходимостью придем к положению, напоминающему то, что сложилось в отношении только что упоминавшейся проблемы понимания-упрощения. Претерпевают изменение символические одежды человека, культурный контекст, а сам он — сущностно — остается прежним. Но как раз это и подводит нас к тайне изменения, ведь неизменный человек каждый раз осуществляет себя в новых, непохожих на предыдущие, условиях, а значит и ответы на «вечные», неизменные вопросы он всякий раз должен искать новые.

Все дело в том «чуть-чуть», которое присутствует в каждом новом взгляде, благодаря которому прежние, хорошо знакомые вещи начинают наполняться новым смыслом подобно тому, как инструмент для колки орехов в руках Тома Кенти превратился в Большую королевскую печать. Предмет остался прежним, но при этом изменился. Если сравнить сказанное с той интеллектуальной ситуацией, которую можно лишь условно назвать «современной», поскольку она пребывает в этом состоянии уже лет двадцать или тридцать, то смысл изменения, о котором я говорю, можно свести к следующим позициям.

Онтологический интерес состоит в смене акцентов, в возврате к старым попыткам пробиться к вещам, сквозь прикрывающие их символические оболочки, пусть не до конца, но, во всяком случае, насколько это возможно. Это путь от «поверхностей» текста к глубинам стоящей за ним жизни; путь от маргиналий, черновиков или заготовок — к текстам хрестоматийным, прославленным, своего рода литературным монументам; от поиска неточностей, двусмысленностей, «темных» мест — к вещам очевидным и открытым; от интереса к сексуальным перверсиям, извращениям, садомазохизму, кастрации и вообще телесной агрессии — к спокойной духовности и осмысленному отношению к загадке человеческого тела; от противопоставления речи письменной и речи звучащей — к пониманию, идущему от сердца; от противоположения автора и читателя или их уравнивания — к тому онтологическому лексикону, который их объединяет и вообще дает возможность быть «автором» и «читателем»; от равнодушного универсализма архетипа — к персональной мифологии и судьбе; от пафоса научной отстраненности и культурной иронии — к сочувствию природному смертному человеку, автору, читателю; от «краев» философии — к ее «центру»; от знаков — к веществам; от хаоса символи-



ки — к иерархии нравственного действия; от любования нарочитой сложностью и игрой в бесчисленные разноязыкие подробности — к имманентной простоте и ясности.

Прославленный или «классический» текст — это сбывшаяся персональная судьба, это победа стоящего за ней универсального онтологического контекста. Здесь — ключ к литературе второго и третьего рядов. Прославленный текст выступает как знак, эмблема определенного типа жизнестроительства или смыслополагания, к которому тяготеют очень многие люди. Многие, но не все: кому-то ближе другая эмблема, другой тип смыслополагания. Так, собственно, и формируется круг читательских предпочтений или антипатий. Слова «Мне близок Достоевский» или «Я не понимаю Кафку» говорят не столько об уровне интеллектуальной или эстетической подготовленности читателя, сколько о типе его бытийной ориентации. При таком взгляде и автор, и читатель временно уходят в тень, а на первом месте оказываются неочевидные текстовые структуры, некий отправной онтологический лексикон, дающий и автору, и читателю возможность быть и общаться друг с другом. Литературное дело здесь преобразуется в философское, а поэтика текста все более и более перерастает в его метафизику.

Если пытаться идти дальше, то нужно выбрать, в какую сторону двигаться, ибо дорога в этом месте очевидно раздваивается. Одна ведет к проблеме культуры, понятой как механизм противостояния смерти, т. е., в конечном счете, к проблеме живого и мертвого человеческого тела. Другая — к принципам организации текста, смысл которых выходит далеко за пределы не только литературы, но и самой культуры. За «веществом» текста начинает прощупываться вещество в собственном смысле этого слова, а в законах, организующих текст, стягивающих его в единый узел, в живую пульсирующую целостность, проступают законы устройства самого вещества. Текст, и прежде всего, текст мифологический, судя по всему, обладает «памятью» о процессах, происходивших в гипотетическом начале мира; он может рассказать о тайнах жизни, материи и пространства не меньше, чем кусок древней породы или реликтовое излучение, приходящее из глубин Космоса. В конце концов обе дороги смыкаются, но это уже относится к такому уровню понимания, которое вряд ли может быть выражено на бумаге, если вообще может быть выражено. Собственно, к нему и стремится на протяжении всего своего существования человеческая культура, перелистывая страницы пережитого и надеясь на то, что «связь времен», а значит и самого человека еще удастся когда-нибудь «восстановить».

ЖИВОЙ ТЕКСТ

Написав в заглавии слово «живой», я с самого начала хотел если не уйти от понятия «телесности», то, во всяком случае, обозначить направление собственного движения: от телесности как таковой в рассуждении о жизни нам все равно не избавиться, но зато к ней можно подойти с другой стороны.

Живой текст. Живое слово. Когда мы смотрим на это, как на метафору, особых проблем не возникает: почему бы не уподобить роман или рассказ живому существу, если культура давным-давно поступает так с картинами, скульптурами или музыкальными опусами. Само собой, эфемерная цепочка букв, слов отличается от красочного изображения или набора звуков, однако перенести свойства живого существа на умозримый или умослышимый литературный сюжет большого труда не составляет. Живопись возможна не только на холсте, но и на типографской бумаге: персонажи Шекспира не менее живы, чем мелодические ходы Баха.

Другое дело, если понимать под эпитетом «живой» нечто вполне реальное или, во всяком случае, не только символическое: тогда ситуация изменится и потребует доказательств — то, что прощается метафоре не простится «серьезному» утверждению. Что значит «живой» или «живое», применительно к человеческой способности непосредственного восприятия? Живое есть то, что *похоже на живое*, то, что имеет тело, которое можно увидеть, потрогать (хотя бы предположительно, если речь идет, скажем, о микроорганизмах). Иначе говоря, некоторым образом, и притом вполне естественным, понятие живого предполагает наличие живой телесности, живой плоти. Тело как вещественный эквивалент идеи жизни, как ее вещественное подтверждение. При всей наивности подобных рассуждений в них есть своя правда. Примерно так мы и воспринимаем живое — это то, что имеет тело, рождается, растет, дышит, умирает.

Итак, круг живого, как круг телесного. И шире — если вернуться к уровню метафоры — в эту область попадут те вещи, которые благодаря человеческой способности к уподоблениям, окажутся в чем-то похожими на людей или животных. Когда мы говорим о домах, автомобилях или мебели, эта интенция дает себя знать вполне очевидно. У столов, кресел и стульев появляются «ножки», «ручки»,



«спинки»; автомобильные фары становятся «глазами», а сами машины превращаются в живые (к тому же еще и движущиеся) существа. Так же и с постройками, прежде всего с храмами, основные разделы которых естественным образом соотносятся с частями человеческого тела: головы-купола, тела-фасады, глаза-окна, рты-арки. Важно то, что все это и создавалось с оглядкой на тело, соотносилось с его пропорциями: в той же мебели или автомобиле форма человека прямо влияет на форму предмета. В архитектуре эти связи более сложны, опосредованы, но и здесь главным отправным пунктом для формообразования служит человеческое тело. Не случайно в тех ситуациях, когда эстетические соображения (скажем, в дворцовых или храмовых постройках) брали верх над практическими, пропорция «золотого сечения», в том или ином ее варианте, являлась сама собой. Г. Фехнер и его последователи искали объяснений этого эффекта в универсальности принципа «золотого сечения», рассматривая человека в общем ряду «золотых» объектов, то есть в компании минералов, животных и растений. На мой взгляд, формообразующая роль человеческого тела была здесь все-таки первоочередной — и потому, что «золотая пропорция» представлена в человеке с наибольшей наглядностью и доступностью (что может быть нам ближе, чем собственное тело?), и потому, что строящиеся дома или храмы предназначались именно для человека. Архитектурное сооружение — как второе, подобное одежде, внешнее тело; как телесность, вынесенная вовне и увеличенная до объемов, позволяющих вместить в себя уже не одного, а многих.

Я говорю об этих вполне очевидных вещах, чтобы подойти к проблеме телесности текста естественным образом, то есть без оттенка теоретической скандальности или следования моде. К тому же опора на «традицию», в данном случае — традицию «органической эстетики», вряд ли поможет прояснить дело. То, что в свое время видели в тексте «органицисты», было, скорее, переносом на него свойств живого организма (обратным переносом), а вовсе не выявлением того, каким образом устройство человека, его тела сказывается в устройстве самого текста в момент его создания. Я уже не говорю о том, что во всех вариантах «органического» подхода к тексту дело дальше метафор не шло, да и само понятие «органичности» повествования связывалось с некоей «универсальной» гармонией, примерами которой могли в равной мере служить и рост кристалла, и формирование цветка или дерева. Пример «Улисса», где Джойс ставил перед собой вполне сознательную задачу сотворения текста по образу тела, показывает,

насколько далеки могут оказаться друг от друга теория и практика. Задача установления соответствий между отдельными разделами или функциями человеческого тела и разделами текста осталась нерешенной, что, впрочем, никак не дискредитирует самого романа.

Достаточно далек я и от психоаналитических трактовок текста, нацеленных в основном на проблемы эротики, сексуальности и всего, что с этим связано; в данном случае, сказанное относится и к постструктуралистским интеллектуальным практикам исследования телесности, для которых очень важен и сам психоанализ, и его «главный» телесный (читай «половой») интерес. Для тех, кто знаком с этим кругом философской литературы, отличительные черты моего подхода будут достаточно очевидны. Меня, как бы банально это не звучало, интересует не «шизоидное» и не «параноидальное», а более или менее «нормальное» тело. Сегодня резерв смысла открывается скорее здесь, а не в аномалиях, которыми напряженно занималась гуманитарная наука на протяжении нескольких последних десятилетий. Впрочем, сам поворот к «норме», выздоровление от воспетой А. Арто чумы, во многом стал возможен именно благодаря тому, что больным телом занимались так долго, что оно в конце концов само стало «нормой», а аномалией, экзотикой — тело здоровое.

Но что такое «нормальное» тело текста? Важны не столько общие рассуждения по поводу телесности текста, которые, как правило, ни к чему конкретному не приводят, сколько сама проблема, делающая такие рассуждения возможными. Почему в той или иной повествовательной форме проявляется, сказывается форма человека; откуда вообще берется подобная возможность? Я говорю не о присутствующей в тексте форме «эротического тела», о которой писал Р. Барт¹, а именно о форме целого человека. Если мы будем смотреть на текст, как на одну из «вещей», исходящих от человека, создаваемых человеком, тогда сама возможность подобной трансляции не будет выглядеть чем-то экзотическим: здесь главное не преувеличивать, не раздувать «часть» до размеров «целого». Достаточно предположительного хода мысли: текст *может* нести на себе «отпечаток» человеческого тела. В нем есть и «культура» и «природа». Одно здесь связано с другим, и потому вполне естественно, что проблема телесности текста существует и требует своего прояснения; прояснения не только психоаналитического, но и онтологического. Собственно, если серьезно говорить

¹ Barthes R. Roland Barthes par Roland Barthes. P., 1975. P. 72.



о некоей предельно широкой классификации сущего, то, кроме «тел» и «идей», мы в мире человека вообще ничего не обнаружим. Нечто вроде переименованной журденовской альтернативы: что не «телесно» (вещественно), то «духовно» и, наоборот, что не «духовно», то «теле-сно». Сам человек — есть ничто иное, как соединение, единство души и тела: мы состоим из того, что едим, и того, о чем думаем. Ничего третьего или четвертого пока найти не удастся.

Иначе говоря, повторяю еще раз, если согласиться с тем, что создаваемые человеком вещи соотносятся не только с их прямым назначением, но и с телесной определенностью самого человека, с его «формой», тогда вопрос о телесности текста из разряда предположений перейдет в разряд задач, цель которых — уточнение и прояснение того, как это происходит, в чем именно состоит *модус перехода* телесности авторской — в сюжетную, повествовательную.

* * *

Кое-что для уяснения сути дела дает сам термин «текст», произведенный от «текстуры» или «ткани». Тут есть нечто не только от «сцепления» и «связывания», но и от того, для чего ткань непосредственно предназначена. Ткань как одежда или покров для тела; ткань — текстиль, повторяющий форму человека. Буква цепляется за букву, слово за слово, образуя сплошную последовательность, сплетение словесных смысловых нитей, тянущихся до тех пор, пока исходная мысль, идея, давшие начало сюжету, его жизни, не исчерпают себя. Сюжет, то есть некоторая история событий, устроен так, что не может быть рассказан, выписан сразу, одним словом. Для его изложения потребна последовательность, которая, собственно, и представляет собой форму его реального бытия и выражения. В этом смысле представление о тексте как о ткани или одеянии оказывается соединением и темы «сцепления» слов, мыслей, и темы человеческой телесности. Если замысел повествования (его «душа») зрительно неуловим, невыразим, то текст существует вполне реально: он — та одежда или тело, в котором душа сюжета живет и рассказывает о себе. А поскольку замысел или исходный повествовательный импульс имеет своим предметом *жизнь и ее продолжение*, постольку будет правомерным предположить, что сами *способы жизни*, способы телесного восприятия и чувствования (ведь чувствует и воспринимает именно тело, его органы) могут ска-заться и на организации повествования.

Сказаться как? Это вопрос, требующий специального изъяснения. Насколько буквально нужно переносить на текст то, что имеет, содержит в себе тело: вопрос о том, есть ли у текста «руки» или «ноги», — далеко не праздный, так как является всего лишь продолжением последовательно проведенного принципа телесности. Насколько далеко можно уйти по этому пути и нужно ли искать между человеком и текстом более или менее точных соответствий?

Первое и самое важное ограничение накладывается тем обстоятельством, что бытие текста как живого существа (если мы признаем его таковым хотя бы в метафорическом смысле) есть бытие, отличное от бытия человеческого. В наиболее общем виде это отличие состоит в том, что жизнь текста несамостоятельна, не ограничена сама собой. Это симбиоз, сожительство с человеком: одно нуждается в другом и поддерживает другое. Для того чтобы текст мог жить, он должен быть написан и прочитан, причем последнее обстоятельство является решающим для его жизни в культуре: чем дольше текст будут читать (переводить, интерпретировать, заимствовать и т. д.), тем более долгой будет его жизнь. Сказанное опять-таки вполне очевидно, однако из этой очевидности следует, что подобная несамостоятельность текста, привязанность к человеку указывает на самый тип его существования и, соответственно, на его мыслимые телесные «формы»: то, что живет с помощью другого, не обязательно нуждается в органах, обеспечивающих самостоятельность передвижений и действий. Иначе говоря, можно предположить, что определение гипотетической телесной формы текста должно проходить с учетом названного обстоятельства, то есть здесь важна не столько оглядка на реальную конфигурацию человеческого тела, сколько упор на само качество жизненности и телесности. Хотя руки и ноги, несомненно, принадлежат человеческому телу и вполне вещественны и плотны, они все же представляют собой вспомогательные органы, позволяющие человеку более или менее комфортно осуществлять себя в окружающем его пространстве: например, двигаться или принимать пищу. Тем не менее вполне представимо тело, этих органов лишенное. Его существование будет уменьшенным, сокращенным, но сама жизнь в нем будет присутствовать в не меньшей мере, чем в теле полноценном. Тем более, в данном случае речь идет не об «увечности» или «порче», а об особом способе существования, о жизни, сбывающейся с помощью другой жизни. Если следовать подобной логике, тогда под телом как таковым нужно будет понимать не всю его реальную конфигурацию, не весь его состав, а то,



что далее, без уничтожения самой жизни тела, уже не делится. Я имею в виду центральную, сплошную область тела («корпус», «торс»), где сосредоточены органы, без которых оно не может существовать как единое, целостное живое образование.

Текст и есть «корпус» (по-французски это так и звучит). Его телесная определенность (или неопределенность) объявляется на границе, где действуют силы, идущие от автора, а значит, и от его телесной формы, и читателя, обладающего своей собственной формой. Текст существует в створе двух разнонаправленных телесных интенций, порождается ими, заимствуя их исходные формы. Иначе говоря, именно эта взаимообусловленность и потребность друг в друге создают то промежуточное образование, которое становится «телом» текста. Вот почему здесь нет нужды во внешних приспособлениях вроде рук или ног: их роль уже выполнена взаимными устремлениями автора и читателя. Текст завис между ними, вошел и вышел из них, оставив себе ту телесную форму, которой ему достаточно для того, чтобы быть живым и действенным.

Своеобразной «скульптурной» иллюстрацией к сказанному могут служить знаменитые античные торсы — статуи, лишившиеся рук, ног, головы, но при этом не только не потерявшие своей привлекательности и жизненно-впечатляющей силы, но даже усилившие ее, благодаря этим потерям. Начиная с эпохи романтизма они воспринимаются даже как нечто вполне одухотворенное, хотя ничего, кроме торса (и предположительно в нем находящегося сердца, желудка или легких), у них не осталось. И даже утеря головы оказывается вписанной в этот своеобразный эстетический контекст: искалеченное, изуродованное человеческое тело уже ничуть не ранит зрителя, наводя его на мысли об обратном, то есть о здоровом и прекрасном идеале античности.

Что же сказать тогда о «теле» текста, где в силу пространственных и смысловых особенностей восприятия дело обстоит куда более оптимистично, нежели у прославленных античных инвалидов? У текста есть не только «торс» или «корпус». У него есть даже голова. Пусть несколько отделенная от «корпуса», но все же есть. В данном случае я говорю не столько о делении текста на отдельные «главы», снабженные соответствующими «заголовками» (слова более чем говорящие), сколько о целом тексте и возвышающемся над ним, подобно голове, названию. Русское слово «глава» в комментариях не нуждается; слова вроде английского «chapter» или французского «chapitre» отсылают к «капители» — верхней части или буквально «голове» колонны. Так

было не всегда (в архаических или средневековых текстах название нередко вообще отсутствует), однако так стало в «современной», то есть насчитывающей уже несколько столетий, культуре оформления текста, в которой текст (особенно благодаря книгоиздательству) осознал, прочувствовал свою природу, в том числе и природу телесную. В пространственном отношении сравнение заголовка с головой вполне соответствует тому положению, которое можно увидеть в устройстве человеческого тела. Сходство усиливается также тем, что помимо своего «вершинного» положения, название или заглавие чаще всего располагается посередине книжного листа, а не, скажем, в правой или левой его части. Принцип вертикальной симметрии, по которому построено тело, таким образом, переходит и на организацию всего текста: сколь бы длинным (в телесном отношении «высоким») не был текст, над ней всегда будет возвышаться голова названия².

Что касается названий отдельных глав, также расположенных над отдельными частями повествования, то здесь можно говорить о своего рода «мини-текстах» или «мини-телах», снабженных собственными названиями-головками. Впрочем, на этом уровне внутритекстового деления появляются отклонения от нормы, например, цифровые обозначения или просто «просветы», отделяющие один фрагмент от другого, что делает картину более размытой. Наиболее полно идея «головы» все же воплощается в главном названии текста. Сюжет без названия (я говорю опять-таки о современной культуре оформления текста) — принципиально ущербен, неполон, неузнаваем. Возможно, это обстоятельство должно склонить нас к тому, чтобы вместо слово «голова» (или, по крайней мере, наряду с ней) говорить о названии как о *лице*, то есть о той телесной принадлежности, которая, не переставая оставаться телесной, тем не менее в наибольшей степени представляет человека как персону, личность, индивидуальность. Мы способны узнать друг друга по походке или со спины, но все же наиболее очевидным и естественным образом человек открывается нам со стороны своего лица. В этом отношении устойчивая потребность (и традиция) называть роман или поэму именем ее главного героя мо-

² Примечательно то, как проявляет себя этот принцип в рекламных заголовках, которые нередко и не имеют под собой никакого текста: здесь принцип симметрии переходит уже на само название, деля его с большей или меньшей точностью пополам. Идеальными для рекламы являются такие названия, в которых одна половина слова повторяет другую или же является ее зеркальным отражением.



жет быть понята и в интересующем нас смысле. Имя — словесный эквивалент человеческого лица. Удостоверить личность — значит не только взглянуть на фотографию в документе, но и узнать записанное в нем имя. Имя есть то, что человек в первую очередь говорит о себе при знакомстве. Поэтому когда мы сталкиваемся с такими названиями, как «Гамлет», «Дэвид Копперфилд» или «Анна Каренина», то, по сути, присутствуем при моменте знакомства с текстом, с самопредставлением сюжета. Он знакомится с нами, называет свое имя, открывает свое лицо, не давая нам возможности спутать его с кем-то другим. То же самое происходит и в случае упоминания нескольких персонажей. «Сага о Форсайтах» или «Братья Карамазовы» — это тоже лица, персоны, только вместо знакомства индивидуального мы имеем здесь дело со знакомством групповым.

Если отнестись к названию текста предлагаемым образом, тогда дополнительный смысл приобретут и строки, следующие сразу после него, или находящиеся рядом с ним. Я говорю об эпитафье. Лицо не только представляет, называет себя в названии, но и произносит одну или несколько фраз, выражающих нечто важное для уяснения всего дальнейшего повествования, направляющего читателя с самого начала в нужном направлении. С точки зрения общей конфигурации текста такие фразы хотя и принадлежат всему сюжету в целом, однако исходят они именно от лица-названия. Текст еще ничего не сказал, он — весь впереди, впоследствии. Пока что действительно и активно одно название: это его слова, его оценка, зависающая над всем тем, что будет происходить потом. Причем оценка эта тем более должна быть отнесена к названию, что сам по себе эпитафья есть чужое авторитетное слово: название пользуется высказыванием, уже известным читателю, известным ему еще до прочтения текста. Иначе говоря, лицо-название, «произнося» слова эпитафья, как будто оглядывается на другие, прежние тексты, переговаривается с ними. Ему для чего-то надо, чтобы эпитафийское слово было непременно чужим, предшествующим ему во времени. Возможно, для того, чтобы текст с самого начала (или даже еще до начала) не повисал в пустоте, чтобы уже в самый момент своего возникновения он был связан с другими текстами, являющимися в широком смысле слова его предшественниками или инвариантами.

Похоже, именно от этого «личного» обстоятельства, то есть связанности эпитафья с произнесшим его лицом-названием, зависит и местоположение эпитафья в тексте. Он естественным образом привязан к «верху» повествования (в традиционной японской поэтике нача-

ло текста именовалось «изголовьем»); представить появление подобного высказывания в конце, то есть топографически «внизу», текста довольно трудно именно в силу проведенной мной телесной аналогии. К «низу» мы вернемся позже, а пока рассмотрим еще одну особенность заголовка, связывающую его с «головой» в самом глубинном или «внутреннем» смысле этого слова.

В том многообразии названий, которое можно увидеть в литературе последних столетий (то есть в «литературе» как таковой), есть целый тип, тяготеющий к принципу «полярности» или «противоречивости»: «Преступление и наказание», «Белые ночи», «Мертвые души», «Война и мир», «Красное и черное», «Блеск и нищета куртизанок», «Сто лет одиночества» и т. д. В названиях такого типа одна часть противостоит другой, создавая определенное смысловое напряжение. Причем речь идет не только о противопоставлении идейном или символическом, как, скажем, в «Преступлении и наказании», но и сугубо номинальном, фиксирующем сам факт наличия некоторой черты или дистанции в рамках потенциально мыслимого единства. «Супружеская жизнь» Э. Базена или «Женщина французского лейтенанта» Д. Фаулза — в названиях такого типа представлена ситуация связи-разделения, которая уже сама по себе создает эффект исходной противоречивости и напряжения. Этот эффект может не восприниматься при знакомстве с одним лишь названием, но он там присутствует, что становится очевидным после знакомства с самим сюжетом. «Сто лет одиночества» или «Приглашение на казнь» — названия, в которых насильно соединены слова, принадлежащие к враждующим контекстам. Возможно объединение двух полюсов и в одном слове, например, «Кентавр» Апдайка или «Двойник», «Идиот», «Подросток» (все это варианты личностных структур, где персона не равна себе и постоянно ощущает присутствие и прирост «другого»).

Я привел примеры, число которых можно было легко умножить, чтобы показать, что помимо идеи максимального смыслового охвата, возникающего при полярном, антиномическом типе наименования, здесь можно усмотреть и некоторый телесный и, конкретнее, «церебральный» смысл. Речь идет о сопоставлении двусоставной структуры заголовка с так называемой двухпалатной организацией мозга и, соответственно, асимметрией его функций. Входить в какие-то физиологические подробности здесь нет нужды, однако сам факт известного сходства сравниваемых отделов тела и текста кажется мне достаточно примечательным.



В той целостности, которую представляет собой повествование, заголовку принадлежит крохотное место: одна строчка из тысяч или десятков тысяч. Тем не менее в структурном отношении (и только в нем) место, позиция названия как «голова» или «лица» текста столь же важны, как и весь остальной «корпус» повествования, его «тело»: одно здесь равно другому.

Если говорить о тексте предельно обобщенно (что довольно трудно), то под его «телом» следует понимать ту авторскую волю или интуицию, которая слово за словом осуществилась, во-плотилась в цепочке описаний, событий, идей, нарастающих по ходу действия, прибавляющих себя к себе, подобно росту живого тела. Текст движется, растет, «входит в тело». Это то, что традиционно именуется довольно туманными определениями вроде «органичности» повествования или «живости» письма (оба эпитета, как видим, опять-таки вполне телесны), которые в то же время ухватывают суть дела: если живое телесно, тогда степень телесности повествования будет означать степень его у-плотненности или живой овеществленности в конкретном тексте.

Формально текст — это последовательность слов, идущих одно за другим, от начала сюжета до его финала. Приняв мысль о вертикальной организации повествования, роднящей по этому признаку тело и текст, в качестве исходного предположения, можно продолжить аналогию, еще раз заметив, что в таком случае начало текста будет соответствовать его «верху», а окончание, финал — «низу». Косвенным образом подтверждения этому может служить издательская практика, из которой видно, насколько разнятся между собой принципы оформления «начала» и «конца» текста. Я говорю, например, о соотношении площадей пустой части страницы и расположенного на ней текста. Насколько трудно представить себе первую строчку романа внизу полной пустой страницы, настолько же нелегко найти случай, когда бы последняя строка повествования переходила бы на другую сторону, оставляя под собой сплошной пустой лист. Иначе говоря, если в первом случае в силу вступает зрительное и одновременно умственное представление о верхе тела (заглавие и начало должны располагаться наверху страницы), то во втором — та же самая пространственно-телесная интуиция не допускает, чтобы «низ» текста оказался наверху страничного поля. В издательской практике это именуется «рубкой хвостов»: словосочетание весьма показательное, поскольку само — низовое — местоположение «хвоста» недвусмысленно указывает на телесный аналог текста и требует редакторского, в данном случае «сокращающего» участия.

Книга — как формат человека, его бумажный, типографский, издательский эквивалент (не случайно большинство книжных форматов тяготеют к пропорциям «золотого сечения», то есть к пропорциям реального человеческого тела). Отсюда обычные метонимические ходы вроде: «Я взял Шекспира» или «Откройте Достоевского», то есть возьмите соответствующую книгу или откройте нужного автора.

Сюжет, понятый в своем наиболее широком значении — от сказки до романа, — есть сюжет представления главного персонажа, его неизбежного явления в начале (вверху) текста, там, где и положено быть лицу, и описания его жизни с «низом» — финалом, то есть свадьбой, где совершается плотское (низовое) дело, имеющее своей целью продолжить жизнь главных героев, пустить ее дальше для новых свадеб и рождений. В этом отношении трудно удержаться от сравнения, которое напрашивается само собой, поддерживая предложенную телесную конструкцию: слово «конец», во всяком случае, в русском и других славянских языках, имеет помимо своего основного смысла еще и смысл телесный, эротический: «кончить» значит «зачать», то есть *начать* новую жизнь. В средневековых текстах часто встречается такое оформление финала, когда последние строки повествования сужаются книзу треугольником, то есть реально напоминают «конец» тела (треугольник в данном случае — двойственный символ, соотносимым и с мужским, и с женским началом). Разумеется, приводя эти и предыдущие соображения, я говорю о некоторой «идеальной» схеме, которая варьируется, однако все отклонения от нее, все возможные инверсии и оттенки будут восприниматься как таковые только по отношению к этой «правильной» схеме, подсказанной ничем иным, как собственным сюжетом человеческой жизни, ищущей своего продолжения, создания новых жизней и новых сюжетов³.

Сказанное подводит нас к пониманию текста (пониманию вполне традиционному) как рождающегося, живущего и умирающего существа. Текст рождается в тот момент, когда автор начинает обдумывать или записывать свой сюжет, и умирает, когда автор ставит в нем последнюю точку. Жизнь текста в течение того времени, когда он «сочиняется», может ослабевать, усиливаться, прерываться, замирать, одна-

³ В этом отношении «нарушения» сюжета в современной литературе, обусловленные темами перверсии, садизма или эротической агрессии, могут быть поняты как нарушения в «правильном» использовании тела: слом нормы на уровне телесности ведет к слому и в конструкции сюжета.



ко общий смысл происходящего — это именно смысл жизни: явления прирастания нового, прежде небывалого. Автор дает жизнь своему сюжету. Отсюда — устойчивая (по смыслу своему вполне телесная) традиция понимания автора как «творца», «креатора», а рожденного им текста — как «произведения», то есть чего-то про-изведенного, выведенного наружу изнутри авторского существа.

Нечто похожее можно увидеть и в том, как текст воспринимается читателем. Для него начало и конец сюжета (хотя и иначе, чем для автора) сопоставимы с его рождением и смертью. Причем если начало с его принципиальной неопределенностью, вариативностью может и не ощущаться как «рождение» (скорее, здесь нужно говорить об удовольствии ожидания, предвкушения будущих событий), то финал, если книга была действительно интересной, очевидно воспринимается как «потеря», обрыв, расставание с полубившимся человеком: книги, как «друзья».

Авторская и читательская позиция смыкаются в отношении к герою, который естественным образом оказывается существом, соединяющим в себе жизненно-телесные интуиции автора и читателя: финал романа как прощание с героем, его «смерть» — «сюжетная» или символическая (книга заканчивается, герой заканчивается). Тема, в свое время основательно продуманная Бахтиным.

* * *

Проблемой, собственно, является уже сам способ рассмотрения занимающей нас темы. Текст многомерен, одни и те же его элементы могут быть увидены с разных сторон и соответственно по-разному истолкованы. Поэтому я в данном случае постараюсь взять лишь те примеры, где телесность дает о себе знать достаточно явно, где «телесная» интерпретация может существовать рядом с другими вариантами прочтения, по крайней мере, на равных правах.

В «Онтологии и поэтике» я подробно писал о том, что представляет собой так называемый «исходный смысл» текста⁴. Это позволяет мне не пересказывать всего заново, а лишь напомнить о сути дела. Под термином «исходный смысл» понимается не «идея» повествования, не его «замысел» или «краткое содержание», а энергично-смысловый импульс или стержень, который поддерживает, обеспечивает жизнь

⁴ См. первую главу настоящей книги.

текста от начала и до конца. Слово «исходный» в данном случае означает не идеальное предшествование смысла тексту, предшествование в пространстве или во времени, а его фундаментальность, основательность, его метафизическую и одновременно конструктивную исходность: проходя сквозь все повествование, исходный смысл повсюду оказывается его внутренней опорой. Иначе говоря, на каждом этапе своей жизни сюжет вновь и вновь возвращается к своему конструктивному началу, выравнивает направление собственного движения. Исходный смысл соотносится не с тем, что принято называть «формой» и «содержанием», а с тем, что обеспечивает целостность повествования, его живой характер, его тождественность себе. Это и не о «чем», и не «как», а то, *«с помощью чего»* устраивают себя и «что», и «как». В своей основе (или в предельном обобщении) исходный смысл есть идея или тема жизни, взятая в ее главном и неотменимом качестве противостояния смерти и разрушению. Что касается конкретных вариантов исходного смысла — как они могут быть выявлены в реальных сюжетах, — то здесь налицо самые различные повороты и огласовки той матричной основы, от которой эти смыслы происходят. Внешне непохожие друг на друга, они при сравнении обнаруживают сходство, сопологающее их в конечном (или изначальном) счете с идеей жизни. Формулировка, которая позволяет схватить (пусть упрощенно, схематично) конфигурацию исходного смысла какого-либо конкретного сочинения, может выглядеть достаточно неожиданно и совсем не походить на то, что называется «идеей» или «замыслом» повествования. Но как раз это вполне естественно: исходный смысл — это способ (один из способов) организации текста, а не его краткое «содержание». Например, если я скажу, что исходным смыслом «Трех сестер» является тема неподвижности дерева, его прикрепленности к земле, а исходным смыслом «Дяди Вани» — тема притягивающей и убивающей красоты, то это будет мало похоже на то, что обыкновенно приписывают этим пьесам в качестве их «главной» мысли или идеи.

Однако вернемся к теме авторской телесной интервенции в создаваемый текст. В шекспировском «Гамлете» в качестве исходного смысла выступает тема спора зрения и слуха. Все, что слышит Гамлет, оказывается ложью, однако эта ложь спасительна и позволяет человеку удержаться в жизни. Напротив, все, что видит Гамлет — истинно, но эта истина смертельна, она выбивает у человека почву из под ног и подталкивает его к гибели. Иначе говоря, Гамлет оказывается в ситуации выбора: на чем остановиться — на губительной правде или



спасающей лжи? В этом пункте одно из объяснений знаменитой медлительности Гамлета; объяснений, отсылающих нас не к идеологии или социологии, а к телесной чувственности, конкретнее, к двум важнейшим человеческим способам восприятия мира. Сюжет «Гамлета», понятый таким образом, становится чередованием сцен, главными героями которых поочередно выступают то зрение, то слух. Они спорят между собой, отстаивают свои права, как будто пытаюсь доказать свою важность и исключительность. Самая знаменитая эмблема трагедии, таким образом, может быть понята (в том числе) и как антитеза слуха и зрения: «Быть или не быть» как «слушать или смотреть». Финальная сцена, где Горацио говорит об ангельском пении, которое слышит Гамлет в своем смертном сне, снимает проблему, примиряет между собой зрение и слух, поскольку Гамлет уходит в мир истинного и животворящего зрения и слуха; его теперь окружает не «мрак» и «тишина» или «молчание» (silence), а *зримая* музыкальная гармония и *слышимый* свет. В структуре сюжета эта тема решающим образом сказалась в точке онтологического порога, перешагнув который, Гамлет «перестает» сомневаться и приступает к активным действиям. Я имею в виду сцену с флейтой, слова Гамлета, сказанные по поводу ее звука. Эпизод с флейтой становится предвестьем будущей судьбы Гамлета, предвестьем того «мира», в который он уйдет и где зрение и слух уже не будут противоречить друг другу. Разумеется, то о чем я говорю, не совпадает ни с сюжетом трагедии, ни с ее философским смыслом. Однако именно эта тематическая линия оказывается той органической основой, неочевидной структурой, из которой произрастают и сюжет, и идея. Исходный смысл спора зрения и слуха (еще раз отмечу его подчеркнуто чувственно-телесный характер) становится поводом, толчком, импульсом, запускающим всю трагедию, оформляющим ее именно в том виде, в каком она и состоялась. В этом отношении «Гамлет» похож на человека, который прислушивается к миру, всматривается в него с тем, чтобы в конце концов закрыть («повернуть») глаза и заткнуть уши, погрузившись в созерцание и слушанье внутреннего света и голоса.

«Фауст» Гёте. Символический «профиль» трагедии очерчен достаточно явно: это попеременные подъемы и спуски, которые совершают Фауст и Мефистофель. Причем важно то, что речь идет не только о символических перемещениях к полюсам сакрального верха и inferнального низа, но и движениях вполне реальных. Сюжет, собственно, и состоит из «путешествий» Фауста вверх и вниз. Сначала он вместе с Мефистофелем улетает в небо, затем опускается в погребок Ауэрба-

ха, а потом друг друга сменяют сцены очередных подъемов и спусков: Вальпургиева ночь на горе, спуск с горы, подъем на воздушном шаре, спуск на землю, путешествие под землю к «Матерям» и т. д. Эти скачки по пространственной вертикали соотношены с полюсами бытия, с возможностью выбора между «верхом» и «низом». Фауст исследует миры, небеса и подземелья, однако свой окончательный выбор он делает на земле, на равнине, в мире людей. Иначе говоря, Фауст останавливает мгновение и вместе с ним свою жизнь в том же самом мире, откуда началось его фантастическое путешествие.

Эта «равнина» очень важна. На ней начинается действие трагедии (Фауст видит бегущего по полю пса), и на ней же действие заканчивается. И хотя это уже не та пашня, по которой когда-то бежал пес-Мефистофель, а совсем другое поле, огражденное от моря дамбой, однако это именно поле, место, где люди трудятся, возвращая свой хлеб. «Хлеб» не менее важен, чем «равнина» или «поле». На языке пространственной идеологии это означает, что Фауст выбирает жизнь в ее обычном течении от рождения до старости, жизнь в ее телесной потребности в пропитании. Для жизни нужна пища, и достижение этой «прозаической» цели становится главным «планом» Фауста.

В телесном смысле идея жизни-пищи должна соотноситься с тем разделом тела, который для нее специально предназначен, то есть, с животом (в русском языке слово «живот», собственно, и означает «жизнь»). Вместе с тем живот — это срединная часть тела, его действительный центр (не случайно у Гоголя с его «сюжетом поглощения» мотив «центра» или «середины» также оказывается в числе смыслообразующих). В «Фаусте» сходятся оба плана: середина телесная и середина пространственная (ландшафтная). «Поле» как аналог живота или как место, где выращивается то, что предназначено для живота. Разумеется, говоря об этом, я держу в уме понятие «жизни», в данном случае — жизни, осмысленной, как труд на поле, как труд, смысл которого состоит именно в добыче пищи, необходимой для поддержания и продолжения жизни. Гете этого не декларирует, однако это то, что реально включено в текст «Фауста», то, что присутствует в нем как телесная интуиция. Если смотреть на текст подобным образом, тогда перемещения Фауста по пространственной вертикали приобретают смысл перемещения «энергии» жизни по «телу» трагедии — от верхних «возвышенных» отделов человеческого существа к отделам нижним, «приземленным», указывающим на полюс, противоположный Небу. В «Фаусте» с поля все начинается, полем и заканчивается.



Это не означает, что человеку не нужно думать и мечтать о высшем, а нужно только трудиться и есть. Речь о том, что пища в данном случае становится условием, знаком богопослушной жизни («Бог даст день, Бог даст пищу»), а телесным аналогом и пристанищем пищи является живот, «середина» тела. Идея жизни, таким образом, «пройдя все ярусы подряд», обретает себя в уготованной человеку области обыкновенного, покорного Промыслу, существования: оно — в труде и заботе о людях, об их хлебе насущном.

То, о чем я говорю, — не деталь, не художественная подробность, а «тема» или «импульс», имеющий отношение к самому принципу организации повествования: весь «Фауст» прочерчен зигзагами подъемов и спусков, точка отсчета которых укоренена в срединном мире человеческой жизни. Сюжетное, идейное и телесное здесь соединяются воедино, обуславливая и поддерживая друг друга.

В рамках интересующей нас темы оказывается и знаменитая дамба, которую Фауст построил для защиты полей от разрушительной силы наводнений. Эта дамба сочетает в себе все три уровня космологической и одновременно телесной вертикали. Для того чтобы построить дамбу (то есть двинуться *наверх*), надо углубиться *вниз*, добыть грунт для насыпи. Следствие этого двоякого движения — спасение *срединного* мира (поля, урожая, стада). Тело умершего Фауста хоронят поблизости от дамбы, в месте, которое защищено дамбой. Здесь важно то, что земляные работы, которые были связаны со строительством дамбы и осушительных каналов, плавно переходят в копанье могилы для самого Фауста. В этом смысле можно сказать, что Фауста хоронят в «теле» земли, которую он приуготовил для пашни, в теле защищающей ее дамбы; «тело» в данном случае — не только метафора, но и нечто более конкретное. Фауст останавливает свою жизнь в тот миг, когда понимает, что добился задуманного. Он дал людям возможность выращивать хлеб, он дал им возможность жить в самом непосредственном телесном смысле этого слова. Остановив время, Фауст отдает земле свое тело, отдает не только в том смысле, что «умирает», но отдает именно тому месту, которое представляет собой «во-площение» его замысла: тело становится частью земли, прах — частью праха, из которого вырастут будущие урожаи. Витальный смысл Фауста перенесен на дамбу, он символически (но вместе с тем и вполне реально) во-площен в ней; дамба — вещественно-телесное продолжение Фауста, его иноформа.

Я взял два сверхзнаменитых текста — трагедии Шекспира и Гёте (можно было взять что-то другое), — чтобы показать, как осуществля-

ется в них «идея» телесности, как совершается модус перехода телесности человеческой в телесность сюжетную, давая результаты, хотя и заметно отличающиеся друг от друга, но при этом остающиеся в границах некоторого общего конструктивного принципа. Любопытно то, что этот принцип неприменим к сочинению, которое, казалось бы, идеально подходит для подобных упражнений. Я говорю об «Улиссе». «Миметическое письмо» Джойса, которое как раз и должно было решить задачу соединения тела и текста, провести аналогии между органами тела и главами романа, оказалось ограниченным в своих подражательных способностях. Джойс выстроил свои аналогии, оттачиваясь не столько от возможностей сюжета, сколько вводя в него те или иные телесные темы. Он действовал умственно, то есть понимая то, чего он хочет добиться. Телесные же интуиции — на то и интуиции, чтобы проникать в текст исподволь, незаметно для сочинителя, и затрагивать при этом глубинные основания повествования. Обобщая ситуацию, можно сказать, что процесс телесной интервенции автора в текст есть проецирование телесной формо-динамики на создаваемое смысловое поле, прорастание телесных функций сквозь ту почву, на которой сбываются события текста. Модус перехода одного в другое состоит в том, что импульсы, идущие от вещества тела трансформируются (согласно общим правилам аналогий) в символические конструкции и детали сюжета.

В начале этих заметок я обещал говорить не столько о телесности, сколько о жизни, вещественным, физическим эквивалентом которой выступает тело. В общем-то, так оно и получилось, поскольку все, что было сказано о «теле», по сути, говорилось о человеческой жизни, ее измерениях, ее планах, которые становятся реальностью, то есть буквально во-площаются именно благодаря наличию этого самого тела.

Жизнь в данном случае может быть понята и более определенно — как витальная сила, энергия, благодаря которой человек собственно и способен быть живым: действовать, чувствовать, думать. «Энергия» или «идея» жизни бродит по телу текста, движется в нем, формируя таким образом его внутреннюю и внешнюю конфигурацию. Двигается сквозь «вещество» текста, соединяясь с тем, что принято называть «замыслом» автора, поддерживает этот замысел и вместе с ним обретает себя, оформляясь тем или иным образом. В «Гамлете» это «движение» дает тему спора зрения и слуха. В «Фаусте» оно уходит в вертикаль, колеблется между телесным верхом и низом, останавливаясь посередине, там, где сосредоточена жизненная сущность челове-



ка. В «Дон-Кихоте» тема телесности человека и Христа воплощается во «внутреннем» сюжете хлебного зерна, той трансформации, которую оно претерпевает на своем пути от рождения до смерти, включая сюда и перспективу посмертного перевоплощения человека. Отсюда главная эмблематическая сцена «Дон-Кихота» — сцена с мельницами, объединяющая в себе основные символы романа, от идеи круговорота жизни до креста (лопасти мельницы — это вращающийся крест). Дон-Кихот символически перемолот на мельнице бытия с тем, чтобы обрести бытие подлинное⁵.

В романах Достоевского, прежде всего в «Преступлении и наказании», принцип телесности находит, обретает себя в сюжете «трудного рождения». Энергия смысла движется сквозь все «тело» текста — наверх, к голове, к осознанию себя. Случай Достоевского необычен тем, что в его текстах телесный «низ» и «верх» фактически меняются местами: хотя «идея», «мысль» — и дурная и благая — исходно рождается в голове, из головы (то есть наверху телесной вертикали), тем не менее ее путь все равно оказывается путем наверх. Объяснение этому странному противоречию можно найти в картине родов: ребенок выходит вперед головой, и в этом смысле движется вверх (где голова — там и верх), но вместе с тем, фактически, его путь во время родов — это путь вниз, поскольку ребенок располагается в теле матери вниз головой. Эта фундаментальная двойственность (возможно, «благодаря» содействию эпилепсии: что делать, если мы знаем о ней) явственно сказывается в сюжете Достоевского, в самой его конструкции. Можно сказать, что его сюжет исходно *перевернут вниз головой* и сам по себе является средством исправления подобного положения. Он существует для того, чтобы «восстановить» человека и помочь ему «мысль разрешить» (оба слова ключевые для Достоевского; в одном случае мы угадываем помимо основного значения добавочное — пространственно-телесное: «вос-становить» значит помочь принять правильное положение, перевернуть с головы на ноги; во втором — очевидна семантика родов, разрешения от бремени). Отдельного разговора, наверное, требует сама тема рождения из головы, которая, помимо обозначенных мной обстоятельств (рождение ребенка вниз головой, то есть, фактически с помощью головы, вслед за головой), может быть связана с архаическими представлениями, соглас-

⁵ Подробнее об этом См: Пискунова С. И. Мотивы и образы летних праздников в «Дон Кихоте» Сервантеса // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999. № 2. С. 23—35.

но которым вещество мозга и семенная жидкость представляют собой единую субстанцию. Голова — как детородный орган, она может и «зачинать» и «рожать» (рождение Афины из головы Зевса — случай наиболее известный, вообще же мнение о том, что внутри головы находится деторождающее вещество, было весьма распространенным в архаическую эпоху). В этом отношении сам факт того, что Раскольников рас-калывает головы, не «портя» при этом других частей тела, может в том числе указывать и на производительный или родильный смысл происходящего. Раскольников убивает подобное подобным: головой — голову (его каморка похожа не только на гроб, но и на футляр для топора). Примечательно, что момент явления у Раскольникова преступной мысли, или, вернее, ее предвестья, подан как момент рождения из головы: рождения не в метафорическом, а прямом смысле слова («Странная мысль наклеывалась в его голове, как из яйца цыпленок»). А само орудие преступления — топор — не только имеет собственную голову (из всех подобных орудий топор наиболее похож на человека), но и явным образом связано со смыслами зачатия: в фольклорной традиции рубка дров имеет устойчивый эротический или свадебный смысл. Зародившись в голове, мысль должна пройти сквозь все тело, промучиться в нем, чтобы снова прийти в «верхнюю» голову и раз-решиться по-настоящему, а не так, как это было в момент трудного первого детского рождения.

То, о чем я говорю, похоже на метафору, но все же это *не только* метафора. О подобных предметах вообще очень трудно говорить (писать), не рискуя попасть в двусмысленное положение, поэтому, возможно, в избранном стиле изложения есть своя правда. К тому же в этой метафоричности есть немало вещей вполне конкретных: телесные интуиции, способы их самоосуществления в сюжете не поддаются строгому логическому учету: скорее, здесь должна идти речь о логике ассоциаций, сближений, взаимных перевоплощений. Перечисленные «по порядку», приведенные в точное соответствие с «оригиналом», телесные интуиции приобретут вид чего-то, по меньшей мере, странного и уж точно не «научного». Когда же мы говорим обо всем этом на языке, близком к самому предмету, то есть пытаюсь схватить то живое переплетение смысловых и телесных интенций, которое можно увидеть в тексте, проблема «соответствий», «аналогий» если не упраздняется полностью, то, во всяком случае, отступает на задний план; на первом же месте остается некое замеченное, схваченное сходство. Остается то, что дает нам возможность, не забывая о



других вариантах интерпретации, по-новому отнестись к хорошо знакомому тексту, увидеть в нем то, что может быть (в том числе) понято как «живое» или «телесное».

Проблема высказывания, выговаривания — в данном случае проблема не только стилистическая, но и сущностная. Это как раз одна из тех ситуаций, где то, как сказывается слово, влияет на то, о чем оно сказывается (и наоборот). Иначе говоря, способ изъяснения тут не прихоть, а жизненная проблема, в частности, проблема «грани», на которой можно и должно удерживаться, рассуждая на подобные темы. В этом смысле предлагаемый мной тон и способ описания заметно отличается от того, к какому прибегают многие современные авторы, пишущие о «телесности» (впрочем, возможно и здесь опять-таки все дело в предмете, — говорить о «теле» можно по-разному именно потому, что по-разному понимается само тело).

«Тело» текста *похоже* на тело человека, похоже своей неоднородностью, своей потенциальной динамикой и неравновесностью, создающей тем не менее нечто цельное и крепкое. Я уже говорил об эмблематических точках сюжета, в которых концентрируется живая энергия повествования. С позиции рационального представления об устройстве текста смысловой вес подобных образований ничтожен по сравнению с общей его «массой». Дамба Фауста, флейта Гамлета, мельницы Дон-Кихота, топор Раскольникова, дуб кн. Андрея, звук лопнувшей струны, подсолнечное масло, разлившееся на трамвайных путях. Казалось бы, что большому, сильному тексту без этих маленьких подробностей, которые вроде бы ничего не решают ни в сюжетном, ни в «идейном» смысле?

Однако как раз такие большие и сильные тексты почему-то упорно создают в себе, для себя подобные эпизоды, фразы, звуки. Без них сюжет обойтись не может, поскольку в подобных эмблематических деталях хранится нечто чрезвычайно важное для всего текста, — чтобы он смог состояться как действительное живое и целостное образование. Современная массовая культура это уже усвоила. В рекламе и кинематографе эмблемы специально придумываются и включаются в сюжет потому, что сценаристы знают: без них он будет нехорош, недостаточно «жив». В числе наиболее явных примеров такого рода — «гибнущая рука» из «Титаника», и та же рука, повторенная в «Армагеддоне». И если в «Титанике» «рука» хотя бы отчасти обладает свойством реальной эмблемы, то в «Армагеддоне» это уже чистое заимствование, цитата, повтор, — нечто такое, что по сути не соот-

ветствует статусу эмблемы как живого, единичного, именно данному тексту принадлежащего символа. Здесь положение примерно такое же, как и в заголовках, которые возвышаются над газетными статьями и заметками: не обладая свойствами живого текста, эти заметки и в качестве названия требуют чего-то несамостоятельного, внешнего. Отсюда обычная практика использования в газетном заголовке «чужого» слова — трансформированной цитаты, афоризма или какого-то другого «авторитетного» названия.

Я упомянул о «руках» из «Титаника» и «Армагеддона», желая показать, как массовое кино имитирует принципы организации живого текста. Вместе с тем, как выясняется, сам выбор именно этих примеров был неслучаен. Дело в том, что в качестве эмблемы в обоих случаях становится рука, то есть часть реального человеческого тела, уступающая по своей выразительности и «персональности» разве что лицу. В этом отношении выбор «погибающей руки» в качестве эмблемы оказался точным и по той роли, которую она должна была сыграть как символ сюжета-катастрофы, и по самому своему «веществу» — веществу человеческого тела.

* * *

То, что говорилось мной по поводу аналогий между телом и текстом, в очередной и, конечно же, не в последний раз требует уточнений. Было бы слишком прямолинейным предполагать, что те или иные элементы телесного состава организуют, провоцируют нечто себе подобное в тексте (речь — о процессе создания текста, о том самом модусе перехода телесности авторской в повествовательную). Здесь можно говорить о каких-то «отпечатках» или «проекциях» телесных органов, или, вернее, даже об их функции, той роли, которую они исполняют в теле. Иными словами, в тексте возможно присутствие элементов, вообще не фиксируемых языком, но которые в то же время действуют примерно так же, как элементы реального телесного состава. Это сопоставимо с гипотезой К. Брукса, полагавшего, что различимое в сюжете может быть обусловлено нечитаемой, невидимой подосновой, которая тем не менее сказывается, воплощается в воспринимаемом уровне текста. Напомню, что в нашем случае речь идет не о какой-то абсолютной подчиненности сюжета той или иной телесной функции, а — всего лишь — о некотором влиянии, которую она может оказывать (а может и не оказывать) на устройство повествования, на его



символическое и фактическое оформление. Например, в прозе Гоголя появляется сюжетная логика, напоминающая «логику» поглощения и переваривания пищи («сюжет поглощения»), включая сюда и проблему ее извержения («выброски» и «остатки»). У Чехова можно увидеть ритмику, близкую к ритмике дыхания («пневматический сюжет»), которая организует ход повествования, наполняет его элементами, сопутствующими дыханию, — это духота, закрытый объем («футляр»), запахи в начале и финале сюжета и пр.

Внешних органов, как мы уже предположили, у текста нет. Голова (название) — в тех случаях, когда она присутствует, — явным образом отделена от «корпуса», то есть присутствует, отсутствуя. Но если это так, то как можно говорить о слухе, зрении, запахах, дыхании как о телесных принципах или проекциях соответствующих органов, влияющих на устройство сюжета: ведь сам «корпус» лишен возможности слышать, дышать, видеть? Остается предположить, что голова в данном случае *оказывается погруженной, вдвинутой в тело всего текста*; она становится равной всему его объему, причудливым образом соорганизуясь с привычными для тела внутренними органами.

Это может показаться странным для современного научного представления об устройстве человеческой чувственности, но это не является странным для нашего интуитивного, непроявленного самоощущения, которое не до конца еще «испорчено» теоретическими познаниями. Речь не о сомнениях относительно действительного расположения глаз, рта или ушей: само собой, они находятся на (и в) голове. Вопрос в том, как и где возникает зрительный или слуховой образ. Что или кто слышит и видит: голова или все тело, весь человек? Несмотря на «прикрепленность» к голове, наши чувства (то, как мы их ощущаем) имеют более глубокие основания, они укоренены внутри тела, определенным образом соединяясь с тем, что именуется «внутренними органами». Эти связи схватывает язык, давая такие словосочетания, как «сладостная речь», «поедать глазами», «упиваться зрелищем», «слова, ранящие сердце», в которых явным образом устанавливается связь между головой и телом. Входя через голову звуки, слова, цвета, запахи отзываются, оцениваются где-то в телесных глубинах нашего существа (о сильном впечатлении мы обычно говорим, что оно охватывает или пронзает все наше существо).

Архаические представления об устройстве человеческой чувственности свидетельствуют о том же. В «Упанишадах» зрение, слух и обоняние связаны с дыханием, иначе, укоренены в глубине тела. Гоме-

ровский грек полагал, что слышит и видит (и даже думает) легкими: то есть он, конечно, знал, что «входом» для зрения и слуха являются глаза и уши, однако при этом связывал сами эти чувства с действием, которое производит внутри его «френес» (легких) входящий в них «тмос» (дыхание). По мнению Феогида, глаза, язык, уши и разум сосредоточены, «растут» в груди человека»⁶. Я говорю обо всех этих вещах для того, чтобы показать, что «погружение» основных человеческих чувств внутрь тела, то есть буквально погружение головы внутрь тела, имеет под собой реальные феноменологические основания. И если это так, то становится оправданной наша гипотеза о «голове» текста, ушедшей, растворившейся в его «теле». Во всяком случае, теперь более понятно, как возможно гоголевское «пожирающее зрение», чеховская «дыхательная проза» или «эпилептический», «головной» сюжет Достоевского; сюжет, судорогой проходящий по всему телу текста, сквозь весь его смысловой состав. Зрительные, слуховые ощущения, мышление оказываются встроенными в целое человеческого тела. Они входят в тело текста, становятся силовыми линиями, скрепляющими его внутреннюю сюжетную конфигурацию.

То, что происходит в тексте, лишь повторяет события, свершающиеся в нашем осознающем или не осознающем себя теле. Мозг — часть тела, но часть особенная. Хотя мозг и спрятан внутри головы и ограничен ее формой и размерами, тем не менее он распространяет свое влияние и знание на все тело. В этом смысле не только мозг есть часть тела, но и тело есть его часть. Органы как части мозга, его проекции, продолжения, агенты. Иначе говоря, то, что я назвал «утоплением» головы внутри тела, опираясь на архаические представления о «корнях» зрения, слуха, обоняния, находит свое подтверждение в реальном всевластии мозга, в его соотнесенности сразу со всем телом.

Мы привыкли думать, что зрение или слух повернуты к внешнему миру, к тому, что находится за «краем тела». Однако на самом деле мозг «рассматривает» и «прослушивает» не только то, что происходит снаружи, но и то, что делается внутри тела, и этот мир оказывается не менее разнообразным и сложным, нежели мир внешний. Здесь тоже есть свои пространства, конфигурации, уплотнения, жидкости, ритмы, циклы. Мозг ощущает, воспринимает тело как нечто целое, принимая нужные решения в случаях каких-то органических неполадок или поощрительно наблюдая за бесперебойной и ритмичной работой

⁶ *Онианс Р.* На коленях богов. М., 1999. С. 35.



сердца или легких. Достаточно лишь представить, как внутренний «глаз» мозга рассматривает извилистые трубки, по которым течет теплая кровь, как оглядывает он вздымающиеся и опускающиеся своды работающих легких или отслеживает движение проглоченной маслины по желудочному тракту, чтобы почувствовать все величие и сложность этой картины.

Плеск капель на лужах, запах прелой травы или гремящий над головой гром производят на нас несомненное впечатление; впечатление, которое мы можем запомнить и осмыслить. Однако не менее значимы те события, которые происходят внутри нашего тела. Как правило, мы их не замечаем, из чего не следует, что они остаются незамеченными для нашего мозга — для органа, где реально встречаются друг с другом тело и сознание, мир внешний и внутренний.

Фантазируя по поводу «тела без органов», Делез имел в виду свой вариант «идеальной» телесности⁷. Однако сам термин весьма удачен и вполне применим в нашем случае, другое дело, что в отличие от Делеза и Арто, я понимаю под «телом без органов» существо, в котором внешние (и прежде всего, связанные с головой органы чувственности) ушли внутрь округлого «корпуса» и в нем преобразовались: текст как тело, повсюду равное себе, шарообразное и — живое. Текст как тело с органами, ушедшими внутрь и потому переставшими быть таковыми в привычном смысле слова (теперь это органы, сделавшиеся жизненными силами, это проекции органов, поддерживающие общую конфигурацию тела как живой целостности). Одно здесь определяет другое: идея живого, перенесенная на текст, невольно закругляет, замыкает его на себя (живое в идеале вообще стремится к шарообразной форме; не случайно Толстой сравнивал жизни людей с растущими шарами). И наоборот — текст, если он «совершенен», органичен, также становится похож на что-то живое, и, соответственно, круглое. Он не измеряется мерами «начала» и «конца», он не линейен, во всяком случае, не только линейен. И хотя графически текст (страница за страницей) представляет собой вертикаль, сопоставимую с вертикалью человеческого тела (от «изголовья» к «концу»), в символическом плане он организован, как замкнутая на себя целостность. Иначе говоря, текст существует за счет стягивания вокруг себя, вокруг своего «ядра» смысловой ткани, которая наиболее оптимальным образом может распределяться именно шарообразно, шаро-поверхностно. Собственно, то же самое можно

⁷ Делез Ж. Логика смысла. М.1995. С. 223—233.

сказать и о теле. В этом смысле аналогия между кожей, обтягивающей тело с расположенными в его глубине внутренними органами, и «тканью» текста, скрывающей в своей глубине не фиксируемые языком, но тем не менее наличествующие проекции авторской телесности, вполне возможна. Смысловой резерв слова «текст», включающий в себя тему ткани или одежды, оказывается здесь весьма кстати; и то же самое можно сказать о выражениях типа «ткань повествования» или «словесные одежды»: слова обтягивают сюжет подобно коже; текст, сюжет, как завернутый в слова живой шар. В этом отношении те линии и конфигурации на его поверхности, которые мы воспринимаем как «описываемые события», в определенной степени (в какой?) являются проекцией внутренней нечитаемой конструкции, обязанной своим происхождением в том числе и авторской телесной интервенции.

Текст (я говорю об «идеальном» его варианте, о том, что Мелани Кляйн назвала бы «хорошим объектом») — живой и полнокровный шар: в этом смысле разделение на «поверхность» и «глубину» или «внутренность», к которому мы сейчас прибегаем, спровоцировано самим способом нашего восприятия и описания действительности. На деле же здесь нет ничего «внешнего» и «внутреннего», ибо все, что есть внутри, выходит наружу. Самоощущение текста как цельного, целостного тела (если бы оно могло быть помыслено в качестве такового) сопоставимо с тем образом «феноменального тела», который сконструировал М. Мерло-Понти⁸. Когда человека кусает комар, он тянется рукой к укушенному месту, исходя из собственной пространственно-динамической интуиции, то есть действуя «феноменальной» рукой. Его движение нерационально, нерасчетливо, но вместе с тем абсолютно точно, поскольку и укушенное место, и рука, и разделяющая их дистанция есть нечто целое. Похожим образом любая «точка» текста ощущает себя в состоянии живой соположенности с другими, здесь все связано и соединено так, что нарушение в одном месте мгновенно отзывается сразу во всем целом. Пытаясь найти аналогии между человеческим телом и «телом» текстуальным, сюжетным, я говорил о замкнутой на себя, витальной самодостаточности тела, собственно, «корпуса»: его округлая форма, втягивает в себя округлую голову, располагающую органами, которых нет у «тела». В этом смысле шарообразная форма текста оказывается повторением и порождением округлости и головы, и тела. Напомню, что в данном случае речь идет

⁸ См. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999.



о реальной округлости, которая вместе с тем предполагает шарообразность феноменологическую: одно здесь сливается с другим (например, мы ощущаем окружающее нас пространство как шарообразное, особенно это характерно для механизма зрения, дающего нам каждый раз округлые картинки мира: человек как шар, находящийся в центре шара пространства). Иначе говоря, текст имеет форму не столько действительного, сколько «психического» тела человека, и в этом смысле он повторяет его достаточно точно (одной из весьма приблизительных иллюстраций к тому, о чем я говорю, может служить известный рисунок Леонардо, где фигура человека вписана в круг: хотя здесь есть и руки и ноги, тем не менее важна сама интенция, возможность и потребность осмыслить и изобразить человека именно таким образом).

Тяга к замыканию сюжета на самое себя оказывается еще одним подтверждением мысли о шарообразности текста. Варианты подобного замыкания могут быть различны. Например, в этой роли может выступить так называемый «счастливый конец», которого обычно требуют от книги или живого рассказа дети и простодушные люди. «Счастливый конец» во многом упраздняет понятие финала как такового, создавая позицию, в которой читатель может безболезненно вернуться к любому эпизоду предшествующего изложения, то есть двигаться назад не линейно, не прямо, а распространяясь сразу по всей поверхности прочитанного. Трагический финал (я опять-таки говорю о позиции «простодушного» читателя) не поощряет к возврату, поскольку теперь мы знаем, к чему шло дело и чем все кончилось. В пользу мысли о замкнутости-шарообразности текста говорит и широко распространенный эффект переключки финала с началом сюжета или его названием. Он может проявляться и в финальном «возвращении» рассказчика («Вот такую историю я рассказал ...»), и в словесной или символической игре, в финальном повторе тех ключевых слов, которые были упомянуты в начале повествования или в его названии.

Самой собой, размышляя о тексте-шаре, я имею в виду его идеальный, гипотетический образец. Что касается реальных форм «Гамлета», «Фауста» или «Преступления и наказания», то они, как я пытался показать, представляют собой различные «случаи» или варианты проекции человеческой телесности; проекций, в которых сказывается преобладание, господство того или иного элемента телесного состава. Условно говоря, это можно представить как «впадины» или «вспучивания» на шарообразной поверхности текста. Общий принцип уловления того, что я назвал «модусом перехода» телесности авторской в

текстовую, сюжетную, будет, таким образом, состоять в соотношении наиболее рельефных (эмблематических) элементов текста с предполагаемой «схемой» или «образом» человеческого тела. Речь идет о теле в уже обозначенном мной смысле, то есть о теле как о существе, вобравшем в себя «внешнюю» чувственность и превратившемся в цельное чувствующее тело (шарообразное тело сохраняет свою естественную внутреннюю организацию и в то же время наполняется фантомными «органами» чувственности, которые исходно принадлежали голове, но теперь встроились в схему внутрителесной органики).

Повествовательные эмблемы, сюжетные ходы, онтологические пороги, конструктивные позиции начала и концовки могут указывать (а могут и не указывать) на те или иные элементы «образа» тела: соотношение одного с другим — процедура, скорее, техническая, нежели теоретическая. Ведь каждый из элементов телесного состава естественным образом связан с родственным ему набором тем или повествовательных подробностей, включая сюда все существующее многообразие объемов, конфигураций, направлений движения, уровней, цветов, веществ, запахов и пр. Иначе говоря, мы как бы накладываем на текст «образ» тела и смотрим, какие эффекты это наложение производит.

Наше настроение или направленность мыслей, как я уже говорил, во многом определяется разного рода внутренними телесными обстоятельствами. Ведь если одному нравится красный цвет, а другому — синий, если кому-то приятен запах дегтя, а кому-то он кажется отвратительным, то причина этих предпочтений и антипатий кроется прежде всего в различиях телесного плана. Что-то внутри нас любит одно и не любит другого. Сказанное имеет прямое отношение к сотворению текста. Для автора, пишущего, условно говоря, под влиянием «стихийного порыва», роль подобных телесных подсказок или запретов может оказаться весьма значительной. Почему герой в данный момент пошел не налево, а направо, не вниз, а вверх, не быстро, а медленно; почему он почувствовал именно этот запах, услышал именно этот звук, а не какой-то другой? Потому, что на героя и автора (помимо всего прочего) могли действовать импульсы, исходящие из глубин его тела, из складывающегося внутри него соматического «сюжета», который отчасти спровоцировал появление тех или иных повествовательных подробностей.

Я не хотел бы уходить в физиологические детали и тем более преувеличивать роль тела в писательских упражнениях по литературе;



речь — о принципиальном допущении того, что подобные эффекты могут возникать и незаметно для самого автора оказывать на него некоторое влияние. Идеология внешняя, «культурная» и идеология внутренняя, «телесная» на самом деле не так уж чужды или противоположны друг другу. Ведь если тело продиктовало автору какие-то строчки в сочиняемом им тексте, скажем, цвет штукатурки на стенах дома, его высоту, крутизну лестничных маршей, запах в подъезде, подсказало то, как двигался персонаж, что ощущал в эту минуту, это означает, что названной вещественно-пространственной картине будет соответствовать картина идеологическая. Красный цвет отсылает к одним представлениям и символам, черный — к другим. Подъем — это одно, а спуск — совсем другое. И так же отличаются друг от друга в своем символическом и мифопоэтическом смысле правое и левое, влажное и сухое, закрытое пространство и открытое и пр. Можно сказать, что повествовательные подробности или элементы сюжета, рожденные такого рода телесными эффектами, провоцируют появление соответствующих смысловых контекстов, которые в свою очередь будут оказывать обратное влияние и на поведение героя, и на телесно-душевное самочувствие автора. Ситуация достаточно известная — писательство как род самолечения или терапии. Отделять одно от другого, собственно, нет нужды. То, что принято именовать «художественным миром» автора, есть результат сопряжения двух сложных и тонко устроенных миров: того, что находится вне человека, и того, что спрятан внутри нашего психического и телесного существа. Мира, пронизанного сетью туннелей, по которым текут теплые потоки крови и лимфы, и где под мерный стук сердца осуществляется работа жизни, ее каждодневный органический сюжет.

И еще о связи тела и сочинительства. Сновидение — тот самый случай, когда возможность подобной связи не вызывает сомнений. Сочинение — это сюжет, а сюжет — основа литературы. Иначе говоря, спящий человек выступает как автор собственных сновидческих сочинений. Разница в том, что автор литературного текста работает более или менее осознанно, тогда как автор сновидения по большей части исходит из побуждений бессознательных или не осознаваемых. Разница также и в том, что если в первом случае автор, по преимуществу, исходит из презумпций культурных или духовных, то во втором определяющими оказываются моменты психические, телесные. Сюжет сна в немалой степени есть сюжет, подсказанный телом. Непокойный сон, затрудненная работа дыхания или сердца, головная боль, переедание,

просто неудобное положение тела могут оказывать влияние на течение сновидения, то есть на его символику и сюжет. Так возникают образы открытых или закрытых объемов, погони, душащих рук, окаменевших ног, полета, падения, движения сквозь узкие проходы и пр. Я говорю обо всех этих вещах, чтобы показать, насколько тесно могут быть связаны друг с другом тело и сюжет, тело и текст. И если эта связь так хорошо видна в сновидении, то можно предположить, что нечто похожее может происходить и в минуты «нормального» сочинительства, которое, кстати сказать, кое в чем близко состоянию сна — своего рода греза наяву. Причем речь должна идти не о каких-то сиюминутных эффектах (заболело в груди — написал одно, отлегло в желудке — другое), а о проекциях конструктивных, указывающих на различные типы телесно-психической организации или на какие-то особые индивидуальные черты, на тело- или био-графию в прямом смысле этого слова. Собственно, как раз это я и хотел продемонстрировать на примерах сочинений Шекспира, Гете и Достоевского, когда «сами собой» возникли темы «зрения-слуха», «живота-жизни» и «трудного рождения» («рождение из головы»), соотносимые с темами «истины-лжи», «смирения» и «восстановления человека».

* * *

Мысль о шарообразности текста в соединении с темой телесности дает еще один неожиданный поворот, который, впрочем, можно рассматривать как нечто вполне самостоятельное по отношению к уже сказанному. Это все та же проблема «текста-тела», но только повернутая иной стороной или увиденная в иной смысловой плоскости.

До сих пор я говорил о способе существования и самоощущения текста, предполагая его прямую или косвенную зависимость от человека: авторская телесная интервенция в текст, автор как «родитель» сюжета, дающий ему жизнь, читатель, как тот, кто ее поддерживает и пр. Однако если несколько сместить точку видения и отнести к тексту как к чему-то первичному, общая картина, ее смысл существенным образом изменятся. Человек не только проговаривает и записывает слова, но и получает их уже готовыми, потребляет их. Мы нуждаемся в текстах. В этом, собственно, нет ничего, противоречащего сказанному прежде. Просто если раньше речь шла о тексте создающемся, рождающемся из автора, при помощи автора, то теперь на первый план выходит текст готовый, сбывшийся, завершенный. И хотя читатель, слушатель



неизбежно вносит в него нечто свое, вчитывает, переиначивает, текст все же пред-стоит ему и в факте своей представленности, явленности, и в акте дарения. Первенство за ним — он открывается, он открывает, дает то, чего человек не имел до встречи с ним: это, собственно, и есть то, что принято называть «жизнью текста в культуре».

Форма и функция подсказывают возможный вариант телесного уподобления. Материнская грудь — орган, счастливым образом сочетающий в себе и шарообразную, округлую форму, и саму идею жизни, вскармливания. Для младенца грудь — это тот самый объект, который М. Кляйн обозначила как «хороший». В плане аналогий, причем аналогий, связанных не только с формой, но и с тем, что эта форма в себе содержит, должно быть отмечено и то, что материнская грудь, подобно «идеальному» тексту, соотносима не с каким-то отдельным органом, а с целым человеком. Иначе говоря, если шарообразный текст есть форма, произведенная, подсказанная феноменологической формой человеческого тела, то шар груди есть то, что вскармливает, формирует новое человеческое тело, включая все его разделы. Грудь образует, вскармливает человека так же, как человек образует текст. Шар порождает шар, целое — целое.

Наконец, сюда же можно отнести и смыслы, заключенные в делевом «теле без органов»: грудь как живая, упругая, хорошая округлость, наполненная теплой жидкостью жизни, которая перетекает в тело младенца. Хотя в нашем случае речь идет не об оральности и голосе, а по преимуществу о чтении, то есть «поглощении» глазами, общее в обоих случаях присутствует. Так или иначе, текст одаривает, вскармливает, воспитывает в прямом — телесном — смысле этого слова (вос-питание как кормление). Важно и то, что в основе своей чтение не чуждо оральности и говорению: «голос» здесь приглушен, уменьшен, но все же присутствует. Отсюда — шевеление губами при чтении, непроизвольное чтение вслух, распространенное у детей и малограмотных людей. В принципе «проговаривание» присутствует и в акте нормального чтения, другое дело, что совершается оно в скрытой, свернутой форме, выражаясь разве что в незаметных для самого читающего микродвижениях губ и языка.

Возможно благодаря этому обстоятельству, культура создала целый набор выражений, в которых сказываются явные телесно-младенческие смыслы. Мы «припадаем» к книге, как к материнской груди, называем ее «источником» мудрости (здесь важно само указание на жидкую природу «поглощаемого» знания). Мы говорим, что нам

«трудно оторваться» от сюжета, используя все ту же «сосательную» лексику. В этом же ряду окажется и выражение «проглотить книгу», то есть прочесть ее быстро, в один присест. Здесь дело уже не в одних только метафорах, но и в «памяти» о ритуалах проглатывания священных или секретных текстов. Наиболее известный пример такого рода дает Апокалипсис: «И взял я книжку из руки Ангела и съел ее; и она в устах моих была сладка, как мед; когда же съел ее, то горько стало во чреве моем» (Откр. 10, 10). Книга — предмет заведомо твердый, однако уподоблена она мягкому меду. Мед как текучая жидкая субстанция, как дар «хорошего объекта», как «идеальная» пища, сопоставимая в этом смысле только с материнским молоком. Мед истины втекает в человека, наполняя его существо и превращаясь в «горечь». Если отвлечься от мистического смысла этого образа и вернуться к реальным взаимоотношениям матери и кормящегося от ее груди младенца, то мы увидим здесь ту же проблему, которую Делез описал как «драму глубин». Младенец тянется к сладкому молоку матери, поглощает его и страдает от съеденного, поскольку «хорошая» субстанция, погружившись в глубины его тела, превращается в реальный, пучащий его изнутри хаос и горечь.

* * *

В «Тексте и энергии»⁹ я писал о проблеме вычленения «единицы» повествования, предполагая в качестве таковой не слово и не предложение, а определенную, проходящую сквозь текст, пусть и пунктиром, смысловую линию или линии. Размышления по поводу телесной формы текста, «наивные» вопросы по поводу того, есть ли у него «руки», «ноги» или «голова», приуроченные к началу этих заметок, неожиданным образом связываются с проблемой смысловых линий, с вопросом об их собственной символической форме.

Смысловая линия (или линии) — это своего рода тексты в тексте, нечто вроде мини-сюжетов, перекликающихся с тем, что я назвал «исходным смыслом» текста. Можно сказать, что исходный смысл составлен из подобного рода смысловых линий, которые по сути являются чем-то однородным, хотя и разворачивают себя по-разному. Критерием смысловой линии является ее качественная определенность, ее «равенство себе». Иначе говоря, это то, что далее, без потери собствен-

⁹ См. *Карасев Л. В.* Текст и энергия // *Arbor Mundi*. Мировое Древо. 1998. № 6.



ной смысловой целостности, уже не делится (мы поступали так же и в том случае, когда говорили о «границах» тела, о том, насколько его можно поделить, уменьшить, чтобы не умертвить окончательно). Так, в «Идиоте» Достоевского достаточно явно проступают контуры по крайней мере двух смысловых линий, каждая из которых непосредственно связана с темой телесности и, в общем-то, ею и определяется. Это тема «запечатленной красоты» (развертка смысла здесь идет пунктиром от портрета Настасьи Филипповны к финальному превращению ее в «статую»), и это тема уничтожения красоты, конкретнее, онтологическое беспокойство автора по поводу того, что человеку можно повредить (и вообще отрезать) голову. Сходные темы, в сочетании с другими, есть и в других романах Достоевского, что позволяет рассматривать все его сочинения как единый текст, сложенный из одних и тех же, но по-разному явленных смысловых линий или мини-сюжетов. Дело, собственно, не в Достоевском, поскольку то же самое можно увидеть и у других авторов, что переводит проблему «единицы повествования» из разряда частных в ранг общетеоретических.

Если смотреть на текст с предлагаемой точки зрения, тогда реальные границы романа или повести станут чем-то условным, а реальностью окажутся смысловые линии («исходные смыслы»), различные соединения которых и образуют сочетания, именуемые «Преступлением и наказанием» или «Идиотом». Я не пытаюсь разрушить привычное понятие сюжета или текста: романы Достоевского, само собой, останутся в своих законных границах. Речь о том, что текст устроен сложнее или, вернее, несколько иначе, чем мы привыкли думать. Те «границы» текста, с которыми мы имеем дело в каждом конкретном случае, похоже, образованы не столько гипотетическим «единым» планом автора или диктатом жанра, сколько той неочевидной структурой, которая образует внутри сюжета те или иные смысловые линии. Когда я говорю о теле текста как о шаре, то, разумеется, имею в виду его идеальную, чаемую форму. На деле же любое, даже признанное самым совершенным, литературное сочинение таковым не является. В лучшем случае оно лишь стремится, приближается к означенной форме; составляющие его силовые (и одновременно смысловые) линии выпирают из него не так явно, чтобы быть замеченными с первого взгляда. В этом отношении представление о художественном тексте как об органическом единстве, в котором нет ни одного лишнего элемента, где все значимо и все связано со всем, есть явное преувеличение или соблазн органицизма. В идеально мыслимом тексте это было бы так, в тексте реальном — нет.

Разве в человеческом теле, с которым мы пытаемся сопоставить литературный текст, все совершенно и органично? Даже только что народившийся младенец обладает целым набором телесных недостатков, число и тяжесть которых с возрастом только увеличивается. Так же и в тексте. Его живое единство образуется не за счет идеальной органики, а благодаря динамическому равновесию, в котором это единство пребывает, удерживая в себе нечто живое и, скажем, не вполне живое. Уподобив текст шару (или форме, стремящейся к шару), мы можем сходным образом перенести эту форму и на составляющие повествование смысловые линии. То, что присуще всему тексту, должно быть присуще и им. Иначе говоря, выражение «смысловые линии», идущее от понимания текста как тянущейся цепочки или последовательности, в данном случае оказывается не вполне удачным. Феноменологическая огласовка превращает «линии» в «объемы», в округлости, «капли», которые различным образом сочетаются, теснят и входят друг в друга. Текст как живой объем, собранный из малых объемов.

В предисловии к «Переходному возрасту» Г. Джеймс писал, что, набрасывая план будущей повести, он нарисовал круг, составленный из небольших кружков, расположенных вокруг центральной фигуры. Главный круг был основной коллизией, кружки — своего рода «светильниками», которые должны были освещать частные темы повести. В случае Джеймса, автора, чьи теоретические настроения вполне созвучны идее текста как живого, органического целого, явление образа круга, состоящего из множества кругов, кажется мне весьма показательным. Джеймс дал иллюстрацию, не задумываясь о ее теоретическом смысле, но дал именно тот образ, который, как я пытался показать, наиболее соответствует идее «живого текста».

Из «Войны и мира» Л. Толстого. Сон Пьера: «Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею. — Вот жизнь, — сказал старичок учитель».

У Толстого идет речь о «поверхности», по которой растекаются капли. Я мог бы сравнить те силы, которые составляют объем текста, с малыми и крупными каплями, сливающимися в одну большую. Сбравшись вместе, капли теряют свой прежний размер, но по-прежнему



сохраняют общую округлую форму. Впрочем, продолжая размышлять о форме и объеме в терминах «поверхностей» и «глубин», мы должны понимать исходную ограниченность и условность разделений подобного рода. По сути, верны обе картинки, поскольку «границы» в привычном для нас понимании, границы, уверенно разделяющей миры поверхности и глубины, в данном случае нет. «Внешнее» не просто указывает на «внутреннее», а представляет собой его реальную проекцию, не вполне очевидную, глубинную структуру. Одно выходит из другого, одно проявляется в другом.

Сказанное как будто противоречит тому, о чем шла речь ранее, когда мы рассуждали об авторской телесной интервенции в текст, то есть имели в виду нечто индивидуальное, персональное. Возможно, так оно и есть, однако из этого не следует, что логика рассуждения была порочной. Скорее, дело в том, что сам предмет — жизнь, живое (в том числе, живое в тексте) — противоречив исходно и не укладывается в рамки удобных решений. В тексте есть и то, и это; текст персонален и универсален, в нем сказывается и жизнь автора, и какие-то другие жизни, возможно даже, *другие уровни жизни*. Ведь и всякий живой человек собран из элементов, образующих сложную иерархию, несущую в себе память и о началах всего живого, и о началах самого мира.

* * *

...И еще раз: чего было больше в нашем изложении — переноса человеческого, живого на текст, или само телесное начало действительно влияло и на предмет, и на способ изложения? О чем мы больше говорили — о «телесности» или о живой энергии текста, о его «жизни»? Чего здесь было больше — идеи жизни или идеи тела? Было и то, и другое, что представляется вполне естественным, поскольку разделяя эти вещи нет нужды ни в земной, ни в мыслимой трансцендентальной перспективе: ведь если говорить о мистической стороне дела, то никакого противоречия между «телом» и «душой» не существует. Целостное или полное спасение предполагает восстановление *всего человека*, то есть воссоединение и того, что мы именуем «душой», и того, что называется «телом». Вот почему, угадывая сегодня черты телесности в «культурном» тексте и как будто не зная, что с этим делать, мы на самом деле лишь укрепляем и то, и другое.

ЧАСТЬ II



РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА (история болезни)

Предлагаемые размышления о шекспировской трагедии представляют собой очередную попытку понять устройство прославленного сюжета, выявить его «нечитаемые», или не вполне очевидные, структуры. Иначе говоря, это еще один опыт прочтения текста в русле тех настроений и принципов, которые я в свое время назвал «онтологической поэтикой» или «иноформным анализом текста».

Что лежит в глубинной подоснове видимого, «официального» сюжета? Что определяет его рисунок, профиль, характер и направленность движения? Можно ли попытаться нащупать те исходные смыслы, которые руководили автором в момент написания его сочинения: руководили, скорее всего, скрытно для него, но с силой впечатляющей. Главное, что интересовало меня в этом предприятии, — это тот стержень, та сила, которая организует текст вполне определенным образом и создает его как самостоятельное целое, дарит ему жизнь, длящуюся столетиями и приобретающую вид новых прочтений, постановок на театре, переводов, заимствований, критики или восхвалений. Читая (по-своему) трагедию о Ромео и Джульетте, я обращал внимание на эту живую силу, на ее эффекты, позволяющие осуществиться всему миру повествования. Основным здесь были не сами события, а выявление того, *с помощью чего* они себя осуществляют. В «Гамлете» в этой роли выступала тема спора зрения и слуха, в «Отелло» — заклятие платка. В «Ромео и Джульетте» организующим, оформляющим сюжет началом или смыслом оказывается тема болезни.

БОЛЕЗНЬ

О ней, собственно, сказано уже в самом начале повествования. Монтекки сравнивает Ромео, его душевное состояние, с почкой, в которой завелся червь (*an envious worm*) еще до того, как она успела ожить и раскрыться. А затем сам Ромео уподобляет свою любовь болезни, и хотя это болезнь особого рода (*sick health*), она, также как и обычный недуг, приносит с собой расстройства и страдания. Ромео называет себя «больным человеком» (*sick man*) и даже «мертвым» или «мертвоживущим» (*I live dead*); он готов, как тяжело больной человек,



сделать завещание и т. п. И все это — не что иное, как описание чувства, которое Ромео испытывает к Розалине.

Новая любовь — Джульетта — и снова та же риторика. Меркуцио сообщает, что Ромео умерщвлен любовью (*he is already dead*). И далее — в том же духе.

Любовь — болезнь. Но не просто болезнь, а весьма заразная.
Заразная болезнь.

Уже в самом начале трагедии Бенволио, сочувствуя Ромео, советует ему сменить одно увлечение на другое, одну «инфекцию» — на другую (*Take thou some new infection to thy eye*). Инфекция в данном случае должна пониматься широко: независимо от того, как реально, каким именно носителем она причинялась, важен сам факт осознания передачи болезни тем или иным (возможно магическим) невидимым глазу человеку путем.

Собственно, уже сам момент знакомства Ромео и Джульетты, их первое прикосновение друг к другу вполне созвучно идее заражения или инфекции. Ромео дотрагивается до руки Джульетты и говорит, что совершает нечто греховное и что только поцелуй может смыть этот грех. Поцеловав Джульетту, он говорит, что теперь ее губы сняли его грех, однако проблема остается: по словам Джульетты, теперь греховна она. Ромео просит вернуть грех обратно (*Give me my sin again*), то есть поцеловать его, что Джульетта и делает.

В этой достаточно забавной игре в поцелуй для нас важна тема передачи греха от одного человека к другому. Передается нечто невидимое, но вместе с тем вполне реальное, едва ли не вещественное, то, что может задержаться на губах и руках или быть смыто поцелуем (при этом сам целующий становится носителем греха). Если говорить о метафоре болезни, инфекции, то она здесь оказывается как нельзя кстати: на языке Бенволио это и означало бы «заразить» чувством и «заразиться» самому.

Поцелуй приговорил Ромео и Джульетту: теперь они больны и больны смертельно. В третьем акте оба имеют уже весьма бледный вид (Джульетта говорит Ромео, что он бледен. И тот отвечает: «И ты бледна»). Их кровь «пьет печаль». Если смотреть на дело с избранной нами позиции, то причина недуга кроется в их первом роковом лобзании, в том, что русский поэт назвал бы «отравой поцелуя». В финале «Ромео и Джульетты» тема убивающего прикосновения губ возникает вновь. Джульетта целует спящего Ромео, надеясь испытать с его губ

остатки отравившего его (как она думает) яда. А затем сам Ромео целует мертвую Джульетту, подводя итог их земной истории: «Умираю с поцелуем» (Thus with a kiss I die).

Само собой, тема прощального поцелуя вполне традиционна и психологически объяснима, однако когда дело идет об отравленных губах, то ситуация становится необычной; тем более, что и самый первый поцелуй, как мы помним, нес в себе смыслы «живительного недуга». Возникает нечто вроде смысловой симметричной пары. Если в начале истории от губ к губам передавалась инфекция любви, то в финале Джульетта надеется получить от губ возлюбленного отраву смерти.

Я говорю о «болезни» или «заразе», не пытаюсь навязать эти смыслы шекспировскому сюжету, а лишь выделяя их из общего течения повествования, что, естественно, делает их более заметными. Что касается самой темы инфекции, с которой я связываю историю любви Ромео и Джульетты, то она вполне реально присутствует в тексте. В склепе, где случились последние поцелуи Ромео и Джульетты, царит смерть и зараза (contagion). Об этом как раз и говорит Лоренцо, пытаюсь увести Джульетту из гробницы на свежий воздух.

Очень показательна сцена, где Ромео, страдая от невозможности быть рядом с возлюбленной, завидует мухам, которые могут беспрепятственно касаться ее рук. Можно по-разному отнестись к этому пассажи, однако — в контексте сказанного — здесь ощущается все та же тема: история любви Ромео и Джульетты тоже ведь началась с «греховного» или «нечистого» прикосновения. «Contagion flies» — это гадкие, падальные мухи, те самые, что разносят чумную заразу. Прямого смысла заражения в интересующей нас сцене нет, но косвенно, через возникающие ассоциации, он здесь присутствует (прикосновение — муха — падаль — зараза). Если же говорить об угрозе или страхе настоящей заразной болезни, то ею в «Ромео и Джульетте» становится чума.

ЧУМА

Если любовь — это «недуг», «болезнь» и ею можно заразиться, как и предлагает Ромео его друг, если финалом любви оказывается смерть обоих любовников в склепе, наполненном «зараженным» воздухом, то сравнение любовной страсти с чумой не будет казаться излишне экстравагантным. К тому же к такому сравнению нас подталкивает и тот «эпидемиологический фон», на котором разворачивается сама любовная история. В начале третьего акта в сцене, где сражаются Тибальт



и Меркуцио, звучит эмблематическая фраза, смысл которой скажется на всем течении сюжета. «Чума на оба ваших дома» (A plague o' both your houses!) — смертельно раненый Меркуцио произносит эти слова трижды, как настоящее заклятие (похожим образом повторял слово «платок» несчастный Отелло). Меня, однако, больше занимает не магический характер фразы, а ее смысл. Речь явным образом идет о разном заболевании, которое должно принести смерть в «оба дома». Так оно и происходит: и Монтеки и Капулетти получают на руки два мертвых тела. И это не просто «члены» семей (хотя, разумеется, всякая смерть ужасна), а двое молодых людей, в которых было сосредоточено будущее обоих родов.

Так, не распустившись, завяли и погибли две прекрасные розы.

РОЗА

Болезнь или смертельная инфекция — одно из символических измерений шекспировской любовной истории. Другое — в сравнении жизнью Ромео и Джульетты с погибшими цветами, точнее, розами. Я уже упоминал о словах Монтеки, сравнившего влюбленного Ромео с почкой, в которой завелся смертоносный червь еще до того, как она успела раскрыть свои листья и показать их красоту солнцу.

As is the bud bit with an envious worm
 Ere he can spread his sweet leaves to the air
 Or dedicate his beauty to the sun.

Хотя прямого упоминания розы здесь нет, можно предположить, что скорее всего речь идет о ней, и уж во всяком случае, не о листовой почке, поскольку червь в листьях не заводится. К тому же «bud» — не только «почка», но и «бутона», а «sweet leaves» — не столько «листья», сколько сладкие «лепестки» (лепестки розы — «rose-leaves»). Наконец, красота, которую бутон должен явить солнцу, — это скорее всего красота его лепестков, сладко-пахнущих лепестков розы.

Еще один пример, подвигающий нас в ту же сторону. В начале второго акта Джульетта, сокрушаясь о возникшем между ней и Ромео фамильной или родовой преграде, произносит слова, которые вполне могут быть причислены к главным эмблемам трагедии.

Что в имени? То, что зовем мы розой,
 И под другим названьем сохранило б

Свой сладкий запах. Так, когда Ромео
 Не звался Ромео, он хранил бы
 Все достоинства свои...¹

А как ему зваться? «Розой»? Предположение не столь уж произвольное, если вспомнить, как кормилица спрашивала у Ромео, правда ли то, что и «Ромео» и «розмарин» начинаются с одной и той же буквы. И хотя розмарин (rosemary) мало похож на розу, да и само название имеет иной исток (rose — mary — буквально «роса моря»), здесь важно звуковое подобие: смысловые ассоциации не требуют этимологических подкреплений.

Та же тенденция обнаруживается и в рассуждениях Джульетты о розе. Упоминаемый ею «сладкий запах» (smell as sweet) явно переключается со «сладкими лепестками», о которых говорил Монтеки, представив Ромео в виде не успевшего распуститься бутона.

Знак розы осеняет не только Ромео, но и его возлюбленную. Роза — вообще цветок любви. Не случайно девушку, о которой Ромео вздыхал до того, как встретил Джульетту, звали Розалина. Имя, не требующее пояснений. К Розалине относятся слова Ромео о любви, ранящей, как шипы (like thorn): колючими шипами обладает не так уж много цветов, и среди них на первом месте — роза, которая, собственно, и ранит того, кто хочет к ней прикоснуться. Что же касается самой Джульетты, то о «розах» ее губ и щек говорит Лоренцо (The roses in thy lips and cheeks). А когда она мнимо умирает, ее тело усыпают розмарином (в звуковом отношении — опять-таки почти что розами). Собственно, и в знаменитом суждении Джульетты о розе важен факт выбора именно этого цветка: судьба любовников одинакова, и в этом смысле вопрос о смене имени приложим не только к Ромео, но и к самой Джульетте. Как бы она ни звалась, она также осталась бы Розой.

Я привел примеры, показывающие, как в любовной истории сплелись мотивы заразной болезни и прекрасного цветка. Однако как можно совместить розу и чуму? Течение любовной болезни Ромео и Джульетты показывает, что это возможно.

ТЕЧЕНИЕ БОЛЕЗНИ

Употребление подобного словосочетания здесь вполне уместно, поскольку описанная у Шекспира история действительно похожа на

¹ Перевод Т. Щепкиной-Куперник.



тяжкий недуг с его страданиями и смертельным исходом. В финале трагедии герцог использует выражение, в котором может быть слышан и некий «медицинский» или, во всяком случае, констатирующий оттенок. Он говорит о «течении их любви» (*Their course of love*) примерно так, как можно говорить о течении заболевания.

В интересующем нас смысле «течение любви» Ромео и Джульетты оказывается тем потоком, в котором соединяются и смешиваются и красота любви, и безобразие смерти, знаками которых выступают роза и чума. Конечно, вряд ли здесь можно говорить о сознательной авторской цели во что бы то ни стало соединить, сплести между собой столь различные вещи. Скорее тут (как в «Гамлете» и «Отелло») сказала свое слово интуиция и логика ассоциаций и уподоблений, по своему обустроившая и сам любовный сюжет, и его фон. Спор розы и чумы — своего рода неочевидная структура, или «внутренний» сюжет, идущий параллельно сюжету явному, психологическому, событийному. Для того чтобы его заметить, необходимо, оставаясь в тексте, выйти в определенном смысле за его границы, то есть увидеть то, о чем в сюжете, может быть, не сказано, но то, что в нем предполагается, то, что присутствует в нем как вытекающая из «предложенных обстоятельств» символическая реальность.

Лоренцо рассуждает о двойственности вещей, об их внутренней противоречивости и берет в подтверждение своей мысли пример о свойствах растений и цветов. В цветке содержится добро и зло, смертельная болезнь и исцеление от нее: все зависит от того, как этим цветком воспользоваться. Если его проглотить, он погубит тебя, если понюхать, — исцелит. Лоренцо не называет цветок (*this small flower*), но для нас важно, что и в этом случае речь снова идет о цветке, о его аромате. В этом смысле, если идти по пути таксономических определений, до розы, чьим важнейшим признаком является запах, уже рукой подать. Важно и то, что цветок выступает в роли яда, отравы или, напротив, медицинского средства (*medicine power*). Иначе говоря, занимающая нас связка между цветком и смертью (розой и чумой) обнаруживается уже в самом растении, в нежном бутоне.

Еще о запахе. Сладкий аромат розы и «запах» чумы. Зараза передается через воздух, то есть через запах, исходящий от трупа или вообще через нехороший, спертый воздух: в шекспировские времена (да и раньше) об этом хорошо знали. Не случайно Лоренцо настаивает на том, что Джульетте нужно скорее выйти из склепа, где воздух наполнен «заразой» (*contagion*).

Существенно и то, что запах, исходящий от мертвого тела, не только неприятен, но по-своему сладок. Возможно, в этом, разумеется, относительном сходстве кроется еще один из резервов для объединения таких непохожих друг на друга вещей, как роза и мертвое тело.

Шекспир и Пушкин. Дистанция в два века достаточно значительна, но совпадение в ощущениях и в самой логике соединения смыслов достаточно очевидно. В «Пире во время чумы» сказано и о «дуновении чумы» (т. е. о нехорошем заразном воздухе), и о чуме, слившейся с розой (И девы розы пьем дыханье / Быть может, полное чумы). Есть здесь и поцелуй: общий набор смыслов и причинно-следственных связей, таким образом, совпадает с шекспировским с той разницей, что в «Ромео и Джульетте» «инфекция» — это метафора, а в «Пире во время чумы» — реальность.

И еще одно соображение, которое может связать между собой розу и чуму. У Шекспира ничего не сказано о внешних признаках болезни, но именно они неожиданным образом указывают на имеющееся сходство. Яркие розовые пятна, которые появляются на теле и лице человека, заболевшего чумой, так сказать, «цветы чумы», похожи на розы. Слово «розеола» (*roseola*), вполне безобидное, обозначает в том числе и розовые сыпные пятна на теле больного. А слово «*the rose*» — краснуху или рожу.

Все, о чем я говорю, есть своего рода прощупывание той почвы, из которой вырастает центральная метафора «Ромео и Джульетты». Дело не в том, насколько целенаправленно строил свой сюжет и его символическое оформление сам автор трагедии, а в том, что тот культурный и одновременно природный, «натуральный» лексикон, которым он пользовался, сам по себе подсказывал варианты тех или иных решений. Так пошли в дело и запах, и цвет, и шипы, и страдания, и чумные розовые пятна. История любви, представленная как история болезни: ход вполне традиционный, но в шекспировском исполнении — в настойчивом соединении розы и чумы — получивший особую выразительность. Сначала «диагноз» Монтеки, сравнившего Ромео с зачервивевшей цветочной почкой, затем — совет Бенволио перебить одной инфекцией другую, и — первый поцелуй, после которого «заболевают» оба любовника и испытывают страдания, сравнимые с муками настоящей болезни. Призыв Меркуцио — «Чума на оба ваших дома!» — услышан; чума оказывается той болезнью, с которой исподволь или открыто сравнивается история Ромео и Джульетты. Их любовь прекрасна, как роза и убийственна, как чума.



Где болезнь — там и лекарства. Сначала речь идет о растениях и цветах, которые могут быть и ядом и лекарством, затем о цветочном эликсире, способном создать иллюзию смерти. Далее Ромео покупает у аптекаря настоящий яд, который опять-таки символически представлен как лекарство (ведь речь идет о «болезни» любви). Ромео говорит аптекарю, что тот дал ему не яд, а укрепляющее средство (*cordial and not poison*). Наконец, в поисках смертельного лекарства припадает к губам Ромео его возлюбленная, надеясь, что на них осталось немного яду.

Болезнь закончилась смертью. И самое удивительное: сюжетное объяснение случившегося, как оказывается, имеет непосредственное отношение к чуме. Теперь уже не к метафорической, а самой настоящей. Как раз тот случай, когда метафора перерастает себя, овеществляется и становится мощным сюжетным ходом. Гонец с письмом, которое могло бы спасти жизни Ромео и Джульетты, был задержан чумным карантинном и потому не смог вовремя привести письмо. Городская стража, подозревая, что он и его спутник побывали в доме, зараженном чумой (*pestilence*), просто не выпустили их из города.

И снова о цветах: к склепу, где лежит Джульетта, их приносит Парис (*sweet flowers* — розы?), а затем о цветах телесных, о румянце губ и щек Джульетты говорит склонившийся над ней Ромео (*crimson in thy lips and cheeks*).

Итог: герцог делает свое заключение о «течении любви» Ромео и Джульетты и причине их смерти, завершая всю историю эмблематическими словами о повести, печальней которой не бывало еще на свете. Если обратиться к параллелям, то мы найдем одну из них в чеховском «Дяде Ване», где есть и любовь-болезнь, и розы, с которыми роковым образом вошел в комнату Войницкий, и печальный конец, который мог быть еще печальнее («опустошение произошло бы громадное»), если бы не воля Астрова. Лекарства как такого тут нет, но есть яд, и неслучайно сам Астров — доктор.

Двигаясь по тексту, я ничего не сказал ни о «психологии характеров», ни о вражде родов, ни о роке, преследовавшем влюбленных, хотя именно об этом и писал Шекспир. Моя цель была в другом: показать, как «сделалась» вся эта история. Поэтому в центре внимания оказалось не ее «содержание», и не то, как оно выразилось, а то, с *помощью чего* состоялось и то, и другое — как сплелись в сюжете страшной и прекрасной любви Ромео и Джульетты важнейшие иносформы исходного смысла всей трагедии — чума и роза.

ФЛЕЙТА ГАМЛЕТА

Что там за шум?

Шекспир. Гамлет

К флейте нас подведут темы зрения и слуха, а сам Гамлет предстанет как человек рассматривающий и слушающий; прежде всего как «человек», а уж затем принц или датчанин. И хотя эти мотивы достаточно изучены шекспироведами, всегда важен поворот темы, смысловой контекст, в который мы ее погружаем.

Рассматривание как онтологический жест, как попытка утвердиться в своей правоте. Взгляд Гамлета несет на себе отпечаток своего времени, но есть в нем и нечто универсальное, внекультурное, внеисторическое, то, что и делает его столь привлекательным для онтологически ориентированной поэтики. В этом смысле, перефразируя известные слова Александра Попа, можно не только Шекспира, но и самого Гамлета назвать «инструментом Природы».

В нашем случае «природа» — синоним жизни, присутствия. Это телесно-субстанциальная основа, благодаря которой, в формах которой возможен мир и человек с его душой и мечтой. На первое место выдвигается исходное изумление перед бытием как таковым, перед фактом его наличия и пространственно-предметной оформленности. Явленность, существование, жизнь встают против отсутствия, несуществования и смерти. Именно этим слоем текста, слоем, где укоренена и растворена в веществе смысла названная альтернатива, и занимается онтологическая поэтика, в этом ее «ограниченность» и специфичность. В этом же — причина того, что в «Гамлете» я выберу лишь одну смысловую линию и буду следовать ей, не стремясь подтянуть к ней все содержание трагедии, как это нередко происходит в экзотическом шекспироведении, когда «Гамлет» оказывается трагедией «истерии», «сексуального комплекса» или протеста против обычая кровной мести.

Действия в рамках наиболее широкой из мыслимых классификаций (наличие — отсутствие) предполагают известную однородность, монолитность взгляда, уравнивающую различные элементы бытия и текста. Рисунок «событий», который при этом возникает, может показать-



ся достаточно непривычным, поскольку «героями» трагедии окажутся не только люди, но и предметы и даже такие отвлеченно-конкретные вещи, как «зрение», «слух», «истина», «ложь», «жизнь» и «смерть».

Я начну с самых прославленных мест в «Гамлете», которые давно уже стали его эмблемами или «визитными карточками». Таковых в трагедии немало, и, в принципе, можно было бы начать почти с любой из них, поскольку «кривая смысла», как сказал бы Я. Голосовкер, все равно приведет нас к исходной точке, откуда, как волны, расходятся главные гамлетовы проблемы. Для меня же отправной стала знаменитая сцена, где рассказывается о том, как коварный Клавдий влил яд в ухо короля.

Ухо короля

Это место поразило меня еще в детстве. В «Гамлете» вообще многое производило впечатление, но каждый раз, когда я доходил до слов Призрака: «И тихо мне в преддверия ушей / Влил прокажающий настой...»¹, — по моему телу проходила дрожь.

Похоже, проблемой здесь оказалась сама *форма убийства*. Король мог умереть от стрелы, пули или рапиры, он мог быть задушен, мог, наконец, погибнуть и от яда, но погибнуть «нормально», например, так, как гибнет в финале Гертруда, выпив отравленного вина.

Почему яд был влит именно в ухо? Необычность случившегося обозначена и в тексте со всей определенностью. Призрак называет это убийство «ненормальным» или противоестественным (*unnatural murder*), а затем, заметив, что ужасно само по себе любое убийство, еще раз называет свою смерть «странной» и «неестественной». Не в том ли странность, что яд и ухо не сочетаются друг с другом? Яд предназначен для рта, а попадает в ухо. Возникает ощущение какой-то фундаментальной «ошибки», которую хочется исправить, вернув рту то, что принадлежит ему по праву естественности. В русском языке слова «яд» и «еда» происходят от одного корня. У Шекспира названы «сок» или «питье» (*juice*). Смысл несочетаемости напитка и уха здесь тот же самый: питье предназначено для рта. Оттолкнувшись от этих сопоставлений, позволительно задать вопрос, в котором форма собы-

¹ Здесь и далее дается перевод М. Лозинского; там, где это требуется, дается калька или привлекается первоисточник, цитируемый по двуязычному изданию: *Шекспир В.* Трагедия о Гамлете принце Датском. Л., 1937.

тия, его странность перерастет в нечто большее и укажет на источник, откуда она собственно и происходит.

Смерть короля предельно метафорична. Не случайно вокруг нее сразу же накручивается многослойная символика, связанная именно с названной отвратительной подробностью убийства. По официальной версии король был укушен змеей во время послеобеденного сна в саду. Призрак говорит Гамлету, что ложь о его кончине оскорбляет и обманывает «ухо Дании» (ear of Denmark). Это похоже на своеобразное предвосхищение назревающего события: «ухо Дании» готовит нас к рассказу об ухе короля. Автор знает о том, что ему предстоит рассказать в дальнейшем, и это знание «мучит» его, заставляя проговариваться о еще не свершившемся событии или же «вспоминать» о нем впоследствии, как это случилось, например, в ремарке Гамлета, отстоящей от рассказа об отравлении на три акта: «хитрая речь спит в глупом ухе». Хотя эти слова произнесены по другому поводу, «исходный» смысловой набор — налицо: темы сна, уха и обмана указывают на событие, произошедшее в королевском саду.

Мотив яда, влитого в ухо, сказывается также и в обстоятельствах убийства, и в его оценках. Если король был укушен змеей, значит, он погиб от яда. Но король и вправду погиб от яда, и следовательно, официальная версия — при всей ее лживости — довольно точно отражает суть произошедшего. Призрак назвал своего брата-убийцу «змеей» (serpent). Это сравнение находит поддержку не только в том, что в дело пошел яд (то есть оружие змеи), но и в том, что яд был влит именно в ухо. Метонимия перерастает в метафору: возникает тема змея-искусителя, влившего «яд» лживых слов в ухо Евы. Отравив ухо короля, змей-Клавдий отравил и «ухо Дании», а роль Евы в данном случае досталась Гертруде.

Яд, влитый в ухо, — ложь, которую слышит человек. Так оформляется одна из важнейших тем шекспировской трагедии: яд, ложь и слово смешиваются друг с другом, рождая вопрос, мучающий Гамлета на протяжении почти всего действия трагедии. Можно ли верить тому, что слышишь, можно ли доверять входящим в уши человеческим словам?

СЛОВА, СЛОВА, СЛОВА...

У Гамлета было немало возможностей убедиться, что слух — вещь ненадежная. В самом деле, как только Гамлет доверяется тому, что ему говорят, он, как правило, попадает в плен ошибки или обмана.



Почти все, что он слышит от тех, кто его окружает, оказывается неправдой, ложью — намеренной или невольной.

«Хитрая речь спит в глупом ухе» — Гамлет осознает то, что звучащие на воздухе слова очень часто не соответствуют действительному положению вещей. Слова и истина — далеко не одно и то же. Недоверие к речи звучащей сказывается и на отношении к речи письменной. Так появляется знаменитый ответ Гамлета на вопрос о содержании читаемой им книги: «Слова, слова, слова». «Слово» вообще становится синонимом лжи, пустоты, обмана, бессвязности, необязательности. Сказано или написано одно, а сделано или подумано совсем другое. Гамлет совершил открытие универсальное, всечеловеческое, потому что оно его так глубоко и задело.

Слова — это звуки; следовательно, и звуки могут обманывать. То, что звучит — неистинно, тленно. Возможно, из подобного обобщения появляется сравнение жизни с «бренным шумом» (mortal coil). «Бренное» — значит тленное, преходящее, непрочное, ошибочное. Положившись на слух, Гамлет протыкает шпагой ковер и стоящего за ним Полония, которого подвело, кстати сказать, то же самое, что и Гамлета. Подняв шум за ковром, он перевел метафору «бренного шума» из области символики в реальность — превратился из живого в мертвого.

Сцена гибели Полония — это уже почти обвинение в адрес звука и слуха, а Гамлет, до этого момента лишь разыгрывавший безумие, теперь оказывается на грани безумия вполне реального.

Слуху верить нельзя, но тогда, может быть, стоит довериться зрению?

ЗРЕНИЕ ПРОТИВ СЛУХА

В шекспировских пьесах зрение нередко оказывается столь же ненадежным, как и слух. Однако в «Гамлете» ситуация иная — похоже, это единственная трагедия Шекспира, где зрение идет как гарант истины, в противоположность лживости слова и слуха.

Горацио, выслушав историю о Призраке, не верит ушам и хочет увидеть все собственными глазами. Увидев же Призрака, он, будто оправдываясь перед Гамлетом, ссылается на зрение как на последнюю инстанцию, способную подтвердить истинность его слов.

Клянусь вам Богом, я бы не поверил,
Когда бы не бесспорная порука
Своих же глаз...

А еще раньше, в самом начале трагедии противостояние зрения и слуха дано в виде поединка или битвы: Горацио сомневается в правдивости рассказа ночных стражников, и тогда один из них переводит свою речь в метафорическую плоскость и бросает на «штурм» ушей Горацио, «укрепленных» против его слов, все, что он видел на протяжении двух прошедших ночей.

Замечательная особенность: упоминания о слухе и зрении особенно часты, когда среди действующих лиц появляется Гамлет. С какой-то странной настойчивостью об ушах и глазах или о зрении и слухе говорят либо те, кто с ним встречается, либо он сам. На протяжении первого действия такого рода упоминания становятся почти что правилом, доводя подчас дело до перебора, логической неувязки, как, например, в эпизоде, где Гамлет просит своих друзей сохранить в тайне его встречу с Призраком. Сначала Гамлет просит их никому не говорить о том, что они видели, а затем — о том, что слышали. И если с первой просьбой все более менее понятно, то вторая совершенно излишня, поскольку Гамлет им ничего о своей встрече не сказал, а сами они ничего слышать не могли.

Очень выразительна сцена объяснения Гамлета с королевой-матерью. Гертруда просит у сына снисхождения, она говорит, что слова Гамлета «пронзают ее уши кинжалами» (вспомним об ухе короля), и хотя Гамлет объясняется с матерью с помощью слов, реально это передано через метафору зрения: слова Гамлета поворачивают глаза королевы внутрь ее существа. Иначе говоря, Гертруда обретает внутренне зрение-знание. Нечто в этом же роде произошло с Гамлетом во время его встречи с Призраком. Хотя Призрак взывает к слуху Гамлета («Слушай, слушай, слушай»), сам факт того, что слова произносятся при-видением, стоит многого. Сами слова в данном случае обретают особый ранг, они тоже становятся призрачными, можно сказать, что они скорее пригрезились Гамлету, нежели были им реально услышаны. Гамлету *привиделась* истина.

Наконец, в этом же ряду оказывается и сцена «Мышеловка», где принц хочет «приковать» свои глаза к лицу Клавдия, чтобы угадать истину. Тут любопытна подробность, на которую обычно не обращают внимания. Король выдает себя не с первой минуты пьесы, а лишь когда разыгрывается сцена отравления. Отчего так? Ведь все было на виду уже с самого начала: в пантомиме, с которой начинается представление, актер-король ложится спать, а актер-злодей вливает ему в ухо яд. Если опереться на мотив «спора» зрения и слуха как на сим-



волическую (и вместе с тем вполне «телесную») основу трагедии, эта странность объяснится. В противоположность Гамлету, полагающемуся на *зрение* и не доверяющему слуху, Клавдий воспринимает лишь звучащие *слова*, а зрению не верит. Вот почему пантомима, то есть зрелище, его не трогает, тогда как то же самое событие, но снабженное соответствующими словами-пояснениями, буквально выводит из себя. Если продлить наметившуюся линию далее, то можно сказать, что в символическом смысле Клавдий — слеп, а Гамлет — глух. Зато Клавдий — мастер лживых слов, а Гамлет — гений зрения.

Острота гамлетова взгляда изумляет, она кажется сверхъестественной: лишившись способности «слышать» и понимать, Гамлет обретает зрение-знание высочайшей разрешающей способности.

РАЗРЕШАЮЩАЯ СПОСОБНОСТЬ

Калибр этого удивительного зрения задается уже с самого начала, то есть с момента первого появления Гамлета. Королева при встрече с сыном произносит слово «dust» (пыль), призывая Гамлета не искать умершего отца среди праха. И хотя ее речь выглядит достаточно метафорично — ведь для того, чтобы покойник обратился в действительную пыль должны пройти столетия, — есть в ней и нечто вполне реальное: «пыль» — это то самое *нужное слово*, которое не однажды затем прозвучит в трагедии, причем в своем прямом, а не переносном значении.

Искать что-то среди пыли — значит пытаться увидеть что-то очень мелкое. Для этого потребно особо острое зрение, которое Гамлет и получает после встречи с Призраком. Описывая свое пребывание в Чистилище, Призрак говорит, что мог бы рассказать такие вещи, от которых у Гамлета вырвались бы глаза из орбит и каждый отдельный волос (each particular hair) встал бы дыбом. Речь Призрака эмоциональна, гиперболчна, но «зрительный код» ощущается в ней вполне явно: глаза, выскочившие из орбит, — образ зрения, не справившегося со своими возможностями, пере-напрягшегося зрения, а упоминание о «каждом отдельном волоске» также отсылает к картине сугубо зрительной — разрешающая способность здесь та же, что и при разглядывании пыли.

После встречи с Призраком принц Гамлет видит мир будто сквозь увеличительное стекло: небосвод кажется ему «скоплением паров», то есть буквально мельчайших капелек (congregation of vapours), а человек предстает как «квинтэссенция праха» (quintessence of dust). Углубляющее, приближающее зрение может быть истолковано и как

умаление самого смотрящего: Гамлет говорит, что для него теперь целым миром станет обычная ореховая скорлупа, и даже когда он дает нравственный портрет Клавдия, то снова прибегает к «оптической» лексике. Гамлет называет Клавдия рабом, что «мельче в двадцать раз одной десятой», нежели его предшественник на троне. «Калибр», как видим, все тот же — «отдельный волос», «капля», «пылинка».

Зрение Гамлета великолепно: принц превратился в оптический инструмент, способный не только «отличить сокола от цапли», но и проследить за тем, как движутся мельчайшие крупички мира, как они составляют тело человека и как перестают быть им. Гамлет рассматривает мир, и в его взгляде есть «своя последовательность».

ЭТАПЫ РАССМАТРИВАНИЯ

В трагедии есть несколько сцен, где Гамлет занимается разглядыванием нарочито и подчеркнуто. Сначала это похоже на взгляд «зачный», опирающийся на показания реальных очевидцев. Я имею в виду сцену, где Гамлет расспрашивает Горацио о том, как выглядел Призрак; причем его интересует буквально все — начиная от забрала на шлеме и кончая сединой в бороде.

В другом случае Гамлет уже использует свои собственные глаза. Сцена встречи Гамлета с Офелией — настоящая эмблема рассматривания, «живая картина». Это происходило так: Гамлет вошел в комнату, взял Офелию за руку, а свою руку поднес к бровям и долго смотрел девушке в лицо, не говоря при этом ни слова. Это похоже на пародию. Гамлет смотрит на стоящую рядом с ним Офелию так, будто она находится далеко-далеко на горизонте. Более того, насмотревшись вдоволь, он уходит, не сводя с нее глаз, то есть отступая к двери спиной. Гамлет изображает безумие, но для нас важно, *в какой форме* оно осуществляется: это безумие зрения, безумие рассматривания.

«Мышеловка». Гамлет просит Горацио внимательно следить за выражением лица короля и столь же пристально следит за ним сам: выдаст себя Клавдий или нет?

Если сравнить все три примера, можно заметить, что в каждом из них, помимо факта рассматривания как такового, есть что-то искусственное, игровое, вторичное. Гамлет видит Призрака, но видит не своими, а чужими глазами — через описание очевидцев. Иначе говоря, он рассматривает рождающийся в его воображении объект (прибавим к тому же эфемерность самого Призрака, которая определяет неесте-



ственный характер и самой встречи Гамлета с тенью отца). Случай с Офелией настолько ясен, что пояснений не требует — это настоящий маленький *спектакль* (то есть, буквально, «рассматривание»), манифестация зрительной власти, привязывающего к себе взгляда. То же самое происходит и в «Мышеловке», с той лишь разницей, что теперь спектакль разыгрывают настоящие актеры. Гамлет «приковывает» свой взгляд к лицу Клавдия; при этом его рассматривание подчеркнуто вторично или рефлексивно — ведь он смотрит на то, как Клавдий смотрит. Наконец, сцена, где Гамлет с Полонием разглядывают идущее по небу облако. Здесь видна та же искусственность и вторичность. Облако — своего рода «призрак», его материя настолько эфемерна и тонка, что о ней можно говорить лишь условно. К тому же речь идет не о самом облаке, а тех формах, которые оно принимает: Гамлет видит в нем очертания разных животных.

И еще об одной важной особенности: Гамлет почти никогда и ничего не рассматривает в одиночестве. Одна пара глаз хорошо, а две лучше. Гамлету нужно объемное, стереоскопическое зрение, своего рода оптические «тиски». Может быть, поэтому он привлекает к рассматриванию другого человека, подчас буквально принуждая его участвовать в этой игре или даже стать ее жертвой или призом. Когда Гамлет спрашивает стражников о том, как выглядел Призрак, он делает их своими со-зрителями. Пользуется их глазами. В сцене с Офелией принц держит девушку за руку, вынуждая ее смотреть на то, как он на нее смотрит. Ситуация в «Мышеловке» столь же выразительна: Горацио — сообщник, со-зритель. В этом же ряду и сцена с Гертрудой, где Гамлет заставляет ее увидеть то же самое, что видит он. И здесь же — случай, когда Гамлет с Полонием вместе рассматривают облако на небе.

Наконец, еще об одной сцене: Гамлет разглядывает череп Йорика. Он снова не один, рядом Горацио, пытающийся как-то ограничить экспансию гамлетова взгляда: «Рассматривать так, значило бы рассматривать слишком пристально». Этот случай вписывается в ряд, о котором я говорил ранее. Вторичность и игра здесь присутствуют вполне явно. Череп — реальный предмет, но Гамлет видит в нем то, чего в нем в сейчас нет. Он достраивает отсутствующий образ («вот тут были губы...»), превращает мертвый костяной шар в живое лицо.

С кем и ком разговаривает Гамлет? С шутком живым о шуте умершем.² Повсюду рассматривание-соучастие, рассматривание-достраивание,

² Могильщики в «Гамлете» представлены как шуты или клоуны (clowns).

рассматривание-рефлексия. Как выразился по поводу планов короля сам Гамлет: «Я вижу херувима, который видит их».

Во всем этом есть своя логика. Гамлет начинает с того, что присваивает себе глаза других людей, а заканчивает тем, что заставляет других смотреть на вещи его собственными глазами. Причем Гамлет видит уже не просто «вещи», но то, как они между собой связаны, то, из чего они состоят, — капли, волоски, пылинки. Его взгляд набирает силу, превращаясь из инструмента оптического в орудие анализа и обобщения. И более того, в этом взгляде появляется нечто, выводящее его за границы человеческой нормы. И происходит это после встречи Гамлета с Призраком: не зря же он назвал эту встречу «волшебной».

О, WONDERFUL!

Эта встреча многое проясняет. Почти все, что случится потом, уходит своими корнями в те минуты, когда Гамлет разговаривал со своим покойным отцом.

Друзья пытаются расспросить его о подробностях встречи. «О, wonderful!» — первое и последнее, что он им сообщает. Эта фраза выдает главное в настрое Гамлета: случившееся его поразило и околдовало.

Однако что, собственно, так поразило Гамлета: рассказ об обстоятельствах гибели отца, коварство Клавдия? И то, и другое, но более всего — сам факт явления Призрака. Случилось невероятное — мертвый ожил и посетил живых. Отсюда ключевой вопрос Гамлета к Призраку: зачем он явился в мир людей и потряс их мечтой или «мыслью о недостижимом». В его вопросе звучит даже нота досады или зависти: не случайно люди названы «дураками природы» (fools of nature).

Теперь как будто более понятным становится смысл другого гамлетова вопроса: «Что нам делать?» Что делать в мире, который вывернулся из суставов, пришел в негодность — ведь в мире правильном, онтологически прочном, мертвецы из гроба не встают и законов Природы не нарушают. Понятен и тот интерес, с которым Гамлет расспрашивал Горацио о внешнем виде Призрака. Как выясняется, Гамлета с самого начала более всего волновало не то, *зачем* поднялся из праха покойный отец, а то, *как он выглядит*: был ли вооружен, открыто ли было его лицо, как он смотрел, был бледен или багров. Иначе говоря, на первом месте оказывается не причина и цель случившегося, а его вид, форма. Не «почему», а «как»?



Сквозь форму события просвечивает его существо. Возможно, в самом деле что-то не так в Датском королевстве: кого-то отравили или обманули. Но вставший из гроба мертвец — это уже слишком. Интерес Гамлета к внешнему виду Призрака есть интерес, по сути своей, онтологический. Их диалог, если смотреть на дело с «природной» и одновременно мистической точки зрения, — это диалог двух тел, мертвого и живого. «Дурак природы» взывает к тому, кто эту природу пересилил, вернулся в тот мир, куда он никак возвращаться не должен.

Гамлет потрясен потому, что подорваны сами устои человеческого существования (*disposition*). Нарушен естественный ход вещей. Не случайно, когда Гамлет расспрашивает Горацио о Призраке, его интерес приобретает черты исследовательские: что именно произошло, как выглядел «объект», как долго наблюдался и т. д. Наконец, сама встреча с Призраком настолько сильно подействовала на Гамлета, что можно сказать, что его естественный ум оказался подорванным. Гамлет фактически теряет рассудок, если понимать под этим нарушение нормального хода мыслей. Теперь его охватила одна идея, одна навязчивая мысль. Я говорю не о желании (или необходимости) отомстить Клавдию, а о том, что к рассудку и воле прямого отношения не имеет. Случившееся задело самое существо Гамлета как человека, его телесное самоощущение. Мечта о несбыточном поманила Гамлета, и он пошел за ней. Причем я говорю не о символическом преодолении смерти, о чем пишет, например, в своей книге «Шекспир и отрицание смерти» Дж. Колдервуд³, а о победе фактической, телесной, буквальной.

Встреча с Призраком подтолкнула Гамлета, заставила его поступать так, как он стал поступать. По сути дела, с этого момента его жизнь поделилась надвое. Окружающие видели его показное сумасшествие, но никто не знал о том, что он действительно сошел с ума, что его охватила идея «несбыточной мечты» возможности преодоления смерти.

И наоборот — все слышат рассуждения принца о смерти, но никто не подозревает, что после встречи с Призраком он превратился в ее орудие. Жизнь как она есть его больше не устраивает: Гамлета все сильнее и сильнее беспокоит ее шум.

³ См.: *Calderwood J. L. Shakespeare and Denial of Death. Amherst., 1987*

ЧТО ТАМ ЗА ШУМ?

Я снова подошел к теме спора зрения и слуха, но уже с другой стороны. Если задаться вопросом, какая фраза в трагедии звучит чаще других, то мы обнаружим ее довольно быстро.

«Что там за шум?» — именно этот вопрос задают друг другу и себе самим персонажи «Гамлета». Особенно примечательны в этом отношении два последних действия. «Что за шум?» — спрашивает Гамлет у людей, разыскивающих Полония. «Боже, что за шум!» — говорит королева, заслышав приближение войск Лаэрта. Далее вступает сам Лаэрт: «Что там за шум?» — спрашивает он, обеспокоенный криками Офелии. «Стой, что за шум?» — спрашивает Клавдий: он услышал шаги королевы. Наконец, цепочка замыкается тем, кто ее и начал. Услышав, как в замок входят войска Фортинбраса, Гамлет спрашивает: «Что за бранный шум?» Собственно, в этот же ряд вписывается и сцена, где Гамлет случайно убивает Полония. Его вопрос: «Что там, крыса?» — фактически означает то же самое, что и вопрос о шуме: ведь Гамлет полагается на свой слух.

Случай с Полонием проливает свет на одну странную закономерность, которая — после того как она уже замечена — кажется едва ли не навязчивой. В «Гамлете» после слов «Что там за шум» непременно следует упоминание о смерти или же появляется само мертвое тело. Полоний, принятый Гамлетом за крысу, начинает этот ряд: Гамлет убивает его, ориентируясь на шум за ковром. Чуть позже Полоний этот ряд и продолжает. «Что там за шум?» — интересуется Гамлет и узнает, что ищут тело Полония. О шуме спрашивает Лаэрт и тоже узнает о смерти своего отца. О шуме спрашивает Лаэрт и узнает о том, что Офелия сошла с ума, то есть умерла умственно (*mortal wit*). О шуме спрашивает Клавдий и узнает о смерти Офелии. Наконец, в финальной сцене вопрос Гамлета: «Что там за бранный шум?» и слова: «Я умираю» идут непосредственно друг за другом, а затем следует распоряжение Фортинбраса убрать мертвые тела. Особняком, вроде бы, стоит случай с Лаэртом, когда он (еще до смерти Офелии) спрашивает о шуме, и вслед за этим является Офелия.

Итак, сначала шум, потом — мертвое тело. Шумят, однако, живые люди. Шуметь — значит быть живым, удостоверять свою причастность миру живых, идет ли речь о безумии Офелии, или войсках Лаэрта и Фортинбраса («бранный шум»). В обоих случаях «шум» обозначает границу, пролегающую между жизнью и смертью. В случае с Полони-



ем это очевидно: шум за ковром направляет шпагу Гамлета и превращает Полония из живого человека в мертвое тело. Что касается «бранного шума», то он по самой своей сути чреват смертью, ведь войско предназначено, чтобы нести смерть другим и быть убитому самому.

Шумит жизнь, готовящаяся убивать, шумит жизнь, готовящаяся умереть. Шум — универсальный признак жизни, ее эмблема (ср. у Пушкина: «Однозвучный жизни шум»). Слова — составная часть шума жизни, но Гамлет устал от их лжи. Граница между мирами смерти и лжи для него все более и более стирается: собственно, даже сам шум жизни Гамлет называет «бренным» или «смертным» (*mortal coil*). Гамлет колеблется между двумя мирами, ища ответа на им же поставленный вопрос.

БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ

Эта знаменитая фраза истолковывалась уже много раз и по-разному: все зависит от той точки видения трагедии, которой придерживается интерпретатор — литературовед или режиссер-постановщик.

Поскольку в нашем случае исходной точкой послужила тема противостояния зрения и слуха, постольку и прочтение «основного» гамлетова вопроса будет выглядеть достаточно неожиданным. В «Гамлете», помимо героев официальных, действуют такие «персонажи», как ухо и глаз. И если перенести логику противостояния жизни и смерти на символический язык трагедии, то вопрос принца приобретет следующий вид. «Быть или не быть», помимо смысла общепонятного, это также и колебание Гамлета между двумя способами восприятия мира. «Быть или не быть» — означает «слушать или смотреть». Слушать — значит быть, жить, шуметь. Смотреть — значит не быть, не жить, во всяком случае, готовиться к смерти: ведь все, что видит Гамлет, оказывается чреватым смертью.

Зрение Гамлета вообще очевидным образом связано со смертью. Тут важны две особенности. Гамлет рассматривает не мир вообще или какие-то его отдельные части, а лишь одну-единственную «вещь» — человеческое лицо.

Сначала это лицо его покойного отца: расспрашивая очевидцев, Гамлет выясняет, каким именно оно было — угрюмым, бледным, багровым и т. д.

Встреча с Офелией говорит сама за себя: Гамлет рассматривает лицо девушки так, будто собирается писать ее портрет.

В «Мышеловке» главная и единственная мишень гамлетова взгляда — лицо Клавдия.

В сцене с матерью Гамлет говорит о лице Призрака.

«Бедный Йорик!» Гамлет рассматривает череп так, будто перед ним лицо — вот здесь были губы, здесь язык ...

И даже сцена, где Гамлет с Полонием разглядывают облако на небе, содержит в себе топику лица: в мифопоэтическом универсуме земля соответствует телу, а небо — лицу.

Итак, если Гамлет смотрит, то смотрит всегда в лицо. Но это лишь половина дела. Вторая состоит в том, *что это лицо есть лицо смерти*. Рассматривание лица-неба в случае с Полонием приобретает достаточно зловещий оттенок, когда мы вспоминает о том, что сразу после этого Полоний погибает. Да и само небо для Гамлета, как это видно из его беседы с Розенкранцем, представляет собой что-то мертвое: Гамлет называет его скоплением «мутных» и «смертоносных» паров. Что же касается остальных ситуаций рассматривания, то здесь «лицо смерти» уже не метафора, а реальность. В одном случае — мистическая (лицо призрака — лицо мертвеца). В другом — вполне натуральная: *череп* — настоящая эмблема смерти.

Гамлет всматривается в лица живых, и это означает, что они скоро погибнут. Так происходит и с Офелией, и с Гертрудой, и с Клавдием. Казалось бы, убей Гамлет своего врага, и делу конец. Однако выходит по-другому: Клавдий погибает последним, да и то почти случайно. Зато сам принц отправляет на тот свет одного за другим всех главных действующих лиц. Своей рукой он убивает полония и Лаэрта. Из-за него гибнут Офелия и его мать королева. Вместо него погибают Розенкранц и Гильденстерн. Наконец, покончив со всеми, Гамлет умирает сам, будто успокоившись, что в живых никого более не осталось.

Все началось со встречи Гамлета с Призраком: это была встреча двух онтологий, двух возможностей присутствия. Гамлет увидел чудо. Мертвое — как живое. Волшебство Призрака передалось Гамлету, он сделал его своим орудием в мире живых: взглянув в лицо смерти, Гамлет стал ее олицетворением. Его взгляд приобрел смертельную силу, он начал угадывать смерть, еще не свершившуюся. Это видно в случае с Офелией. Гамлет назвал ее «нимфой» задолго до того, как она упала в воду и утонула, то есть стала «нимфой» в буквальном смысле слова. И хотя в шекспировские времена слово «нимфа» имело разные значения, вплоть до не вполне пристойных, в данном случае



важно обратить внимание на прямое мифологическое отождествление⁴. Выходит, что Гамлет предсказал характер смерти Офелии или даже спровоцировал ее. Нечто похожее произошло и с Полонием, рассказавшем Гамлету о том, что он когда-то играл Цезаря и был убит Брутом. Одобрительное замечание Гамлета («как грубально было с его стороны убить столь капитальное тело») звучит как ворожба или пророчество, особенно если учесть близость двух шекспировских трагедий — «Юлия Цезаря» и «Гамлета» (Гамлет — датский Брут), а также самый характер смерти Полония-Цезаря. Настоящий Цезарь накрылся с головой тогой, и убийцы наносили свои удары, не видя его лица. Гибель Полония в чем-то напоминает гибель Цезаря на Капитолийском холме. Полоний был *прикрыт* ковром, и Гамлет делал выпад наугад, не видя лица своей жертвы. И хотя тога и ковер — не одно и то же, в типологическом отношении обе ситуации совпадают: тот, кто убивает, не видит того, кого он убивает.

Вернемся к исходной точке наших размышлений — к спору слуха и зрения и к формуле «Быть или не быть», понятой как альтернатива «Слушать или смотреть». По ходу действия напряжение между слухом и зрением, то есть, фактически, за стоящими за ними онтологическими возможностями, нарастает. Оказывается, «слышать» — означает не только жить, но и слышать «слова», причем, по преимуществу, слова лживые. «Шум жизни» ядом обмана вливается в ухо человека.

«Смотреть» — значит видеть истину, уличать слова во лжи. Но одновременно — по контрасту со слухом — «смотреть» означает во всем видеть смерть, то есть, фактически, умирать самому. В каждой позиции есть свои плюсы и свои минусы. Видеть истину хорошо, но плохо то, что она оказывается смертельной. Слышать слова лжи плохо, но зато это ложь, которая помогает жить, обманываться относительно реального положения дел.

Верх берет взгляд. Колдовской, видящий всякую пылинку, он становится чем-то самоценным и самостоятельным. Это уже знакомый нам «умственный взор» (*mind s eye*), но теперь как будто объективированный, вывернутый наружу. Из частностей-корпускул складывается картина всеобщей гибели и разложения. Всюду — пыль и прах. Гамлет строит причинно-следственные цепочки, звенья которых сотканы из пылинок, бранных частичек мира.

⁴ Хотя нимфы живут в разных местах, «главными» считаются нимфы водные — океаниды, нериды, наяды.

Где находится Полоний? За ужином, но не там, где он ест, а там где едят его. Гамлет объясняет Клавдию, как король может попасть в желудок нищего: для этого нищему всего-навсего нужно съесть рыбу, которая была поймана на червя, питавшегося телом умершего короля. Сходные мысли занимают Гамлета и в тот момент, когда он стоит на кладбище, рассматривая череп. Его интересует, как человек из живого существа превращается в гниль. Гамлет называет это «замечательным превращением» и жалеет о том, что люди не способны это увидеть.

Обычные люди, возможно, и не способны, однако сам Гамлет видит все эти штуки совершенно четко. Для него череп — не просто голая мертвая кость, но нечто иное: он видит, как некогда облежала этот череп живая кожа, как шевелились язык и губы. А затем вновь возврат к реальности. Неужели и у великого Александра был вот такой же вид, и он так же пахнул? Гамлет приступает к очередному рассматриванию и прослеживает путь Александра до того момента, когда он превратился в пыль, прах и им заткнули бочку. Это — своего рода апофеоз рассматривания, для Гамлета уже не осталось никаких секретов; он в буквальном смысле видит *сквозь землю*. Именно в это миг и звучит знаменитое предупреждение Горацио: «Рассматривать так — значило бы рассматривать слишком пристально».

Гамлет уже перешагнул черту, которая отделила его от мира обычных людей. Он сам стал похож на призрака смерти. Он не знает, что ему делать с собственным телом, которое и прежде мучило его своей назойливой вещественностью. Вспомним: «О, если б этот плотный кусок мяса // Растаял, сгинул, изошел росой!». «Роса» здесь очень показательна, поскольку отсылает не к эпохе или культуре, а представляет собой сравнение естественное, «натуральное», внятное любому, кто задумывается о том, как можно было бы избавиться от тела. «Изойти росой» — то же самое, что растаять в воздухе, исчезнуть легко и незаметно.

Христианский запрет на самоубийство в сочетании с несбыточностью охватившего Гамлета чувства загоняют его в угол, в своего рода онтологический тупик. Во всяком случае, та неспособность к действию, та странная медлительность, которые уже не однажды вменялись в вину Гамлету (или Шекспиру) критиками, получает теперь еще одно объяснение. Гамлет раздваивается между смертью и жизнью, зрением и слухом, истиной и ложью. Трагедия начинается с упоминания о *тишине абсолютной* (было так тихо, что и мышь не шевельнулась), а заканчивается — пушечным залпом, то есть *абсо-*



лютным шумом. По сути, между двумя этими точками на звуковой шкале жизни уместилась вся драма Гамлета.

Он не действует потому, что не может разобраться в самом главном — в том, как ориентироваться в окружающем его мире. Отказаться от «слов», уйти от «шума жизни» в «сон смерти»? Однако жизнь, какая она ни есть, — это все-таки жизнь, к тому же Гамлет сомневается в справедливости самой альтернативы. Зрение равносильно смерти, но зато смерть неравносильна зрению. «Смотреть» — значит видеть умирающую жизнь, но умереть по-настоящему — не значит узреть истину, которая стала бы подлинной жизнью. Кто знает, «какие сны приснятся в смертном сне, когда мы сбросим этот бранный шум»?

Что, если сон смерти обернется еще одной ложью? Если смерть — это сон, а сон, как говорит Гамлет, есть «всего лишь тень» (a dream itself is but a shadow), то как можно опереться на столь шаткое основание. Жизнь ненавистна, но и смерть не дает гарантии на облегчение. «Душа сама собою стеснена» — это уже из другого времени, но настроение то же. Тело — тюрьма для души. Дания — тюрьма, весь мир — тюрьма. Уши лгут, глаза говорят правду, но с такой правдой не хочется оставаться в жизни. Быть или не быть? Слушать ложь жизни или вглядываться в истину смерти? Положение Гамлета безвыходно: особенно очевидно это становится в тот момент, когда в его руках оказывается флейта.

ФЛЕЙТА ГАМЛЕТА

Пройдя сквозь всю пьесу, я ни разу не упомянул о том, что составляет ее сюжет, о том, что, собственно, и положено изображать актерам. Вероломство Клавдия, месть Гамлета, муки королевы, переживания Офелии — все это осталось за пределами анализа, поскольку меня интересовала не вся трагедия, а те неочевидные структуры, которые лежат в ее основе, — слой, где по-своему укоренены и оправданы поступки персонажей и обстоятельства, в которых они действуют.

Почему в данном месте повествования появляется именно эта фраза, а не другая, именно этот предмет, именно это сравнение? Почему в сцене явления Призрака говорится именно об ухе короля? Почему яд был влит в ухо? Взявшись за такую знаменитую подробность, мы поднимаем на свет ту онтологическую основу, на которой вырастает живое тело трагедии. «Живое» здесь не только метафора, но и нечто вполне конкретное: текст обладает чертами живого существа (подроб-

но я писал об этом в очерке «Живой текст»), в определенном смысле — как структурное ожидание — он предшествует автору, используя его талант и энергию для того, чтобы состояться самому, перейти из бытия потенциального в бытие актуальное. Жизнь текста — в том плане, как мы его рассматриваем — определяется его исходным смыслом или смыслами (в «Гамлете» это тема спора зрения и слуха), которые оформляют, поддерживают и сюжет, и идею, и общее оснащение текста. «Оживший», сбывающийся под авторским пером текст, сам начинает охранять и устраивать собственное бытие, предлагая автору те решения, о которых тот, возможно, поначалу и не мыслил. Этим, в частности, объясняются частые писательские признания о «неподконтрольности» действий персонажа. Происходит то, что можно назвать *онтологической самоорганизацией* текста. Начинается процесс трансформации исходного смысла, его развертка в ряд иноформ⁵, включая сюда и передачу витальной энергии героя какому-либо отмеченному предмету. Возникает ситуация «порога» или «проверки»: теперь от того, как поведет себя онтологический двойник персонажа, зависит его собственная судьба.

Если смотреть на трагедию Шекспира с предлагаемой позиции, то выйдет, что проблема всемирно известной медлительности Гамлета⁶, состоит в принципиальной невозможности обрести означенное онтологическое убежище, то есть передать свой смысл какому-либо предмету. Сравнивая «Гамлет» с «Отелло», можно заметить, насколько проще обстоит дело во втором случае. Уравнение «мавр — платок» появляется с самого начала и дает себя знать на протяжении всего действия. Как только Дездемона теряет платок, Отелло лишается своей мистической защиты и вместе с ней жизненной силы. В этом отношении смерть Дездемоны вполне закономерна. Она — если придерживаться интересующего нас уровня «распределения» исходного смысла — расплачивается не за свою мнимую измену, а за пропажу

⁵ Тема слуха оборачивается ядом, влитым в ухо короля, обманутым «ухом Дании», убийством Полония, «шумом жизни». Зрение — раскладывается на сцену явления Призрака, «Мышеловку», разглядывание черепа и пр. Обе темы соединяются в формуле «Быть или не быть», которая отсылает нас не только к антитезе зрения и слуха, но и к проблеме истины и лжи, смерти и жизни.

⁶ Например, как полагает Довер Вилсон, Гамлет пребывает в нерешительности, поскольку зажат, с одной стороны, необходимостью хранить династийную тайну гибели отца, а с другой, — сомнением относительно доброго или злого происхождения Призрака. См.: *Wilson J. D. What Happens in «Hamlet». Cambridge., 1937*



платка. Отелло наказывает Дездемону за то, что она потеряла предмет, который охранял его жизнь (платок был подарен Отелло матерью и обладал магической силой амулета или оберега).

В «Гамлете» все по-другому: после встречи с Призраком принц лишается своей онтологической правоты, он раздваивается между тем, что слышит и тем, что видит. Гамлет очарован видом смерти, дезориентирован; он ищет для себя символическое убежище, и не находит его. Выбор возможностей был не столь уж богатым, но все же он был. Гамлет отказывается от *книги*, поскольку она наполнена «словами», то есть ложью жизни. Гамлет берет в руки *череп*, пытаясь разглядеть в нем прежнюю жизнь, и не найдя его, кладет череп на землю. Еще один предмет из числа «отмеченных» в шекспировском сюжете — *платок*. Гертруда пытается передать Гамлету платок, когда он сражается с Лаэртом: «Вот, Гамлет, мой платок; лоб оботри». Гамлет уже дотрагивался до черепа, возможно, поэтому ему не хочется брать предмет, которым следует обтереть свой собственный череп. Платок остается невостребованным; оказавшись в данном случае избыточным мотивом, он прямым ходом уходит в «Отелло», где ляжет в основу онтологической схемы всей трагедии.

Из выделенных, отмеченных предметов остается лишь *флейта*, которую Гамлет взял в руки с тем, чтобы преподать Гильденстерну урок «сравнительной анатомии». Само собой, поступок Гамлета мотивирован психологически и символически: сравнив себя с флейтой и запретив играть на себе, Гамлет отстаивает право личности на самостоятельный выбор и действие. То, о чем пытаюсь говорить я, не отменяет названного смысла, а лишь показывает, что гамлетова флейта может указать и на интересующий нас уровень организации сюжета, на его онтологическую основу.

Присмотримся внимательнее к флейте. Это «рекордер», чье название, как сообщает Гроув, происходит от латинского *recordo* или итальянского *ricordari* — то есть «вспоминать», «помнить»⁷. Название знаменательное, особенно если взглянуть на него «изнутри» шекспировской трагедии.

Из середины третьего действия. Ремарка в сцене, где Гамлет разговаривает с Розенкранцем и Гильденстерном: «Возвращаются му-

⁷ The New Grove Dictionary of Musical Instruments. London. 1984. Vol. 3. P. 206; кроме того, «recorder» — это еще и оглашение приказа или указа. См.: *Onions Ch. A Shakespeare Glossary*. Oxford., 1988. P. 223.

зыканты с флейтами». В русском переводе это не дает картины, тогда как в оригинале «флейты» выглядят несколько иначе. «Re-enter Players with recordes». По своей звукописи и смыслу возвращение и воспоминание — слова весьма близкие. «О, рекордеры!» говорит Гамлет и просит музыкантов показать ему одну из флейт. Вспомним о словах, с которыми Призрак отпустил Гамлета, и название флейты приобретет особый смысл. Recorder — как эквивалент rememeber. После встречи с Призраком Гамлет должен жить и «помнить». В этом отношении появление флейты-рекордера весьма символично: из десятков самых различных музыкальных инструментов выбран тот, чье название само говорит о памяти и напоминании. Наконец, если иметь в виду то, что рекордер — это предмет, сделанный из твердого дерева или *кости*, полый предмет с семью отверстиями, то его сближение с черепом, то есть с костяным полым предметом с несколькими отверстиями, окажется вполне допустимым. Флейта, как вытянувшийся в трубку череп. Здесь и вещественное и топологическое родство, не говоря уже о совпадении смысловом: череп напоминает нам о смерти, и имя флейты тоже есть напоминание. О чем? Для Гамлета здесь вопроса нет — о смерти, о тайне смерти, о последних словах Призрака: «Прощай и помни обо мне».

В разговоре с Гильденстерном принц сравнивает себя с флейтой, говорит о собственных «ладах»-отверстиях. Это означает, что рекордер (в отличие от книги, платка и черепа) — единственный предмет, которому он может по-настоящему довериться. На интересующем нас уровне иносформной развертки исходного смысла это означает, что слияние Гамлета с флейтой, его символическая трансформация почти состоялась. Его витальная энергия была готова перелиться в узкое отверстие флейты-рекордера, чтобы обеспечить Гамлету онтологический тыл, передышку в борьбе с самим собой. Однако как раз этого и не случилось: отождествив себя с флейтой, с инструментом, на котором нужно играть, Гамлет наложил запрет на саму игру. «... You cannot play upon me», — сказал он Гильденстерну, и уравнение, уже почти установившееся, распалось, звенья разошлись. Флейта осталась просто флейтой, а Гамлет — Гамлетом.

Была еще одна возможность, еще один запасной ход, который, если бы он был сделан, мог решить все дело. Гамлет предлагает Гильденстерну сыграть на флейте, но тот отказывается, говоря, что и держать-то ее не умеет. Отметим странную настойчивость Гамлета. Он не просто просит Гильденстерна, а просит настойчиво, буквально умоляет



(I do beseech you). Эта просьба Гамлета, понимаемая обыкновенно в ключе ироническом, рефлексивном, несет в себе кое-что и из того уровня организации текста, который я пытаюсь проследить. Нельзя сказать, что Гамлет *знает*, о чем он просит Гильденстерна; нельзя сказать, что Шекспир *знает*, в чем именно состоит просьба Гамлета. Процесс смыслообразования в подобных случаях идет особым образом, вовлекая автора в ту игру, которую предлагает ему текст, в игру, где у текста, как у живой органической структуры прав не меньше, нежели у автора.

Не Гамлет, но кто-то присутствующий в нем, просит Гильденстерна сыграть на флейте. И этот «кто-то» знает, о чем просит, он знает цену своей просьбы. Увы, Гильденстерн не в силах выполнить просьбу: на флейте он играть не умеет.

А если бы умел? Этот вопрос приобретет некоторую осмысленность, если мы продолжим движение в избранном направлении. Подобные вопросы мне уже приходилось задавать, всматриваясь, например, в сцены «Преступления и наказания». Что бы произошло, если бы колокольчик в старухиной квартире звенел, как ему положено — не жестяным звоном, а медным? Что, если бы Раскольников взял тот топор, какой и собирался — с хозяйкиной кухни, а не из каморки дворника: смог бы он убить им старуху или нет? Вдруг этот топор оказался бы слишком тяжел для него, тогда как топор «случайный», бесовский, подземный действовал как будто сам по себе, без всякого усилия со стороны Раскольникова: «Силы его тут как бы не было»⁸.

Если бы Гильденстерн взял в руки флейту и сыграл на ней какую-нибудь мелодию, это, возможно, спасло бы Гамлета или дало бы ему какой-то дополнительный сюжетный шанс. Я говорю о «спасении» исключительно в рамках той проблемы, которую мы разбираем. Разумеется, все случилось так, как случилось. Гильденстерн не смог выполнить просьбу Гамлета потому, что не умел играть на флейте, потому, что это не входило в планы Шекспира. Однако вместе с тем мы можем рассматривать подобные варианты, поскольку имеем дело с эффектами, выходящими за пределы компетенции автора: логика развертывания исходного смысла, превращающая текст в «антропологическое явление» (Р. Барт), подвела повествование к точке онтологического порога, в которой решалась судьба героя. Онтологический двойник или заместитель персонажа подвергался испытанию, от исхода которого

⁸ См. Карасев Л. В. Вещество литературы. М., 2001. С.

зависела судьба самого персонажа. Поскольку в качестве исходного смысла трагедии выступала антитеза зрения и слуха, флейта-рекордер оказалась очень кстати: тут и стихия звука, и тут же — напоминание о смерти, которая в шекспировском сюжете связана с темой зрения. На месте флейты мог бы быть и другой музыкальный инструмент, но этот по сумме названных признаков оказался наиболее подходящим.

Что же вышло? Вышло так, что одно стало отрицать другое. С одной стороны, появилась возможность передать витальный смысл героя отмеченному предмету. С другой, с предметом предполагалось делать то, что Гамлет не позволяет делать с самим собой (играть на мне нельзя). Иначе говоря, онтологическое убежище есть, но притаться, отдохнуть в нем возможности нет.

Но зачем же тогда Гамлет просит Гильденстерна сыграть на флейте, то есть в символическом смысле на самом Гамлете? Я не думаю, что этот вопрос имеет однозначный вразумительный ответ. Взаимодействие автора и текста достаточно сложно и противоречиво, чтобы его можно было описать или реконструировать с достаточной степенью точности. Во всяком случае, просьба Гамлета, идущая как будто против его собственных интересов, говорит о том напряжении, которое сюжет успел накопить к этому моменту. Гамлет идет против себя, совершает «неправильный» поступок, поскольку находится во власти мучающей его антитезы: выбирая флейту, то есть звук, слух, Гамлет сам же и перечеркивает свой выбор, поскольку как раз инструментом в чужих руках он быть не хочет. В этом отношении поступок Гамлета подсказан, как мне кажется, скорее интересами текста, нежели автора: логика развертки исходного смысла трагедии, а именно темы спора зрения и слуха, уже сама начала диктовать свои решения, создавая казусы, подобные тому, который мы обсуждаем.

Можно сказать, что «Гамлет» (я говорю о пьесе, как о живом существе) вообще похож на человека, исходно дезориентированного, лишенного возможности правильно распоряжаться зрением и слухом. Поочередно «включая» то глаза, то уши, он ищет согласия с миром и не находит его; умирает, оставаясь при этом живым. Тема мертвящего взгляда и мертвого лица, о которой я говорил ранее, находит себя в фактуре черепа, в его символическом значении, давая одну из самых знаменитых сцен трагедии. По сути, череп — это и есть то «состояние» лица, которое соответствует главному настроению Гамлета. Костяная сфера с отверстиями, которые прежде были «зрением» и «слухом». Та же тема, но уже в ином более оптимистическом повороте,



сказывается и в фактуре и символике флейты: ее мертвая кость может ожить звуком, родить мелодию, способную примирить слух со зрением, но давящая сила смерти сказывается и здесь. Гильденстерн играть на флейте не умеет; Гамлет не оживает.

В «Гамлете» вышло так, что герой не просто погиб (это можно было бы объяснить как его ошибку, как проигрыш в игре, ведущейся по определенным правилам), а погиб потому, что ему не дали сыграть по правилам; потому, что сами правила отсутствовали. В этом смысле признанная отмеченность, выделенность «Гамлета» среди других шекспировских сочинений, да и вообще в истории литературы, состоит в том, что онтологическая проблема автора-героя не получила здесь разрешения ни в сюжете внешнем, ни внутреннем. Автор не захотел или не сумел дать герою символического убежища: Гамлет оказался один на один со своей проблемой «информационного» выбора. И здесь уже никто — даже такой мудрый и благожелательный советчик, как Горацио, — ему помочь не смог.

До сцены с флейтой у Гамлета еще оставалась какая-то, пусть эфемерная, надежда на будущее. После — уже нет. До сцены с флейтой все герои еще были живы. После — они начинают погибать один за другим, и действие со все увеличивающейся скоростью приближается к развязке. Гамлет убивает Полония, затем гибнет Офелия, а там уже на подходе и финальная сцена с ее горой трупов. Что касается поступков Гамлета, то они становятся странными и непоследовательными, и это уже не показное, как прежде, а вполне реальное сумасшествие. Фраза «Они меня совсем с ума сведут» сказана почти сразу после того, как Гамлет выпустил флейту из своих рук. Запретив играть на себе, он стал играть на других, пустив в дело даже такой деликатный предмет, как мертвое тело Полония.

Все, что произойдет дальше, от Гамлета уже не зависит. Его воли тут нет. И хотя он убивает Клавдия, делает он это случайно: ведь в его планы не входило убить короля во время поединка с Лаэртом. Более того, когда Гамлет узнает, что вино и рапира отравлены, его шансы на восстановление справедливости оказываются весьма сомнительными. Отравленный Гамлет мог и не успеть дотянуться до короля. Подействуй яд чуть раньше, и Клавдий остался бы жив. Собственно, если рассуждать логически, так оно и должно было случиться, ведь из всех троих Гамлет был ранен первым. Однако законы сюжетообразования отличаются от законов реальности. Гамлет *должен был* умереть последним — потому он и умер последним.

* * *

Флейта, впрочем, сыграла свою партию. Хотя она и не стала той волшебной дудочкой, которая помогла бы Гамлету изгнать «крыс» из Эльсинора, все же кое-что она сделала. Мгновенного слияния Гамлета с флейтой-рекордером оказалось довольно, чтобы смягчить, сгладить прошедший сквозь всю толщу сюжета разлом между зрением и слухом, истиной и ложью, смертью и жизнью.

Музыка лечит душу, противостоит разрушению и гибели. В «Буре» значение «небесной музыки» неоченимо: она излечивает героев от безумия. Музыкальная гармония пересиливает хаотический шум бури. Нечто похожее можно увидеть и в «Гамлете», где тоже есть безумие (недостижимая мечта) и — финальное примирение, преодоление антитезы зрения и слуха. Отказавшись от лживых «слов» и устав от смертельной истины «глаз», Гамлет выбирает флейту, то есть музыку. И хотя музыка тоже звучит, она, в отличие от слов, оказывается родственной зрению. Она напоминает человеку о том, что «мечта» достижима, что победа над смертью возможна; в ней присутствует отблеск великолепия нездешнего, неземного. Музыка — это звук, но звук прозрачный, просветленный; *слушая музыку, можно узреть истину*.

Когда сказаны все «слова», на помощь приходит музыка. *Слушая* актеров, Клавдий выдал себя. Гамлет *увидел* это вполне ясно. Слова здесь были уже не нужны, и, повернувшись к флейтистам, он крикнул: «Эй, музыку!». Обычные слова не нужны были и в минуту смерти Офелии: она плыла по реке и пела. Что касается самого Гамлета, то его проблема разрешается вовсе не «тишине» или «молчанию» (the rest is silence), а именно в музыке: Горацио говорит про «пенье ангелов», которое слышит в своем смертном сне Гамлет. Метафора «умственного взора», открывавшая трагедию, к финалу оборачивается образом «внутреннего слушанья».

Живой Гамлет видел истину, и она его удручала, умерев же, он ее услышал, и, возможно, она его утешила. Посмертное зрение, которого он так боялся (что нам в смертном сне приснится?), превратилось в звуки ангельского пения. Погибшему Гамлету удалось наконец-то спастись в своей флейте: теперь, в стране, куда взял его Бог, он будет рассматривать музыку.

ПЛАТОК ОТЕЛЛО

В платке, наверно, правда что-то скрыто.
Шекспир. Отелло

Отчего Отелло черен лицом? Только ли оттого, что Шекспир опирался на реальную историю, в которой некто Моро — венецианский губернатор Кипра, убивший из ревности свою жену, был настоящим мавром или имел фамилию, «сделавшую» из него со временем настоящего мавра?

Разумеется, важно то, что мавр был реален или почти реален. Не будь новеллы Дж. Чинтио, не было бы, возможно, и трагедии Шекспира. Однако еще важнее то, что тема мавра-ревнивца, будучи однажды объявленной, и *сама по себе* обладала силой и очарованием, дававшим ей явные преимущества перед, скажем, темой бледнолицего ревнивца-француза или англичанина.

Из пьесы Шекспира мы узнаем о честности и справедливости Отелло. И эти качества выглядят опять-таки особенно выразительно, поскольку принадлежат человеку «иногo» мира: темнота отеллова лица в прямом смысле слова *оттеняет* его блестящие — «белые» — европейские достоинства, создавая смысловое напряжение между внешним видом Отелло и его душой. Иначе говоря, в эмблему, в символ Отелло превратился благодаря цвету кожи: идея страсти-мщения получила в его облике свое — опять таки в буквальном смысле — личное выражение. Я не хочу сказать, что Шекспир тут вообще не при чем; само собой, без него Отелло-Моро вряд ли бы вырос в фигуру такого масштаба. Однако для нас в данном случае важно то, своей славе Отелло во многом обязан именно своему внешнему виду, вернее, противоречию внешности и сущности: достаточно превратить Отелло в европейца, и многое в шекспировской истории сразу же поблекнет.

О чем рассказано в «Отелло»? О том, как честный и порядочный человек убил свою жену. Убил за измену, которой не было. Убил, потому что сильно любил. Причины перепутаны со следствиями, одно не вытекает из другого, добрый человек превращается в злодея, безвинно гибнет Дездемона. Мы видим, какие странные, противоречивые

формы может приобрести жизнь, как правда оборачивается ложью, любовь — ревностью, а черное — белым.

Черное и белое. С точки зрения онтологической поэтики именно этим словосочетанием и может быть в самом сжатом виде описан «исходный смысл»¹ всей шекспировской пьесы. Я говорю не о сюжете и не о психологии героев, а о том символическом русле, по которому течет и набирает силу смысловой поток «Отелло». Противопоставление черного и белого, а еще больше игра с этими полярностями, их взаимоперетекание и смешение и оказываются той, условно говоря, «формальной» основой, на которой выстраивается вся шекспировская конструкция.

Что проку, если бы мавром оказался, скажем, Ромео или Горацио? Это не дало бы той картины, каковую являет собой мавр Отелло. «Черное» здесь оказывается как нельзя кстати, вызывая в уме читателя и зрителя-европейца весь набор ассоциаций, связанных с темами ревности, жестокости, мести и смерти. Черный цвет — в центре трагедии. Он не только подразумевается или реально присутствует на сцене (зритель постоянно видит темнокожее лицо Отелло), но, кроме того, и многократно упоминается и обсуждается. Брабанцио говорит, что Дездемона влюбилась в то, на что «нельзя смотреть без страха» (*what she fear'd to look on*). Об этом же — слова Яго, называющего Отелло «дьяволом» и не понимающего, как Дездемона может его любить. «Инфернальное» в шекспировском (да и вполне традиционном смысле) — синоним черного, темного: дьявол — черен. Когда Яго описывает план свои собственных действий, нацеленных на *очернение* Дездемоны, он призывает на помощь силы *темноты* — ад и ночь (*Hell and night*). Наконец, и сам Отелло говорит о своей черноте (*I'm black*) как о главной причине, толкнувшей Дездемону к измене.

Черному противостоит белое как метафорическое выражение чистоты и непорочности. О белизне лица Дездемоны сказано не меньше, чем о черноте Отелло. Принцип контраста работает тут в полную силу, которая не потребовалась ни в «Гамлете», ни в «Ромео и Джульетте»: к чему настойчиво описывать белизну Офелии или Джульетты, если лица Гамлета или Ромео почти так же белы? Другое дело «Отелло». Здесь цвет кожи очень важен. Чем чернее мавр, тем белее его жена. Дездемона сравнивается то с книжной страницей (*fair paper*), то с бе-

¹ Подробнее об исходном смысле см.: *Карасев Л. В.* Чехов в футляре // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999. № 1; а также главу «Онтология и поэтика» наст. изд.



лейшим алебастром. О мертвой Дездемоне сказано, что она стала бледной, как ткань (*Pale as thy smock*). По словам Отелло, лицо его жены похоже на лик Дианы (то есть бело, как Луна), и это же самое лицо становится после «измены» таким же черным, как и у самого Отелло (*now begrimed and black as mine own face*). Та же игра на контрасте черного и белого видна в словах Дожа, оценивающего доблесть Отелло; да и сама Дездемона, сравнивающая внешний вид Отелло и его «внутренние» качества, говорит, по сути, на том же самом языке контрастного сопоставления: «*I saw Othello's visage in his mind*». «Свет» разума здесь отчетливо противопоставлен черноте скрывающей его телесной оболочки. Всюду — игра на противоположениях черного и белого и их взаимозаменах (Отелло очерняет Дездемону, она, в свою очередь, обеляет Отелло); игра, имеющая своей конечной целью поддержать и усилить мысль о разительной парадоксальности жизни, ее способности принимать формы, не соответствующие их сути. Речь не о каком-то авторском сознательном «плане», а об интуитивно найденном смысловом ходе, приеме, основе, о чем-то таком, что, будучи максимально удалено от конкретного содержания событий, тем не менее успешно работает как раз на эту самую конкретику, сказываясь в массе внешне не похожих друг на друга деталей.

От простых вещей — к более сложным. Приведенная мной цвето-смысловая раскладка достаточно очевидна. Однако она была необходима, чтобы вернее подойти к тому, что можно назвать «эмблемами» «Отелло», то есть к его наиболее прославленным местам, и посмотреть, каким образом интересующий нас принцип контраста осуществляется в них.

С одной из эмблем мы уже, собственно, познакомились: я имею в виду облик Отелло, который наложил свой отпечаток на многих послешекспировских литературных ревнивцев. В них нередко стали проступать, условно говоря, «южные» или «восточные» черты: в лермонтовском «Маскараде» они, например, сказались даже в самой фамилии героя.

Вообще же в «Отелло» эмблем немного. В этом отношении «Отелло» заметно отличается от «Гамлета», буквально переполненного онтологически насыщенными пассажами и ситуациями. Тем не менее в «Отелло» мы вправе говорить о еще двух точках, имеющих статус эмблем, и в силу этого также, возможно, содержащих в себе кое-что от исходного смысла всего сюжета, подобно тому, как это можно видеть в эмблематической сцене с мельницами в «Дон-Кихоте» или в «дам-

бе» Фауста. Речь идет о знаменитом платке Дездемоны, с пропажи которого началось настоящее действие, и не менее знаменитом вопросе Отелло к жене, которым пьеса и закончилась.

Сначала о платке. Он действительно очень важен: не случайно описания платка, разговоры о нем, а также все непосредственно связанные с ним события занимают в тексте довольно много места. В структурном же отношении, платок играет в «Отелло» ту же роль, какую ему и положено играть в любом сюжете, построенном по принципу символической асимметрии: я имею в виду появление символического предмета, который становится двойником или заместителем героя. В «Гамлете» это флейта, в «Шагренево́й коже» — кусок кожи, в «Шинели» — шинель, в «Преступлении и наказании» — топор и пр. Сюжет готовит предмету-двойнику испытание, которое он выдерживает или не выдерживает (вещь может испортиться, потеряться или, напротив, вовремя найтись). В итоге складывается положение, когда сам герой оказывается в зависимости от своего символического двойника: теперь его бытийная перспектива определяется тем, насколько успешно выдержит испытание замещающий его предмет. В отличие от «Гамлета», где флейта появляется лишь однажды, да и то в контексте совершенно особом², в «Отелло» ситуация иная: предмет-двойник выставлен на первый план и очерчен с предельной ясностью. О значении платка говорится заранее, причем речь идет, прежде всего, о его витальном смысле. Волшебный платок подарила Отелло его мать с тем, чтобы он передал его своей будущей жене. До тех пор, пока платок будет находиться у нее, их брак будет счастливым; в случае же потери платка, неминуемо должно произойти несчастье. Так, собственно, все и происходит: достаточно было Дездемоне лишиться своего талисмана, как ситуация изменилась самым решительным образом. С точки зрения «психологии характеров» пропажу платка можно истолковать как последний аргумент, который убедил Отелло в виновности его жены. С точки же зрения онтологической все обстоит противоположным образом. Не платок подкрепляет психологию поступка, а сама эта психология *вырастает из пропажи платка*. Иначе говоря, если бы не волшебная сила, заключенная в талисмани (сила подробным образом описанная), никакие ухищрения Яго не заставили бы Отелло поверить в виновность жены и решиться на убийство.

² См. главу «Флейта Гамлета» наст. изд.



Если смотреть на вещи буквально, — а шекспировский текст подталкивает нас к этому, — легко заметить, насколько прочно связаны между собой герой и его онтологический двойник. Потеря платка оказывает на Отелло гораздо большее действие, нежели все те «факты», которыми он располагал до этого. Более того, если проследить за эмоциональным состоянием Отелло, мы увидим, что наиболее сильные движения его души вызваны либо его собственными мыслями о платке, либо какими-либо упоминаниями о нем. Последняя сцена третьего акта и половина четвертого почти целиком отданы этой теме. Это настоящее *безумие платка*. Вначале идет рассказ о том, откуда взялся волшебный талисман, о его двойственной силе. Затем следует почти ритуальный диалог Отелло и Дездемоны, в продолжение которого Отелло трижды прерывает речь жены одним и тем же словом: «платок».

Наконец, когда Яго вновь заговаривает с Отелло о платке, тот вновь, как и во время разговора с женой, впадает в безумие. Его ранит уже само упоминание о платке: это слово, как он говорит, витает в его уме, как «ворон над зачумленным домом», а затем следует пассаж, по духу и ритмике опять-таки напоминающий разговор Отелло с женой. Как и тогда, он теряет самообладание и отдается воле платка: «Это мерзость. Платок. Заставить сознаться. Платок. Заставить сознаться и повесить». Итоговая ремарка Шекспира: «впадает в транс» (*falls in a trance*). Гордый ум Отелло изнемог. Волшебная сила платка действует теперь против него, превращая мавра в человека, как бы теперь сказали, охваченного «навязчивой идеей».

Отчасти эта «идея» овладела и самим автором, поскольку в упоминаниях о платке можно заметить некоторые странности. Например, Отелло просит Дездемону дать ему платок, поскольку его мучает насморк. Возможно, это лишь предлог, возможность убедиться в том, что платок исчез, однако в данном случае важен сам характер недуга. Неужели Отелло собирается использовать чудесный платок столь «низким» образом, то есть поделиться с ним содержимым своего носа? Ранее, когда Отелло жаловался на приступ головной боли, жена предлагала ему обмотать голову платком. Здесь «принижения» платка нет, однако возникает вопрос о его реальном размере. Ведь предлагая платок Отелло, Дездемона *не могла не видеть*, что он ему слишком мал (*Your parkin is too little*).

Примечательно и то, что о платке упоминается еще задолго до того, как он сделается эмблематическим, да и фактическим центром трагедии. В середине второго акта пьяный Кассио роняет свой платок и,

пытаясь его поднять, падает на колени. Разумеется, это *другой платок*, однако тема — та же самая. На сюжетном и психологическом уровне здесь все понятно: потеряв свой платок, Кассио испытывает повышенный интерес к другим платкам: отсюда его просьба к Бьянке, чтобы та сняла понравившийся ему узор с платка Дездемоны. С точки же зрения онтологического подхода к тексту оброненный еще в начале трагедии платок Кассио выступает как своего рода предварение, предвосхищение той темы, которая получит свое мощное и трагическое развитие в дальнейшем (вспомним о том, что Дездемона лишается своего платка таким же образом, как и Кассио, — уронив его на пол). Нечто похожее можно увидеть и в том, как тема платка «скрепляет» между собой две идущие одна за другой шекспировские трагедии: в «Гамлете» она только намечается (в финале королева предлагает свой платок принцу), в «Отелло» — становится организующим принципом.

Вернемся к тому, что мы назвали «исходным смыслом» «Отелло»: к теме *перевернутой жизни*, к благу, оборачивающемуся злом, к взаимозамене белого и черного. Поскольку платок в «Отелло» представляет собой эмблему, то есть несет в себе «материю» названного исходного смысла, постольку правомерно задаться вопросом о его собственном цвете. Об этом почти ничего не сказано: есть лишь мало что проясняющие описания Яго и Отелло. Первый говорит о покрывающем платок земляничном узоре (*spotted with strawberries*), второй — о том, что платок был окрашен «краской мумии» (*it was dyed in mummy*). В случае Яго платок скорее выглядит светлым, если, конечно, нанесенный на него земляничный узор не был «негативом». В случае Отелло понять, о чем именно идет речь довольно трудно: возможно, мавр говорит о цвете узора, возможно, о цвете ткани. Однако если иметь в виду, что платок есть вещь, предназначенная для лица (в шекспировском тексте он обозначается словами «салфетка» (*napkin*) и «носовой платок» (*handkerchief*)), то версия о светлом тоне выглядит наиболее предпочтительной. Попутно замечу, что женщину, которую Кассио просит «снять» для него узор с понравившегося платка, зовут «Бьянка», что означает «светлая» или «белая» (тут важно и то, что в смысловом и сюжетном отношении Бьянка почти сливается с платком: появляясь в пьесе всего лишь трижды, она в двух случаях говорит о платке).

Собственно, не так уж и важно, чтобы платок был непременно светлым. Даже если он был темным (краска мумии) и таким образом соответствовал лицу Отелло, это не изменило бы ситуации. И дело



тут не в постмодернистском равнодушии к определенности смысла, а в той реальной игре на контрасте, на взаимозаменяемости черного и белого, которые заложены в шекспировском тексте. Белый платок в черных руках Отелло или черный — в белоснежных руках Дездемоны стоят друг друга. В любом варианте мы сталкиваемся с идеей цветового и смыслового контраста, с мыслью о странной способности жизни выдавать одно за другое. Возможно, эта неуловимая двуцветность платка, его переменчивость заключает в себе этот же самый смысл. Когда Отелло сравнивает мысль о платке с кружащим в небе вороном, это можно понять и как прямое цветовое уподобление (платок так же черен, как и ворон), и как игру на контрасте: белый платок вызывает в нем «черные» мысли.

Отелло душит Дездемону на постели, или если говорить точнее, на простынях, которыми эта постель была застелена. На простыни можно было бы и не обратить внимания (с точки зрения сюжета куда более важен сам факт убийства), однако так как сама сцена удушения имеет подчеркнута эмблематический характер, мы должны присмотреться и к обстоятельствам, в которых она разыгралась. Отмеченный предмет здесь — простыни; о них Дездемона говорит не однажды и всякий раз с особым значением. Ситуация такова: Дездемона, под тяжестью «улик» уже не может оправдаться перед Отелло. На языке цветовой символики это означает, что *она потеряла* свою исходную белизну (по словам Отелло, лицо его жены стало таким же черным, как и его собственное). В этом смысле ее просьба застелить (в последний раз) постель *теми же самыми простынями*, которыми она была покрыта в их первую свадебную ночь, содержит в себе нечто от магического или ритуального действия. Она прибегает к простыням как к последнему средству, способному сделать то, что уже не может сделать она сама: вернуть утраченное, противопоставить черноте наговора белизну свадебных простыней. Их значимость подчеркивается и позднее. Когда Эмилия говорит своей госпоже, что выполнила ее просьбу, Дездемона наказывает Эмилии завернуть в эти простыни ее тело, когда она умрет (Shroud me in one of those same sheets).

На этих самых простынях все и случается. В цветовом отношении — если эстетизм уместен в подобном случае — сцена выходит весьма эффектной: *черное — на белом*, смерть — на свадебной постели.

Важнейшей чертой того, что я назвал «исходным смыслом» текста, является его постоянство: в тексте исходный смысл показывает себя в

различных обликах (иноформах), не меняя при этом своей глубинной сути. В этом отношении свадебные простыни Дездемоны оказываются вещью, вполне родственной той, что послужила причиной всех бед Отелло и Дездемоны. Простыня — как *большой платок*. Исходный смысл шекспировской трагедии, то есть тема черно-белой пре-вратной жизни, ее оборотничества, обретает себя в простынях Дездемоны как в очередной своей иноформе, стягивая материю текста в тугую узел.

И, наконец, о последней эмблеме трагедии — о знаменитом вопросе Отелло, прозвучавшем в преддверии последней ночи: «Have you pray'd to-night', Desdemona?». История маленького волшебного платка завершается на плате свадебной простыни. В вопросе Отелло наиболее важны два слова: «молитва» и «ночь». В смысловом отношении они составляют противоречивую пару, подразумевающую противостояние не только в смысле, но и в *цвете*. Цвет ночи — черный. «Цвет» же молитвы совсем иной: святость светла и бела. Молиться — значит обращаться к Богу, то есть очищать себя. Молитва на ночь, таким образом, оказывается мистическим противопоставлением блага и зла, тьмы и света. А раз так, то и эта эмблематическая фраза Отелло, вместе с платком и простынями, встраивается в онтологическую «схему» трагедии, представляя собой еще одно из воплощений ее исходного смысла.

И последнее. Заколовшийся кинжалом Отелло мог упасть куда угодно (в спальне и в комнатах места для этого было предостаточно). Однако он падает на постель, то есть на *те же самые простыни*, где лежит белое тело его жены. Исходный смысл — наглядным образом — показывается нам в последний раз: черное и белое вновь — теперь уже окончательно — оказываются рядом, примираются друг подле друга.

ВЕРТИКАЛЬ «ФАУСТА»

В «Фаусте» Гёте меня будет интересовать лишь одна тема или, может быть, мотив, который проходит сквозь весь текст и выступает в качестве его организующего и скрепляющего начала. Я говорю о «принципе вертикали», то есть о попеременном движении Фауста вверх и вниз; движении символическом и фактическом, выражающемся то в спусках под землю, то в подъемах на горы и пр.

Трагедия открывается «Прологом на Небе», где Мефистофель получает у Бога разрешение на свой эксперимент на земле, и завершается смертью Фауста и вознесением его души на Небо: между двумя этими символическими движениями сверху вниз и снизу вверх уместился весь долгий путь Фауста, состоящий из попеременных подъемов и спусков; причем речь идет не только о метафорических «ухабах судьбы», разочарованиях и взлетах, но и о совершенно реальных перемещениях Фауста по пространственной вертикали. И хотя все они наполнены символическим смыслом, для меня сейчас важнее проследить за самой траекторией фаустова пути, составить своего рода кривую или график этого движения; трагедия предстанет лишь с одной, но очень важной стороны; это будет Фауст, осмысленный в терминах пространственной динамики.

В первой части «Фауста», небольшой по размеру (по крайней мере, по сравнению с громадой второй части), антитеза верха и низа по большей части растворена в самой материи текста¹, однако и здесь, когда дело доходит до моментов решающих, поворотных, принцип вертикали дает себя почувствовать со всей определенностью. Так, в конце четвертой сцены, когда «переговоры» между Фаустом и Мефистофелем завершаются, оба героя улетают вверх, и этим решительным

¹ Скрытые и явные противопоставления или соединения верха и низа идут тут сплошным потоком. Это видно из чередования знаков Макрокосма и земного духа (при чтении книг Нострадамуса) и в мечтах Фауста о горном гроте (грот, хотя и расположен на высоте, но хтоничен по своему смыслу). В этом же ключе может быть понята фаустова попытка самоубийства; она прерывается событием, имеющим выраженный «вертикальный» характер: поднеся бокал с ядом к губам, Фауст слышит пасхальный звон колоколов и пение ангелов, возвещающих Христово воскресенье, — сдвиг пространственный и бытийный, движение из гроба к Небу.

подъемом в небо, собственно, и завершается вся «подготовительная» часть сюжета.

А затем следует спуск вниз. Сцена называется «Погребок Ауэрбаха в Лейпциге». Здесь важнее всего то, что это именно погребок. Фауст и Мефистофель попадают сюда прямо с неба, и это не просто спуск с высот на землю, но и буквально под землю — в подвалы, туда, где хранится вино. Этот смысловой и вместе с тем пространственный оттенок усиливается еще и тем, что в конце сцены Мефистофель просверливает в столе дырки, и оттуда льется подземное, inferнальное вино.

Среди оставшихся сцен первой части «Фауста» наиболее заметна «Вальпургиева ночь». Герои поднимаются на гору, проводят ночь в компании ведьм, а затем вновь спускаются на открытую равнину («Пасмурный день. Поле» и «Ночь в поле»). В реальном противопоставлении друг другу оказываются и идущие в паре сцены «У колодца» (подземная вертикаль) и «На городском валу». Интересующий нас пространственный принцип четко просматривается в финале первой части трагедии. Собственно, ею эта часть и завершается. Я имею в виду реплики, касающиеся посмертной судьбы Маргариты, которые один за другим подают Мефистофель и Голос свыше. Мефистофель указывает на inferнальный низ («осуждена на муки»), Голос свыше (Stimme von oben) — на Божественный верх: «Спасена!».

Во второй части «Фауста» тема движения по вертикали усиливается, приобретая вид осмысленного конструктивного принципа. Акт первый. Главное событие здесь — спуск Фауста в подземные пределы к Матерям. Разговор об этом предприятии заходит в сцене «Темная галерея» (темнота — знак низа) и возобновляется в сцене с названием «Ярко освещенные залы». Принцип контраста здесь очевиден: свет противопоставляется тьме, верх — низу.

Акт второй. Фауст лежит без движения в своей комнате. Теперь он снова на земле, то есть в «срединном» мире. Однако это продолжается недолго: вертикаль зовет, и уже в конце следующей сцены («Лаборатория») Фауст, Мефистофель и Гомункул улетают вверх на воздушном шаре. Окончание очередной сцены («Классическая Вальпургиева ночь») отмечено их спуском на землю. Идущие далее одна за другой сцены доводят принцип чередования верха и низа до степени регулярного ритма. Их названия: «У верхнего Пеня», «У нижнего Пеня», и «У верхнего Пеня, как прежде». В последней сцене звучит голос Сеймоса, ворочающегося в глубинах Земли и грозящего перевернуть



все, что находится на ее поверхности. Далее действие переносится сначала на равнину (срединный мир), а затем вновь возвращается на вершины гор. Здесь Анаксагору кажется, что на Землю падает Луна; (очередное спряжение верха и низа). Завершается второй акт видом скалистой бухты на Эгейском море. Последние слова здесь произносятся сиренами, славящими четыре природные стихии: огонь, воду, воздух и землю, которые помимо смысла субстанциального соотносены также и с пространственным образом мира, с его вертикалью.

Акт третий. В первой его сцене нет ни Фауста, ни Мефистофеля. Нет здесь и интересующей нас выраженной пространственной определенности. Зато уже в следующей сцене первое появление Фауста дано как отчетливый спуск вниз: в специальной ремарке Гете говорит, что Фауст спускается вниз по лестнице, а затем после резкой перемены декораций (являются скалы, пещеры) разыгрываются события, имеющие выраженный «вертикальный» характер. Юноша Эвфорион взбирается на гору и прыгает вниз, оставляя за собой светящийся след в воздухе. Новый «Икар» разбивается о землю, затем его тело развеществляется, а его душа возносится к небу. И сразу же вслед за этим нечто подобное происходит и с Еленой. Ее тело исчезает, а платье и покрывало остаются в руках Фауста. В конце акта, как того и следовало ожидать, вновь торжествует вертикаль: одежды Елены превращаются в облака, которые укутывают Фауста и уносят его ввысь.

Акт четвертый. Из ремарки Гете следует, что Фауст по-прежнему находится на высоте: он выходит из облака и остается на плоском выступе горы. Именно в четвертом акте у него появляется мысль об осушении земель и защиты их от морских приливов. В нашем случае важно то, что замысел этот также отмечен знаком вертикали, это взгляд сверху вниз на море (*Mein Auge war aufs hohe Meer gezogen*). Далее, если обращать внимание исключительно на движение по вертикали, начинается очередной и последовательный спуск вниз: сначала Фауст и Мефистофель спускаются до «середины горы», затем в конце сцены еще ниже — «в долину».

Очередная сцена — очередной подъем. Она называется «На переднем горном отроге». Этой сценой и заканчивается присутствие Фауста и Мефистофеля в четвертом акте.

Акт пятый, последний. Первая его сцена — «Открытая местность» — своего рода антитеза сцене, открывавшей акт предыдущий; там была «Горная местность». Все действие последнего акта отме-

чено знаком срединного, земного — человеческого — мира: долина, сад, двор, берег моря. Предпоследняя сцена трагедии заканчивается вознесением на Небо бессмертной души Фауста, а в финале — посреди гор — идет заключительная игра в подъемы и спуски, придающая всей концовке орнаментально-ритмический характер. Сначала звучит речь Отца восторженного (*Pater ecstaticus*), который то поднимается, то опускается в воздухе, Затем идут голоса Отца углубленного (*Pater profundus*) и Отца ангелоподобного (*Pater seraphicus*), расположившихся соответственно в нижней и средней областях. Последнее слово в трагедии отдано Возвестителю почитания Богоматери (*Doctor Marianus*), чей голос доносится из святой высоты, и Мистическому хору, поющему о тайне «Вечной женственности».

Я прошел сквозь всю толщу текста, прошел лишь по одному из возможных путей, не для того чтобы еще раз сказать о том, как важен здесь мотив вертикали, противоположение и соединения верха и низа. Об этом, так или иначе, писали многие из тех, кто занимался поэтическим устройством «Фауста». Это видно, скажем, у К. Г. Юнга, который, размышляя о психической подоплеке «Фауста», неоднократно — в той или иной форме — упоминает о противостоянии в нем верха и низа. Однако в нашем случае важнее не столько зафиксировать наличие в «Фаусте» некоторой пространственной вертикали, сколько показать *сколь многое* в составе «Фауста» эта вертикаль захватила, объяла, вынесла. Можно сказать, что в случае гетевской трагедии принцип вертикали оказался практически незаменимым, поскольку оказался силой, способной удержать, соединить в единое целое весь тот разноликий набор историй, новелл, притч, авантюр, метафор, умозрений, который, собственно, и составляет единое «тело» «Фауста».

В этом отношении мотив вертикали, идеи взаимоотталкивания и взаимосвязи верха и низа может быть отнесен не только к числу важнейших идей трагедии, но и к числу ее «исходных смыслов». Перенесенный из области метафизики и религиозно-этической сферы (человек как соединение верха и низа) в область сюжета, то есть в область событий, в область, имеющую отчетливую пространственно-динамическую структуру, этот *исходный смысл приобретает вид попеременного движения Фауста в верхние и нижние пределы Универсума*. Амплитуда этого движения то нарастает, то утишается; она сказывается и в мощных композиционных решениях, и в едва заметных деталях, однако сам принцип скольжения по вертикали, принцип



подъемов и спусков сохраняется неизменно от начала «Фауста» до самого его конца.

Онтологический анализ неравнодушен к «эмблемам» текста, к его своего рода сгущениям или сильным местам. Одной из важнейших эмблем трагедии является то дело, которому Фауст, в конце концов, посвящает свою жизнь, его «Plan auf Plan».

Если дело таково, что становится средоточием и целью всего его существования, то правомерно предположить, что в нем, вернее в самой его форме, каким-то образом сказывается тот исходный смысл вертикали, варианты которого я попытался очень бегло проследить на разных уровнях организации текста (можно было бы начать и непосредственно с самого «дела» и с его эмблематического девиза: «Остановись, мгновенье!»); в этом случае мы просто двигались бы в обратном направлении).

В событиях и вещах важны не только их смысл, но и та форма, которую они принимают. Я не собираюсь отделять одно от другого; речь о более пристальном внимании к внешнему облику происходящего, к тому, что можно было бы назвать «формой формы» какого-либо поступка или вещи. Отчего делом Фауста стало именно копанье траншеи и насыпка вала (дамбы), а не, скажем, сооружение мостов, соборов или плаванье по морям? Если смотреть на вещи буквально, то можно заметить, что в фаустовом предприятии почти идеально соединились *все три элемента*, образующие ступени или уровни занимающей нас пространственной и вместе с тем символической вертикали. Во всяком случае, трудно помыслить какое-либо иное мероприятие, которое дало бы такой же замечательный результат. В самом деле: для того, чтобы осушить землю под крестьянские поля, нужно вырыть траншею и отвести через нее излишек влаги. Копание траншеи (Graben) есть долгое усилие, фактический смысл которого состоит в движении вниз, ниже уровня земли. И наоборот: для того чтобы защитить поля от морского прилива, необходимо возвести мощную дамбу (Der Damm), способную удержать напор моря. *Насыпка дамбы, таким образом, оказывается действием, находящемся на той же вертикальной оси, что и копка траншеи, но только на противоположном ее конце.* Теперь это уже не спуск под землю, а возвышение над ней. Символизм решения здесь сочетается с его фактической или даже практической стороной: одно становится другим, низ — верхом, поскольку земля из траншеи идет на насыпку вала. Итогом этой беспримерной работы становится отвоєванное у моря плоское ровное пространство — равнина, средин-

ный мир человека, где он сможет трудиться и собирать плоды своих трудов. Слова Фауста о его склонности к «земному уделу», сказанные еще в самом начале трагедии, подтверждаются в ее финале вполне реальным делом.

Любопытна метаморфоза, произошедшая в отношении Фауста к труду землекопа. В первой части трагедии, споря с Мефистофелем, Фауст говорит, что не может жить без размаха, что лопата (Den Spaten) его не привлекает. В финале текста появляются и лопата, и размах. Отказ от землеустройства сменяется картиной гигантского копания земли. «Как мне приятен этот стук лопат!» Ослепший Фауст слышит, как лемуры под надзором Мефистофеля роют землю — в данном случае уже не траншеею, а могилу для него (Von keinem Graben, doh vom Grab). Траншея и могила здесь уже неразличимы, одно сливается с другим; своего рода вариант оптимистического похоронного действия. Знаменитые слова о «прекрасном мгновенье» Фауст произносит стоя у траншеи-могилы и думая об итогах своего труда; именно этот миг и становится для него последним. Фауст падает на землю, на будущее поле, ложится в него зерном, способным принести будущие плоды. Этот момент символически (да и фактически) предвосхищен в начале трагедии, в сцене, где впервые появляется Мефистофель в собачьем облике. Тут важна опять-таки *форма события*, тот вид, который оно принимает: Фауст видит бегущего по пашне черного пса (Siehst du den schwarzen Hund durch Saat und Stoppel streifen?). Бегущего не по улице, не по лесу, а именно по полю, по посевам. До свершения фаустова плана еще очень далеко и в смысле сюжетном (впереди еще вся трагедия), и в смысле бытийно-фактическом (поля будут распаханы лишь после того, как закончатся все работы по устройству дамбы), однако смысл срединного человеческого мира, людского труда на земле здесь уже присутствует.

С точки зрения онтологического подхода исходный смысл текста, разлитый по всему его составу, может сказываться и в главном герое и в окружающей его обстановке. Смысл вертикали может принимать различные облики (вспомним хотя бы о форме фаустовой тесной, с высоким потолком комнаты), сохраняя свой внутренний стержень. Именно с такой иноформой исходного смысла вертикали мы и имеем дело в финале трагедии. Дамба, если смотреть на нее с предложенной позиции, *может быть понята как символическое и вместе с тем вполне реальное превращение Фауста, его иноформа*. Замысел становится делом, причина — следствием, человек — прахом. Не случайно



этот смысл поддерживается и фактическим превращением Фауста в землю дамбы: его могила вырыта здесь же, на месте, где ведутся главные земляные работы.

Исходный смысл обнаруживает себя и в точках «порога», то есть в тех моментах, когда онтологический двойник героя (в данном случае им становится дамба) проходит своего рода испытание на бытийную прочность. От того, как «поведет» себя иноформа исходного смысла, зависит и судьба самого героя (в работах, посвященных Гоголю и Достоевскому, я уже давал примеры подобной устойчивой связи). Фауст медлил с «остановкой» мгновенья до поры, пока дамба не достигла той степени прочности, когда она уже могла противостоять разрушительному напору стихии (Народ, умеющий бороться, / Всегда заделает прорыв). Иначе говоря, «передоверив» свою жизнь, свой витальный смысл земляной дамбе, Фауст оказался в прямой зависимости от нее. Однако, поскольку смерть в данной ситуации мыслится как благо, как «награда» за труд Фауста, постольку меняется и характер взаимосвязи героя и его иноформы. Потерянный платок сгубил Отелло, украденная шинель — гоголевского чиновника. Фауст же умирает не оттого, что дамба его подвела — разрушилась или дала течь; напротив, он умирает оттого, что она сделана очень хорошо, Общий принцип связи героя и его символического двойника остается, таким образом, в силе, хотя сама связь и приобретает неожиданный оттенок.

Наконец, что касается главной эмблемы «Фауста» — знаменитого обещания «остановить мгновенье», смысловой энергии которого хватило на то, чтобы сохранить свою потенцию на протяжении всей трагедии и разрешится в финале в последнем героико-христианском жесте Фауста. В начале действия Фауст говорит, что прикажет мгновению остановиться лишь тогда, когда ощутит действительную полноту своего земного бытия. Так оно и происходит. Главные слова произнесены, и Фауст расстается с жизнью. Эмблема — «сильное» место в тексте, в ней, так же как и в иноформах, исходный смысл может проявлять себя самым различным образом (нередко бывает и так, что эмблемы и иноформы накладываются, совпадают друг в друге). Помимо того, что в последнем поступке Фауста присутствует идея вертикали ценностной: смерть как высшая точка человеческой жизни, смерть как ценность («Доброе имя лучше дорогой масти, и день смерти — дня рождения»; Еккл. 7.1.), еще четче смысл вертикальной динамики прослеживается в самих обстоятельствах кончины Фауста. Слева от него разверзлась пасть ада, то есть тот «низ», куда подталкивал его

Мефистофель, а справа — сверху — потекли потоки лучезарного света; вертикаль в данном случае подчеркивается и смысловой нагрузкой «правого» и «левого». Важнейшая эмблема трагедии, таким образом, оказывается на той же пространственно-динамической оси, что и фаустова дамба и траншея. Пройдя сквозь все уровни универсума, Фауст избегает ада и уходит ввысь — в мир света и блага.

В одной из бесед с Эккерманом Гёте пытается определить то, что можно условно назвать «главной идеей» трагедии. «*С горних высот через жизнь в преисподнюю* — вот как, на худой конец, я мог бы ответить, но это не идея, а последовательность действия. То, что черт проигрывает пари и непрестанно стремившийся к добру человек выпутывается из мучительных своих заблуждений и должен быть *спасен*, — это, конечно, действенная мысль, которая кое-что объясняет, но и это не идея, лежащая в основе как целого, так и каждой отдельной сцены. Да и что бы это было, попытайся я всю богатейшую, пеструю и разнообразную жизнь, вложенную мною в «Фауста», нанизать на тонкий шнурочек сквозной идеи!»² Примечательный случай, когда воедино сходятся два разнонаправленных смысловых движения: с одной стороны, Гёте называет как главную мысль о движении человека по бытийной вертикали, а с другой, — полагает, что отнюдь не эта идея делает «Фауста» тем, чем он реально является. Возможно, дело не в «идее» как своего рода концентрате содержания, а в некотором принципе, с помощью которого создается целое текста. Если смотреть на дело с этой стороны, тогда организующая роль движения вверх-вниз становится вполне очевидной. Внимательное чтение «Фауста» показывает, что «последовательность действия» здесь практически совпадает с идеей (или, точнее, с формообразующим принципом) всего сочинения. Движение вверх-вниз и окончательный выбор *середины* оказываются и исходным смыслом трагедии, и ее пространственным и событийным профилем. За многочисленными подъемами и спусками просматривается фундаментальная антитеза верха и низа, внутри которой зажаты, навсегда схвачены и жизнь человека, и его смерть.

² Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М., 1986. С. 522—533.

МАЯТНИК ЭДГАРА ПО

Радушна смерть, к ней всем открыты двери...

Джон Марстон

Взявшись за кошмарные истории По, я действовал тем же манером, как и в случаях с Гёте, Достоевским или Шекспиром, то есть, в согласии с принципами иноформного анализа текста, предполагающего опору на наиболее известные, прославленные сочинения избранного автора, а затем (внутри текста) — обращение к наиболее известным, «знаковым» эпизодам или фразам. Сравнивая эмблемы друг с другом, я пытаюсь найти в них нечто общее, то, что как раз и помогает подступиться к тайне текста, к его «внутреннему» устройству, к лежащим в его основе неочевидным структурам.

Можно, разумеется, спорить о мерках, исходя из которых следует считать одну историю более знаменитой, нежели другая, однако все же, как ни сомневайся, среди десятков новелл По в число самых известных непременно попадут «Золотой жук», «Маска Красной Смерти», «Убийства на улице Морг» и, конечно же, «Колодец и маятник». Рассмотрев их эмблемы, то есть наиболее знаменитые, «сильные» точки, можно будет перейти к новеллам менее прославленным, хотя и не менее жутким (именно такого рода историями, а не ироническими памфлетами или публицистическими заметками По я сейчас и займусь).

Итак, «Золотой жук». Что в этой повести или большом рассказе о поисках сокровищ можно посчитать наиболее известной деталью, эмблемой, способной напомнить читателю сразу обо всем сочинении? Полагаю, что прежде всего это сам жук — золотой, величиной с крупный орех, с тремя черными точками на спинке, из которых явным образом складывался рисунок человеческого черепа. Для такого жука, как полагает герой По, если уж искать название, то самым лучшим будет нечто вроде *Scarabeus caput hominis*, то есть «Жук — человеческая голова». Позже, по ходу истории появляется и настоящий череп, прикрепленный к ветке огромного дерева. Подобное притягивает к себе подобное: через череп нужно пропустить отвес, чтобы он указал на

земле место, от которого следует отсчитывать шаги в сторону клада. Подвешенный на длинном шнурке, жук-череп проходит сквозь глазницу настоящего черепа и, покачиваясь, повисает над землей. Вот тот эпизод в истории По, который по праву может быть признан наиболее известным и запоминающимся.

Теперь — «Маска Красной Смерти». Знаменитый рассказ По, в котором наиболее сильным моментом нужно посчитать появление на карнавале незнакомца, одетого в саван, забрызганный алыми пятнами крови. Этому событию предшествует описание огромных черных часов (ничто другое так подробно не описывается), и как раз возле этих самых часов случается главное: пришелец в саване поворачивается к хозяину замка, и тот падает замертво. Гости бросаются к зловещей фигуре и обнаруживают, что под саваном ничего нет. Один за другим они падают на пол, а черные эбеновые часы, под которыми застыла фигура незнакомца, останавливаются в тот миг, когда умирает последний из гостей. Сведя описание случившегося до уровня символической схемы, мы увидим, что главные смыслы здесь — смерть и часы.

В повести «Убийства на улице Морг» в числе наиболее известных подробностей — обстоятельства смерти девушки (она была запихнута в трубу дымохода) и то, что убийство было совершено обезьяной. Сравнивая между собой три ситуации из трех знаменитых новелл По, нетрудно заметить, что при всех видимых различиях здесь есть нечто общее, то, что объединяет их в род событий, близких друг другу по своей форме и смыслу. Во всех трех случаях мы сталкиваемся с тем, что можно было бы назвать темой или смыслом «подвешенной смерти». В «Золотом жуке» картинка более чем очевидная: сквозь висящий на дереве человеческий череп пропускается шнурок, на котором висит золотой жук — череп символический. В «Маске Красной Смерти» фигура чумы-смерти тематически объединена с отсчитывающими время человеческой жизни часами (часы — это маятник, то есть нечто висящее, подвешенное). В истории об убийстве на улице Морг «подвешено», или поднято на высоту, тело убитой девушки: обезьяна затолкала ее в дымовую трубу.

Наконец, в «Колодце и маятнике» мы видим еще один маятник, от которого должен погибнуть персонаж. Маятник, раскачиваясь из стороны в сторону и при этом медленно опускаясь, должен разрезать своим острием тело несчастного пленника. Переживания, связанные с ужасным, несущим смерть предметом, сама картина опускающейся, приближающейся к телу жертвы смерти даны в «Колодце и маятни-



ке» настолько сильно и выразительно, что обсуждать ситуацию более подробно, видимо, не имеет смысла.

Что же мы получили на этом этапе, когда можно подвести предварительные итоги? Четыре ситуации — четыре варианта темы подвешенной смерти. Золотой жук, маятник часов, тело, повисшее между полом и потолком (кстати, прыгающая с ветки на ветку обезьяна уже сама по себе связана с темой подвешенности), наконец, маятник-топор, раскачивающийся над привязанным к лавке пленником. Есть здесь и еще кое-что общее. «Золотой жук», «Маска Красной Смерти» и «Убийства на улице Морг» — в каждой из этих новелл явлена ужасная личина смерти: жук-череп, маска чумы (лицо мертвеца), морда обезьяны-убийцы. Определив общее направление поиска, мы можем двинуться дальше, рассматривая истории По с интересующей нас точки зрения и по преимуществу придерживаясь того порядка, в котором они были написаны.

ПОДВЕШЕННАЯ СМЕРТЬ

Рассказ о бароне Метценгерштейне («Метценгерштейн», 1832 г.) заканчивается явлением на небе виновника его гибели: высоко над сгоревшим замком столб дыма принимает форму коня. Символ смерти повисает над телом жертвы. Смысловой акцент усиливается также и тем, что конь в мифопоэтическом универсуме самым тесным образом связан со смертью. Так что в данном случае конь — это смерть, удвоенная и вознесенная на высоту облака. В рассказе «На стенах Иерусалимских» (1832 г.) тема подвешенного предмета держит на себе весь сюжет. Фарисеи спускают со стены бадью с деньгами для стоящих внизу язычников, предполагая, что получают взамен жертвенного барана. Корзина опускается, достигает земли, затем поднимается на стену, где обнаруживается, что в корзине находится не баран, а свинья. Оскорбленные фарисеи отпускают веревку, и корзина со свиньей летит на головы филистимлян, превращаясь таким образом из вполне безобидного предмета в орудие убийства.

Иронический рассказ «Без дыхания» (1832 г.). Герой теряет дух жизни (не чувствует боли), при этом оставаясь живым. Говорить о теме смерти в данном случае можно лишь условно, однако примечательно то, что и тут судьба приводит несчастного на виселицу (тема подвешенной смерти). Еще одно ироническое сочинение По — рассказ «Бон-Бон» (1832г.), представляющий собой вариацию на тему

«разговор с чертом». Мотив подвешенной смерти очевидно проявляется в конце повествования (ситуация, типичная для По), когда герой бросает бутылку в черта, случайно перебивает подвешенную к потолку цепь и погибает под рухнувшей на него лампой.

Я пересказываю эти истории для того, чтобы показать насколько общим, едва ли не обязательным для сюжета По оказывается означенный принцип: смерть или то, что причиняет смерть, находится где-то сверху, нависает над человеком и миром. В рассказе «Рукопись, найденная в бутылке» (1833 г.) этот принцип проявляет себя повсеместно — и в начале, и по ходу, и в финале повествования. История начинается с описания шторма, за которым должен последовать ураган: наблюдатель видит одинокое, повисшее над морем облако, воздух, идущий струйками вверх, ровный вертикальный огонь свечи. Тихо так, что волос, зажатый между пальцами, висит ровно вниз¹. Затем начинается страшная буря, и далее на протяжении нескольких страниц текста корабль движется вверх-вниз, то оказываясь наверху гигантской волны, то глубоко внизу под ее громадой. Апофеоз этого движения — зрелище, от которого кровь стынет в жилах: нависший над обреченным судном огромный мистический корабль, на который, благодаря случаю, попадает герой этой истории. Корабль мчится по волнам, подплывает к Южному Полюсу, где попадает в гигантскую воронку и исчезает в ней навсегда. Финал истории комментирует сам По, сообщая, что на картах Меркатора полюс изображается в виде черной скалы, вздымающейся на чудовищную высоту (вспомним о нависшей над замком огромной фигуре коня в «Метценгерштейне»).

«Король Чума» (1835 г.) — одна из наиболее известных историй По. Здесь все действие развивается ради того, чтобы дать картинку, смысл которой еще более внятен, нежели в примерах, приводившихся ранее. В комнате, заставленной гробами, за столом сидят пирующие люди, а прямо над ними висит скелет. В финале один из пришедших на этот страшный пир моряков, срывает скелет и, размахивая им направо и налево, убивает несколько человек.

В ироническом гротеске «Трагическое положение» (1838 г.) — все та же картина подвешенной смерти. Романтически настроенная дама,

¹ Ср. с описанием надвигающегося ужаса в новелле «Тени». Над миром нависли черные крылья Чумы. «Мертвый груз давил на нас. Он опускался на наши тела, на убранство зала, на кубки, из которых мы пили...» Нечто похожее видим и в «Тишине», где сказано о переставшей двигаться луне и застывших на небе тучах.



пожелавшая взглянуть на вид города с колокольни, попадает в весьма затруднительное положение. Не найдя на башне окна, она протискивается между стеной и огромным часовым механизмом, встает на плечи своему слуге и просовывает голову в небольшое окошко, которое, как выяснилось впоследствии, было отверстием под циферблатом и снизу должно было казаться дырочкой для ключа, как это бывает у карманных часов. Дама смотрит на город, забывает обо всем и приходит в себя лишь тогда, когда холодная сталь огромной часовой стрелки касается ее шеи, и голова несчастной оказывается намертво зажатой. «Намертво» в прямом смысле слова, поскольку через несколько минут стрелка полностью отделяет голову от тела. Ужас происходящего снят гротесково-отстраненным тоном повествования: смерть выходит не совсем реальной. Однако для нас в данном случае опять-таки важна сама форма события. Человек подвешен за голову, подобно висельнику, разница лишь в том, что жизни его лишает не веревка, а сталь (в это же время По написал рассказ «Черт на колокольне», где некий «черт» заставляет башенные часы пробить не двенадцать, а тринадцать раз, отчего вся жизнь городка превращается в хаос; смерти как таковой здесь нет, однако и «черт», и испортившиеся часы (смерть времени) опять-таки находятся наверху, над головами горожан).

«Низвержение в Мальстрем» (1841 г.) — еще одна из «страшных» морских историй По. Попав в гигантский прибрежный водоворот, человек привязывает себя к бочонку и вместе с ним несется по кругу. И хотя он спасается в финале, однако сам ужас смертельной подвешенности над бездной явлен со всею силой и держит внимание читателя на протяжении всего сюжета.

В истории «Не закладывай черту своей головы» (1841 г.) персонаж прыгает через калитку и опускается на землю лишившись головы. Как оказывается, над калиткой висела острая стальная полоса, на которую и наткнулся прыгун-неудачник (подвешенная смерть).

Я пропускаю сверхзнаменитые новеллы «Колодец и маятник» и «Золотой жук», поскольку как раз с них и начал все это расследование, и перехожу к другим историям, где также присутствует интересующая нас тема. В «Черном коте» (1843 г.) — рассказе также весьма известном — тема подвешенной смерти обозначена по крайней мере четырежды: повешенный на суку кот, его изображение с веревкой на шее, которое проступило на стене, пятно в виде виселицы, появившееся на шкуре кота, взятого в дом после гибели первого, мысли о виселице, которая ждет героя всей этой истории.

В «Повести скалистых гор» (1844 г.) существенна причина и форма смерти главного героя: в финале выясняется, что он умер от того, что доктор (по ошибке) поставил ему на виски вместе с обычными пиявками одну ядовитую. Картина в прямом смысле подвешенной к голове человека смерти весьма впечатляет, подобно тому, как впечатляет ситуация, в которой оказался герой новеллы «Преждевременные похороны» (1844 г.). Обстоятельства этой истории хорошо известны, поэтому я обращаю внимание на деталь, которая значима именно в интересующем нас контексте: проснувшийся в полной темноте человек полагает, что его похоронили заживо и с ужасом осмысливает свое положение. Важно то, что твердая уверенность в реальности случившегося приходит к нему тогда, когда он нащупывает доски над своей головой. Иначе говоря, стенка слева и стенка справа еще не вполне убеждают, и лишь гробовая доска над головой (смерть сверху) выносит окончательный приговор. Названная деталь, возможно, и не привлекла бы к себе особого внимания, однако поставленная в общий смысловой ряд, она обретает свое значение подобно тому, как не менее важной в занимающем нас смысле оказывается подробность из финала новеллы «Беседа Моноса и Уны» (1841 г.), где лежащий в могиле человек мистическим образом слышит, чувствует, как на его истлевшую плоть ставят гроб с телом его возлюбленной. Говорить о теме подвешенной смерти здесь нельзя, однако сам факт того, что в обоих случаях отмеченным оказывается именно верх, представляется мне достаточно важным. Художественный текст — не математическая формула, поэтому, работая с ним, следует обращать внимание не только на явные повторы и совпадения, но и на сам факт смыслового движения в том или ином направлении.

«Длинный ларь» (1844 г.) — еще одна, если не знаменитая, то достаточно известная вещь По. В финале рассказа герой привязывает себя к ящику, в котором в кристаллах соли находится тело его возлюбленной, и бросается вместе с ним в море. Вся эта связка тонет, но не надолго: когда растворится соль, ящик и два мертвых тела всплывут и будут парить над морской бездной. Вспомним о «Низвержении в Мальстрем», где случилось нечто подобное, с той разницей, что привязавший себя к бочонку моряк остался жив. С точки зрения формы, устройства события в обоих случаях происходит одно и то же — мотивы смерти (угрозы смерти) и подвешенности соединяются друг с другом, давая «морской» вариант беспокоящей По темы.



В последних сочинениях По этот принцип объявляет себя с еще большей отчетливостью и настойчивостью. В небольшом рассказе «Сфинкс» (1846 г.) герой сидит в кресле и смотрит в окно. Его взгляд прикован к гигантскому чудовищу, которое быстро спускается с отдаленного холма. На груди чудовища — рисунок, напоминающий собой череп. Впоследствии выясняется, что речь идет о насекомом из рода Sphinx (Сфинкс Мертвая голова), которое спускалось по паутине у окна и на фоне холма казалось равномасштабным пейзажу. Не входя в подробности относительно того, что подобный обман зрения маловероятен, обратим внимание на саму форму события: так или иначе, но насекомое, олицетворяющее собой Смерть, висит на нитке-паутине, двигаясь сверху вниз (своего рода напоминание о «Золотом жуке», где был и жук-череп и аналогичное — сверху вниз — движение).

Не менее ясную картину дает и известный рассказ «Бочонок Амонтильядо» (1846 г.), где мы видим человека, замурованного в каменной нише подвала. Обстоятельства злодейства: в стену были вделаны два кольца, на одном висела цепь, на другом замок. Злоумышленнику хватило несколько секунд, чтобы обхватить цепью талию любителя амонтильядо и запереть замок. Что в итоге? Все та же картина подвешенной смерти. Ведь даже когда тело окончательно истлеет, скелет, сложившись пополам, будет по-прежнему висеть на цепи во мраке склепа.

Последняя из страшных историй По — рассказ «Прыг-скок» (1849 г.), в котором идет речь о карлике, отомстившем королю и его министрам. Карлик предложил королю и его советникам переодеться в обезьян, чтобы напугать приглашенных на маскарад гостей и придворных. «Обезьяны» в костюмах из обмазанной дегтем кудели и связанные единой цепью вбежали в залу, наделав порядочно шума и напугав дам и придворных. Затем произошло следующее: карлик неожиданно для всех зацепил цепь за люстру, висевшую в центре зала. По его тайному сигналу люстра резко пошла вверх, и король с министрами повисли над полом. Карлик протянул руку с факелом, и пламя охватило их в одно мгновение.

РАСКАЧИВАЮЩАЯСЯ СМЕРТЬ

Итак, тема подвешенной смерти, смерти наверху, смерти от того, что находится наверху, в новеллах По очевидна. Рассматривая подробности описываемых событий, их пространственно-динамическую форму, можно заметить в них присутствие мотива, который прида-

ет им особый смысл. Вернемся к истории с карликом. Пока карлик скакал по головам подвешенных министров, пока они корчились в муках, сгорая заживо, вся эта конструкция *качалась*. Картина более чем впечатляющая: притихший от ужаса зал и восемь трупов, которые раскачивались на цепях. Это напоминает эпизод из новеллы «Король Чума», где над столом, над головами пирующих висел огромный скелет, покачивавшийся из стороны в сторону при каждом дуновении ветра. Обобщая ситуацию, можно сказать, что во всех случаях, где упоминается виселица, повешенье или вообще говорится о чем-то подвешенном, раскачки, движения, отклоняющегося от вертикальной оси, не избежать. То, что висит, должно качаться или, во всяком случае, может качаться. В этом смысле большинство историй из тех, что мы уже рассмотрели, содержат в себе не только смысл подвешенной смерти, но и смерти раскачивающейся.

Раскачивается корзина со свиньей, которая затем убийственно рухнет на головы филистмлян, раскачивается повешенный на суку черный кот, раскачивается и затем падает на голову «метафизика» тяжелая лампа, раскачивается на длинном шнурке золотой жук, качается на паутине сфинкс «Мертвая голова». Что же сказать о новелле «Колодец и маятник», которая стала едва ли не главной эмблемой всего сочинительства По? Помимо всех прочих достоинств, особую известность этой вещи, возможно, принесло то, что тема качающегося смертельно опасного предмета стала здесь стержневой и потому привлекающей к себе особое внимание читателя.

А в «Маске Красной Смерти» темы подвешенной смерти и равномерного покачивания из стороны в сторону сошлись в маятнике огромных эбеновых часов, стоявших в отдаленной зале дворца. То, что эти черные часы связаны со смертью, сомнений не вызывает, поскольку именно на их фоне, то есть на фоне мерно покачивающегося маятника, застывает фигура пришедшей на маскарад Чумы. Часы отсчитывают не время жизни собравшихся гостей, а время приближающейся смерти, и останавливаются они ровно в тот миг, когда падает на пол последний из приглашенных. Раскачивающаяся из стороны в сторону смерть — как маятник часов, смерть как спутник времени.

СМЕРТЬ И ВРЕМЯ

Убийственный ход времени, символическим и вместе с тем вполне реальным воплощением которого выступает маятник часов. Не слу-



чайно в «Колодце и маятнике» внимание привязанного к лавке пленника привлекает картина на потолке, к которой маятник, собственно, и был подвешен. Это была фигура Времени, каким его традиционно изображают; только вместо косы (орудие смерти) фигура держала настоящий, острый, как нож, маятник. Об этой же аллегорической фигуре Времени-Смерти вспоминает и героиня новеллы «Трагическое положение» (новелла имеет подзаголовок «Коса Времени»). Здесь нет смертоносного маятника, зато есть сам часовой механизм. Он-то и приводит в движение огромные стрелки, одна из которых срезает голову даме, засунувшей голову в окошко башенного циферблата. Пока стрелка движется, дама вспоминает о Косе Времени и только теперь, оказавшись в плену башенных часов, понимает истинное значение этого классического образа. Маятником, хотя и медленно движущимся, движущимся по кругу, становится сама стрелка, а часовой механизм своим ритмом («тик-так») сопровождает это неспешное и страшное движение. Собственно, и без этих подробностей очевидно, что основные смыслы ключевого для мироощущения По события представлены здесь весьма выразительно: подвешенное за голову тело и часовой механизм-убийца, висящий высоко над городской площадью. В конце концов, колокол, отбивающий время, производит звуки благодаря подвешенному внутри него маятнику-песту (тот же набор смыслов можно увидеть и в истории «Черт на колокольне», где нарушение хода времени представлено как гибель порядка жизни и наступление хаоса). Порча часов как символ смерти.

ЧАСЫ-СМЕРТЬ

Время как способ сокращения человеческой жизни, как орудие убийства. В новеллах По эта тема может принимать довольно неожиданные облики, сохраняющие при этом единый, стоящий за ними смысл.

В «Лигейе» герой пытается вернуть к жизни свою возлюбленную подобно тому, как часовщик чинит испортившиеся часы — прислушиваясь к исходящему изнутри механизма стуку.

В «Падении дома Ашеров» в самый решающий момент со звоном и грохотом падает висевший на стене щит, и одновременно с этим напоминающим звон часов звуком герой новеллы слышит гулкий язг, донесшийся из подполья. В этой сцене Ашер сам похож на часы, на маятник часов: он раскачивается из стороны в сторону, «постоянно и единообразно». Оказывается, заживо похоронив жену, он все это время

(По нажимает на этот смысл всем строением фразы, ее ритмической организацией) — много минут, много часов, много дней — слышал ее крики из подземелья (... I hear it, and *have* heard it, Long — long — long — many minutes, many hours, many days, have I heard it ...). Время текло, и Ашер был тем предметом, тем часовым механизмом, который отсчитывал в сердце своем это убийственное движение.

Миг смерти, ее присутствие и часы связаны у По и с простым упоминанием о времени. Понятно, что чаще всего это полночь, которая дает о себе знать либо боем часов, либо авторским указанием на этот символически отмеченный момент времени. В новелле «Сердце-обличитель» (1843 г.), подобно тому, как это было и в «Маске Красной Смерти», именно на время полночи приходится и основное смысловое напряжение, и сами решающие события. Полусумасшедший герой «Сердца» по ночам — ровно в двенадцать часов — пугает старика, спящего в соседней комнате. В одну из таких ночей он убивает его и прячет тело под половицы; пришедшие полицейские поначалу ничего не находят (вспомним о «Черном коте»), однако вскоре сам убийца выдает себя, поскольку не может более слышать одного и того же мучающего его звука. Сначала он слышал это звук, застыв у кровати старика, затем, когда убийство уже свершилось, он снова услышал стук, который, как ему казалось, наполнял собой комнату и был слышен всем и повсюду — то был стук бившегося под досками пола мертвого сердца.

СЕРДЦЕ

Сердце — вот в чем дело. В «Падении дома Ашеров» тоже было нечто похожее: муж-убийца слышал исходящие из подземелья звуки и среди них — биение сердца заживо погребенной им жены. О сердце идет речь и в «Лигейе»: герой, находящийся возле тела умершей возлюбленной, слышит звук, от которого у него останавливается сердце. Затем звук повторяется, и вскоре герой слышит биение сердца девушки. Сердца останавливаются, возобновляют свою работу, затем вновь замолкают — что-то вроде перестука механизмов в часовой мастерской. Новелла «Черный кот» — и снова сердце. Человек чувствует, как на него давит призрак виселицы (подвешенная смерть), причем чувствует вполне реально. Кот, на шкуре которого проступил рисунок виселицы, ложился на грудь хозяина, и это была тяжесть вечного кошмара, давивший ему на сердце («an incarnate Night-Mare that I had no power to shake off — incumbent eternally upon my heart»).



Тема сердца — усиленно бьющегося или остановившегося (катаlepsия, летаргия) — встречается у По повсеместно, и о ней не стоило бы специально говорить, если бы эта обычная для романтического сочинительства тема не оказалась связана с мотивами, которые я разобрал ранее. Подобно моряку, угодившему в Мальстрем, мы двигались в водовороте кошмаров По, круг за кругом разглядывая его сюжеты и постепенно уточняя контуры образа, который в них угадывался. Сначала мы увидели, сколь часто встречается в его новеллах образ подвешенной, поднятой на высоту смерти. Затем стало видно, что смерть не просто висит, а покачивается из стороны в сторону (то, что висит — должно качаться). В покачивании, то есть равномерном движении туда и обратно, проступила тема маятника — гения равномерного попеременного движения, а с маятником крепко связалась тема часов, отсчитывающих время человеческой жизни. Еще один метафорический ход, и мы увидели тот механизм, который спрятан внутри самого человека — часы-сердце. Маятник, который всегда с тобой. Жизнь человека как маятник, качания которого становятся все тише и тише до тех пор, пока и вовсе не прекратятся.

Я не хочу сказать, что в каждом сочинении По присутствует сердце в означенном мной смысле. Этого нельзя сказать и о маятнике или часах. Речь о другом: реконструируя, восстанавливая исходный смысл, исподволь поддерживающий все эти кошмарные или иронические сюжеты, мы можем представить себе тот импульс, который в более или менее явном виде порождает весь выше рассматривавшийся набор смыслов. Смертельный механизм, подвешенный внутри человека. Маятник, качающийся внутри грудной клетки, подобно маятнику эбеновых часов из «Маски Красной Смерти», с последним ударом которого заканчивается жизнь человека. Отсюда скорее всего и идет столь часто встречающийся у По мотив напряженного прислушивания к стуку сердца и вообще ко всем негромким, мерно повторяющимся звукам: дыханию, тиканью часов, шагам, поскрипыванию качающейся лампы, скрежету зубов, шороху портьер и пр. За всеми этими разнообразными, но всегда тихими, повторяющимися звуками слышится тема человеческого живущего к смерти сердца; сердца, которое тикает подобно часам, заведенным великим Часовщиком, могущим остановить их в любой миг. Тик-так. Мерное покачивание. Повторяющиеся звуки, слоги, слова. «Бон-Бон» (Bon-Bon), «Прыг-скок» (Hop-Frog), «Сердце-обличитель» (Tell-Tale Heart). Хрип ворона: «Ne-ver-more». Стук лопат по крышке гроба. Золотой жук, мерно покачивающийся

на длинном шнуре. Острый, как бритва, маятник, скользящий по телу пленника. Вжик-вжик. Корабль, мерно качающийся на гигантских волнах. Страшный Мальстрем. В нем помимо всего поражает регулярность и точность. Водоворот, как хороший часовой механизм, — включает и выключает свой ход в строго определенное время. Смерть втягивает в свой водоворот, проникает внутрь человека, сказываясь в стуке его собственного сердца.

* * *

Ужас смерти проступает в новеллах По в облике, имеющем странную способность не только отталкивать, но и притягивать к себе. Смерть завораживает, пугает не пугая, показывает, как нестрашно умирать от врезающейся в шею стрелки башенных часов или лежать годами в гробу, ожидая похорон возлюбленной.

«Радушна смерть, к ней всем открыты двери...» — эпитафия предвещающая эти заметки, взят мной из новеллы По «Без дыхания». Это строка из «Недовольного» Джона Марстона, и хотя герой По с ней не вполне согласен (ему как раз не удастся умереть по-настоящему), общее настроение измышленного По мира она передает.

Смерть — как издевательство над человеком, над его бедной плотью. Смерть как сила, подмявшая под себя мир, заполнившая его до краев, — как нечто такое, что единственно надежно и постоянно в отличие от быстротекущей и больной жизни. Все, кто тебе близок и дорог, либо уже умерли, либо вот-вот умрут, а там, глядишь, уже и ты сам сменишь одежды и отправишься догонять своих... Что остается человеку, как не прислушиваться тревожно к стуку собственного сердца и бою часов во мраке полночи.

Кстати, о полночи. События знаменитого стихотворения По «Ворон» происходят как раз в двенадцать часов ночи. Что касается того набора смыслов, которым мы до сих пор были озадачены, то в «Вороне» они представлены в полном составе. По упоминает о полуночи, следовательно, в комнате, о которой идет речь, находятся часы. А поскольку часы в середине девятнадцатого века — это прежде всего часы с маятником, то образ покачивания, мерного движения и стука в стихотворении заявлен изначально. Его первая строка — «Как-то в полночь...» (Once upon a midnight...). О стуке часов напрямую не сказано, но он тем не менее здесь присутствует. Что касается звука, реально обозначенного, прописанного словами, то им оказывается тихое



постукивание в дверь, которое слышит находящийся в комнате человек (As of some one gently rapping, rapping at my chamber door). Хозяин открывает дверь, никого там не обнаруживает и стоит задумавшись до тех пор, пока звук не повторяется вновь (Soon again I heard a tapping).

Как мы помним, тихий, повторяющийся стук идет у По как напоминание о стуке сердца, отсчитывающего, подобно маятнику часов, время оставшейся человеку жизни. Есть здесь и само сердце. Герой чувствует, как горящий взгляд Ворона вонзается в него, обжигая его сердце, будто терзая его клювом (Take thy beak from out my heart). Что касается самого Ворона, то он — классический символ и вестник смерти — садится не куда-нибудь, а над дверью (смерть наверху), то есть, как заведено у По, нависая над комнатой, над несчастным, грезящим о своей возлюбленной героиней.

Итак, ворон-смерть наверху, мерные повторяющиеся звуки (сердце, часы, стук в дверь), устойчивый, проходящий через все стихотворение рефрен «Nevermore», напряжение и ужас — все, как в новеллах По, где те же самые смыслы царят безраздельно, покрывая собой стони страниц повествования.

«Ворон» — одна из эмблем сочинительства По, а в эмблемах сказываются неочевидные смысловые структуры, собирается, кристаллизуется нечто существенное для каждого автора. Под статью «Ворону» и «Золотой жук». Здесь образ подвешенной смерти объявился не только в главном эпизоде повести, его названии, но даже и в эпитафии, который по неведомой причине (а у По едва ли не каждая вещь предварена эпитафией) запоминают все, кто хоть сколько-нибудь заинтересованно читал эту историю.

Глядите! Хо! Он пляшет, как безумный,
Тарантул укусил его...²

Паук — не только символ смерти, но и символ смерти подвешенной. И хотя настоящему тарантулу вряд ли нужна паутина, важно то, что в смысловом отношении паук и паутина связаны неразрывно. Чему тут удивляться, если даже Сфинкс Мертвая Голова («Сфинкс») оказался у По подвешенным на паутине. Иначе говоря, даже в эпитафии, открывающей самую знаменитую историю По, автор остался верен себе, указав в названной строчке на смысл подвешенной и раскачивающейся, как маятник, смерти — ведь то, что висит должно качаться...

² Эти строки взяты из комедии Артура Мерфи «Все не правы».

ВХОДИТ И ВЫХОДИТ

(ВИННИ ПУХ И МЮНХГАУЗЕН)

«Винни Пуха» А. Милна можно читать по-разному. Тот тип чтения, которым озадачен я, трудно назвать собственно чтением. Скорее, это движение над текстом, взгляд на литературное событие как на некий смысловой объем, в котором сказались какие-то реальные формы, конфигурации, направления движения, вещества, запахи и т. д. Варианты психоаналитического или пренатального прочтения «Винни Пуха» меня не вполне устраивают. Эти схемы достаточно популярны, но в случае книги Милна их использование идет скорее не столько от «подсказок» текста, сколько от знания о существовании самих этих схем и, соответственно, возможности их применения.

Я уже не говорю о том, что и первое, и второе (даже если согласиться с тем, что в смысловой подкладке милновского сюжета скрываются сексуальные комплексы и травма родов) занимает в тексте весьма незначительное место. Незначительное тем более, что рядом с ними — во многих ключевых точках сюжета¹ — развернута мощно выраженная тема, телесный смысл которой очевиден и которая вполне реально организует и оформляет историю о Винни Пухе. Это — тема воздуха или дыхания. Не родового удушья, а именно дыхания в той «норме», в какой оно представлено в телесной жизни человека.

Книга Милна открывается знаменитой главой, где рассказывается о медведе и пчелах. Тут, если следовать объявленной мной смысловой линии, показателен сам способ добычи меда, то есть использование для этой цели воздушного шара. Во-первых, уже само то, что шар — воздушный, указывает на его эфемерно-дыхательную природу: чтобы шар стал шаром его надо надуть воздухом, взятым из легких, то есть буквально выдохнуть шар из себя (воздушный шар как легкие, вышедшие наружу из тела, как легкие, принявшие вид и форму шара). Во-вторых, этот шар имеет синий (или голубой) цвет, что, по мысли охотника за медом, должно придать ему сходство с небом или воздухом. С пневматической точки зрения события выглядят так: большой, наполненный воздухом объем поднимается в небо, затем, после вы-

¹ Речь идет о первой книге А. Милна о Винни Пухе (Milne A. Winnie-the-Pooh).



стрела, воздух выходит из шара, и он опускается на землю. Фаза «вдоха» (если говорить о шаре) представлена вполне очевидно: Кристофер Робин и медвежонок надувают шар, насколько это возможно (as big as big). Символически вдоху соответствует и сам подъем шара к пчелиному гнезду. Фаза «выдоха» дана еще более явно и реально напоминает сокращение легких: пробитый пулей шар как будто выдыхает из себя воздух, сокращаясь в объеме и опускаясь на землю.

Не случайно и то, что сам медвежонок уподобляет себя воздуху или чему-то воздухоподобному. Болтаясь под шаром-небом, он изображает тучу, то есть сгущение, уплотнение воздуха. Тема воздуха и дыхания дает себя знать и в финале этой истории. После падения Винни долго не может опустить лапы и поэтому вынужден сдувать садящихся на него мух (blow it of). Первое обстоятельство (поднятые лапы) указывает на ситуацию застывшего или принудительного вдоха (ощущение, которое может испытать каждый, кто пробовал заниматься гимнастическими упражнениями), второе — на особую форму выдоха. «Пф» или «пух» — воздух направлен изнутри легких, через полусжатые губы, сильным коротким потоком. Возможно поэтому, замечает Милн, медвежонок и называли «Пухом».

С позиции «сюжета дыхания» важно не столько авторское объяснение имени, сколько сам факт появления этого имени. «Пф» или «ух» — имя пыхающее, ухающее, имя легкое, как пух (сходство английского «puff» и русского «пух» — неслучайно). К тому же можно предположить, что не только вторая, но и первая часть имени медвежонок связана с воздухом. Подобно тому, как в именах монстров — Woozle и Wizzle — есть что-то воздушно-стихийное², так и в имени Winnie помимо всего прочего (если говорить о звукописи) угадывается нечто воздушное, ветренное (wind, windy).

Иначе говоря, перед нами — персонаж с *воздушным* именем, который изображает *небесную тучу*, сгущение воздуха и висит в воздухе, на *небе*, под голубым *воздушным шаром*. Картина вполне убедительная и последовательная. Своего рода апофеоз символов воздуха и дыхания. Тут важно и то, что интересующий нас эпизод открывает, начинается истории о Винни Пухе, и то, что он является главной эмблемой всей книги. А эмблемы, как это чаще всего бывает, весьма избиратель-

² Слово woozle сближается в своем звучании с wool (шерсть, пух, то есть что-то воздушное, легкое), а wizzle перекликается с whistle (свист) и whizz (звук, свист от рассекания воздуха).

ны: побочные смыслы попадают в них довольно редко. Если это так, тогда не случайной оказывается и означенная тема воздуха-дыхания: в ней есть (или может быть) нечто, имеющее отношение и к самому сюжету и к его поэтическому оформлению.

Вторая глава — «Нора». Не менее знаменитая история. Медвежонок так объедается в гостях у Кролика, что не может выбраться наружу. Обыкновенно этот эпизод трактуется в духе сюжета «трудных родов». Застрявший в норе персонаж подобен младенцу, который с трудом выходит на свет из материнского лона. Как сказал бы в подобном случае Джойс: «Через каторжные работы — на свободу!» Не стану отрицать подобной трактовки, поскольку она вполне основательна. Однако в то же время, кроме драмы родового сжатия и удушья, здесь можно увидеть и «обычную» тему дыхания. Обжорство, переедание рождает эффект затрудненного дыхания: «объелся так, что не могу дышать». К тому же здесь важно не только движение наружу, вон из норы, но и вход в нее. Как и в случае с воздушным шаром, мы имеем дело с надувшимся, *увеличившимся объемом*, а затем с его уменьшением. Сначала медвежонок, хотя и не без труда, пролезает в нору, а затем, увеличившись в размерах, вовсе не может из нее выйти. Иначе говоря, если проблема «выхода» еще как-то сопоставима с сюжетом трудных родов, то вопрос о «входе» (в данном случае, если следовать логике родильного цикла, речь должна идти о моменте зачатия) представляется мне более чем умозрительным. В истории же Милна весь смысл сосредоточен как раз на этой двойственности, то есть на сопоставлении и противопоставлении «входа» и «выхода», объема маленького или «нормального» и объема выросшего, увеличившегося. Если наложить сюжет дыхания на события милновского сюжета, то выйдет примерно следующее. Вход в нору, согласно универсальным мифологическим представлениям, есть движение вниз, под землю. То есть это символическое засыпание, умирание, оцепенение, съеживание — все то, что говорит об уменьшении или сокращении жизненного начала. В акте дыхания этому движению или направлению будет соответствовать выдох — тело отдает воздух, как бы уменьшает свою жизнь, и реально, если говорить о грудной клетке, сокращается в объеме. Соответственно, выходу из норы, то есть подъему из-под земли к свободе и жизни, в телесном плане будет соответствовать вдох. Но что такое вдох, как не увеличение телесного объема? Держась линии телесно-сюжетных соответствий, мы получаем свое — дыхательное — объяснение произошедшей неприятности. В официальном



милновском сюжете причина случившегося в непомерном обжорстве персонажа. В сюжете дыхания — в том, что момент выхода совпадает с фазой вдоха (подъем наверх): надувшийся объем не проходит в прежнее отверстие. Наконец, на нужном месте оказывается и само обжорство. Тот, кто съел лишнего — дышит с трудом, точнее, ему трудно именно вздохнуть. Мучения медвежонка, застрявшего на выходе из норы, таким образом, могут быть истолкованы как драма затрудненного дыхания: кто много ест, тот плохо дышит. Винни долго охает и ахает, то есть, фактически, натужно дышит, но выбраться из норы не может. В конце концов, облегчение приносит не вдох, а выдох — реальное сокращение телесного объема, которое и помогает медведю вылезти из норы. Он производит звук, похожий на звук вылетающей из бутылки пробки (для бутылки это и есть выдох), и выходит наружу, на свободный воздух.

Сходным образом развиваются события и в главе о поимке Хеффа-луппа. Винни Пух спускается в глубокую яму, где стоит приманка — банка с медом, засовывает в нее голову, вылизывает весь мед, а затем не может вытащить голову обратно. Иначе говоря, мы вновь имеем дело сначала с символическим выдохом (спуск в глубокую яму аналогичен входу в нору), а затем с вдохом, осложненным обжорством. Медвежонок не может вытащить голову из банки потому, что вновь оказывается на фазе вдоха. И хотя речь идет не о груди, а о голове, с точки зрения ассоциативной логики, легко смешивающей часть и целое, это совсем не важно. Освобождает Пуха от плена выдох, в данном случае — выдох Кристофера Робина. Дело в том, что банка на голове медвежонка разбивается в тот момент, когда Кристофер Робин начинает смеяться. А смех — это не только мифологический спутник родов, освобождения от бремени, но и, если говорить о сюжете дышащего тела, долгий, разбитый на порции, *спазматический выдох*, то есть все то же уменьшение телесного объема, которое «магическим» образом освобождает Пуха.

В главе, где Винни Пух ходил вокруг дерева по следам Wozzlov и Wizzlov, роль Кристофера Робина примерно та же. Объема как такового здесь нет, зато есть увеличивающийся круг, который можно истолковать как возрастание смыслового объема. Винни Пух ходит по собственным следам, принимая их за следы Wozzlov, и с каждым новым поворотом количество следов увеличивается, круг растет. Так происходит до тех пор, пока медвежонок не обнаруживает на дереве Кристофера Робина, который и объясняет ему суть происходящего.

Раздувшийся смысловой объем лопается, подобно воздушному шару или стеклянной банке. Что касается темы дыхания как таковой, то она представлена здесь двояко. Воздушный смысл, присутствующий в именах Wozzle и Wizzle (медвежонок гонялся за ветром, воздушной химерой), и упоминание о носе в финале этой истории: Винни дважды нюхает следы и только после этого до него доходит, что они были оставлены им самим.

День рождения Ослика. Тема воздуха и дыхания вновь на виду, хотя чаще всего происходящие события истолковывают в духе эротической символики: знаменитое, несколько раз повторенное «входит и выходит». Возможно, этот смысл здесь и имеется, однако если следовать избранному нами сюжету дыхания, то можно обойтись и без секса. Два подарка: воздушный шар и горшочек. И тот, и другой по ходу дела меняются внешне или внутренне. К моменту дарения они уже *не такие, какими были в начале*. И в обоих случаях причиной тому — их неумышленная или не вполне умышленная порча. По отношению к Ослику подарки составляют смысловую пару, то есть соотносятся не только с ним, но и друг с другом. А раз так, то и происходящие с подарками изменения можно рассматривать как некоторым образом взаимосвязанные.

Шар и горшочек — два шарообразных объема, заполненные в одном случае воздухом, в другом — медом. Шар лопается, а мед из горшка съедает медвежонок. Фактически это означает, что в первом случае объем (а нас интересует прежде всего воздух) резко уменьшается, можно сказать исчезает вовсе, во втором, напротив, увеличивается. Шар, условно говоря, «выдыхает» воздух, горшочек — «вдыхает», то есть заполняется воздухом. Если внутренний, неосознаваемый автором сюжет как-то «держит в уме» тему дыхания (вспомним о простреленном, «выдохнувшем» воздушном шаре в истории о пчелах), то подобные взаимообмены не выглядят случайными. Дыхание как телесная подоплека всей милновской истории создает в ней иноформы собственного исходного смысла, придумывает события и конфигурации, так или иначе сопоставимые с дыханием, с реальной работой легких. В этом смысле соединение, слияние обоих объемов в сцене, где именинник опускает лопнувший шар в пустой горшок, вполне оправданно. Причем никакой необходимости во фрейдистской интерпретации происходящего не возникает. Прежний большой объем трансформирован настолько, что легко входит в меньший и так же легко выходит наружу. «Входит» и «выходит» — как «вдох» и «выдох»,



или наоборот; искать здесь каких-то точных соответствий нет смысла. Нормальный вдох и нормальный — без отягощений и стеснений — выдох. Оттого Ослик и повторяет эту процедуру много раз подряд, и оттого он — единственный раз за всю жизнь — спокоен и счастлив. Попутно замечу, что мифологическая связь осла и смеха рождена, в том числе, и особенностями его «ржания»: оно более всего напоминает сдавленный смех-икоту, иначе говоря, затрудненное, проблемное дыхание. Примерно то же самое можно сказать о хрюканье поросенка, знаменитом чихании совы (чихала или не чихала) и ее интересе к таким словам, как «бутерброд» и «корь» (measles), несущих в себе все те же смыслы еды (передания) и осложненного болезнью дыхания.

* * *

Из введения к «Винни Пуху». Автор описывает зоопарк, в который ходил Кристофер Робин, чтобы встретится с медведем. В зоопарке есть вход (Wayin) и выход (Wayout). Люди входят сюда и выходят, подобно тому как входил и выходил из горшочка лопнувший шарик. Войти в зоопарк — значит вдохнуть, выйти — выдохнуть. Для сравнения: начало и конец книги Милна, если придерживаться сюжета дыхания, также поданы как вдох и выдох. Это все та же тема движения внутрь и наружу, туда и обратно. Разница в том, что теперь эта тема представлена как спуск и подъем по лестнице. Книга начинается с описания того, как Кристофер Робин спускается по лестнице, волоча за собой игрушечного медвежонка, а заканчивается тем, что он по этой же лестнице поднимается (так же, кстати сказать, завершается и первая глава). То, что речь здесь идет именно о движении внутрь и наружу (а не просто о спуске и подъеме), кажется мне достаточно очевидным. Ведь спускаясь из своей спальни в каминную, Кристофер Робин попадает в тот самый пространственный и смысловой объем, где разыгрывается-придумывается вся история Винни Пуха. Казалось бы, спуск — это выдох, а подъем — вдох, однако здесь все дело в месте, где овеществляется, оформляется логика дыхания. Спускаясь, Кристофер Робин «вдыхает» воздух фантазии и приключений, его герои просыпаются, оживают; а затем игра заканчивается, и мальчик уходит из нее, поднимаясь по ступенькам лестницы, ведущей в спальню. Сон — как время успокоения, жизненного выдоха.

Почему я так настойчиво пытаюсь связать историю Винни Пуха с темой или сюжетом дыхания? Во-первых, потому, что пневматиче-

ский взгляд на текст Милна оказывается не менее успешным, нежели «традиционные» психоаналитические и «акушерские» объяснения. Во-вторых, потому, что такой подход *вообще возможен*. Иначе говоря, в истории о Винни Пухе есть резерв, возможность расширения и усложнения того смыслового пространства, которое порождается текстом и которое обеспечивает его собственную жизнь в культуре. Я говорю о прочтении или интерпретации, которая не отменяет прежних вариантов и не закрывает возможности для появления чего-то иного. А иное жизненно необходимо культуре, поскольку в поиске новых смыслов как раз и состоит ее сущность. Возможность сделать что-то иное, прибавляющее, уплотняющее вещество текста и его понимания, таким образом, сама по себе объясняет и оправдывает попытки подобного рода. Разумеется, речь идет не о насилии над текстом, а о сотрудничестве с ним, о том, что можно было назвать «деятельным соучастием».

Прислушиваясь к «дыханию» милновской истории, мы получаем возможность заметить в ней то, что иным образом проявить вряд ли бы удалось. Я имею в виду не содержание этой истории (похождения медвежонка) и не ее форму (сказка, «сага»), а то, что является внутренним стержнем всего повествования. То, *с помощью чего* осуществляют себя и сюжет и идея. Представленные наиболее упрощенным образом события «Винни Пуха» обретают вид одной и той же, повторяющейся в различных вариантах схемы, в основе которой — ритм, напоминающий ритм дыхания: *увеличение и сокращение какого-либо объема*. Туда и обратно. «Входит и выходит». Тема воздуха, присутствующая в этих эпизодах (а речь идет об эпизодах сверхизвестных, эмблематических)³, делает аналогию еще более оправданной. Сюжет воздуха или дыхания оказывается своеобразным эстетическим основанием, на котором строится сюжет очевидный, событийный, подобно тому, как из хмыканья и пыханья медвежонка рождаются его стихи.

Отчего так? Ответ на этот вопрос находится вне нашей компетенции: возможно, дело в своеобразном телесном проникновении автора в создаваемый им текст. Ведь автор сказывается в письме не только

³ К этому же ряду можно прибавить придуманную Винни Пухом игру «Пухопалки». Ее участники занимаются тем, что стоя на мосту лицом к верховьям реки, помногу раз бросают в воду шишки и палки, а затем бегут к другой стороне моста, чтобы увидеть, чья палка выплывет первой. Если смотреть на дело буквально, то получится все та же самая схема: пусть не туда и обратно, но все несомненно «входит и выходит»...



своей «культурой», но и телом; «сюжет тела» может влиять на устройство сюжета литературного. Как ни странно, в ряду ближайших аналогий здесь окажется проза Чехова, где тема дыхания, явленная в виде двухфазовых ритмических построений, игры с закрытыми объемами, запахами, легочными заболеваниями, также оказывается в числе стержневых и влияющих на организацию самого сюжета.

Любопытно и то, как могут развиваться заложенные в сюжете смыслы, когда дело касается перевода текста на другой язык или в другую эстетическую область. Например, авторы отечественного мультфильма о Винни Пухе невольно додумали то, чего в книге Милна не было, но сделали это в полном согласии с присутствующей в ней темой дыхания. Я говорю об эпизоде с пчелами, где Поросенок пытается надуть шарик для медвежонка, но при этом надувается сам; надувается так, что даже отрывается от земли. Воздух не выходит из него, а наоборот входит, превращая его в живой шарик, который затем вновь сдувается, и поросенок вновь становится поросенком. Вдох и выдох. Поросенок-шар. Представить его в виде шара было, впрочем, совсем нетрудно, ведь он и сам сравнивает себя с воздушным шаром (то есть с воздухом), когда дарит подарок Ослику. То же самое можно сказать и по поводу сцены из американского мультфильма о Винни Пухе, сделанного по мотивам знаменитых рисунков Шепарда. В эпизоде, где рассказывается о том, как Винни и Поросенок борются с ветром, Поросенок взлетает на воздух и летает там подобно воздушному змею. У Милна, то есть в оригинале, говорится о сильном ветре, но Поросенок никуда не улетает. Почему возможны подобные вещи? Потому, что заложенные в исходном тексте смыслы (в данном случае смыслы дыхания, воздуха, полета) оказались настолько сильны, что вырвались за пределы первоисточника и зажили самостоятельной жизнью, как только у них проявилась для этого подходящая возможность.

* * *

От Винни Пуха — к Мюнхгаузену. Неожиданным образом одной из ближайших аналогий к сочинению Милна оказывается именно эта фантастическая история. Я не буду углубляться в подробности появления, издания и переиздания мюнхгаузеновских подвигов: эти подробности способны сбить с толку любого регулярного литературоведа, поскольку связка Распе-Бюргер тонет в море народных историй, из

которых, собственно, и сложились эти «авторские» повествования. К тому же важно и то, что общий тон или смысл, исходно присутствовавший в анонимном «народном» материале, так или иначе заставлял всех, кто брался расширять или уточнять Мюнхгаузена, действовать в ключе, нивелировавшем собственные авторские амбиции. В «Мюнхгаузене» меня будет интересовать не весь (достаточно обширный, состоящий из трех частей) текст, но лишь первая и наиболее знаменитая его часть. Здесь ситуация примерно та же, что и в сказке Милна: ее вторая часть (*The House in the Bear Corner*) имеет довольно мало общего с первой, хотя герои здесь все те же, динамика текста, его дух совсем иные. Слово «дух» тут как нельзя кстати, поскольку как раз «духа», «дыхания», которые так действительно управляли рассказами первой части, здесь уже нет, как, впрочем, нет и исходного лаконизма.

В «Приключениях барона Мюнхгаузена» почти все самое главное, знаменитое — эмблематическое — уместилось в цепочке коротких, нанизанных друг на друга эпизодов, подобно тому, как нанизались на единую нитку знаменитые мюнхгаузеновские утки. Выявлением этой связи, то есть поиском того общего, что составляет в историях о Мюнхгаузене самое «мюнхгаузеновское», мы сейчас и займемся.

Волк в санях — второй от начала эпизод; эпизод весьма важный не только в сюжетном, но и интересующем меня сюжетообразующем смысле. Мюнхгаузен едет по лесу в санях, за ним гонится волк. Перепрыгнув через ездока, волк нападает на лошадь и отгрызает ей половину тела. Мюнхгаузен хватается за кнут и хлещет волка по спине. Волк бросается вперед и занимает место лошади, то есть впрягается в санную упряжь: в таком виде Мюнхгаузен и въезжает в Санкт-Петербург к немалому удивлению прохожих.

Эта история не так проста, как кажется на первый взгляд. Прочитанная быстро, она как будто не вызывает вопросов. Вопросы появляются, когда мы пытаемся представить, как все это происходило на самом деле. Речь не о фантастичности произошедшего, а о логике события, о том, как именно оно происходило. Если волк проглотил половину лошади и продолжал вгрызаться внутрь оставшейся части, то неясно, как могла произойти подобная замена. Передняя часть лошади должна была бы стать футляром для волка, и тогда петербургские жители увидели бы что-то вроде полуконя-полуволка. Однако как раз этого и не произошло: в упряжи саней оказался волк. Сколько себя помню, никогда не мог отчетливо представить того, что произошло — ни в детстве, ни позже, когда вспоминал об этой истории. Вернее, так:



я помнил, о чем шла речь, но не мог понять, как именно это произошло. То же самое, кстати сказать, относится и к тем, к кому я обращался с этим вопросом: никто не смог восстановить механизм события; более того, даже попытки внимательно прочесть этот фрагмент не давали ясности, оставляя место для самых различных вариантов.

Я обращаю внимание на эти эффекты потому, что все остальные мюнхгаузенские фантазии подобных вопросов не вызывают. Несмотря на невероятность событий, всегда более или менее понятно, как именно это происходило. Для того чтобы волк оказался в узде лошади, ему нужно было вытащить лошадиную голову из упряжи (допустим, что это возможно). Но чтобы вытащить голову, необходимо тянуть ее назад, на себя, а затем двинуться в противоположном направлении. Как раз это и непонятно, ведь волк вгрызался в тело лошади. По-видимому, произошло следующее: откусив половину тела, волк вгрызся внутрь оставшейся части и добрался до самой головы, которая затем вывалилась (хотя это и невероятно) из упряжи. Затем он снова рванул вперед и таким образом надел освободившуюся уздечку на себя. Вся эта реконструкция была нужна мне для того, чтобы показать важность самого события — замена одного тела другим. Мотив вгрызания, движения внутрь с последующим выходом наружу, был настолько существенным, что описать его пришлось детально и последовательно. И хотя в целом картина вышла неубедительной, важно, что процесс замены одного тела другим был описан весьма подробно. Возможно, потому и подробно, что иначе все выходило как-то несерьезно.

Итак, движение внутрь и наружу — вот, что составляет существо события, принявшего вид жуткой истории о волке и съеденной им лошади. То же самое движение мы видим и в следующем эпизоде, где рассказывается о русском генерале, в голове которого находилась специальная крышка для выпуска излишних паров алкоголя. Мюнхгаузен никак не мог понять, отчего генерал не пьянеет, пока не увидел, как вместе со шляпой генерал приподнимает серебряную крышку, после чего из его головы вылетало очередное облачко хмельного пара. Этот фрагмент интересен тем, что речь идет о чудесной способности не самого Мюнхгаузена, а вполне эпизодического персонажа. Эпизод отсутствует у Распе; это более позднее добавление Бюргера, однако добавление, вполне соответствующее самому духу мюнхгаузенских историй. В данном случае, держась избранной мной линии, я говорю о теме движения сквозь тело, движении извне внутрь или изнутри наружу со всеми возникающими при этом эффектами.

Идем далее. Три эпизода с дикими утками и куропатками. В первом случае Мюнхгаузен ударяет себя кулаком в глаз, чтобы из него посыпались искры и зажгли порох. Гремит выстрел, и полтора десятка уток падает на землю. Во втором случае, оказавшись с одним зарядом перед целой стаей уток, Мюнхгаузен обходится без ружья. Он привязывает кусочек сала к собачьему поводку и ждет улова: сначала сало глотает одна утка, затем другая, потом все остальные. Мюнхгаузен обматывается утками как ожерельем, утки взлетают, поднимают его на воздух, и так Мюнхгаузен добирается до своего дома, попадая в него сквозь кухонную трубу. В третьем случае, Мюнхгаузен вставляет в ружье шомпол, стреляет и пронзает сразу несколько куропаток, которые к тому же мгновенно на этом шомполе изжариваются. Движение внутрь-наружу, движение агрессивное, плотоядное, уничтожающее присутствует во всех названных эпизодах. Ударяя себя по голове, Мюнхгаузен выбрасывает огонь изнутри своих глаз, сам превращается в ружье, которое действует как раз таким образом: внешний удар, взрыв пороха внутри и вылет пули наружу из противоположного конца орудия. Входит и выходит. Два последующих эпизода еще более красноречивы и в принципе представляют собой варианты одной и той же ситуации. Утки глотают сало клювом, сало выходит через задний проход, то есть проходит сквозь все тело; образуется общая цепочка тел, устроенная таким образом, что клюв каждой утки находит свое продолжение в гузке другой, одно тело переходит в другое, выражая общую идею пищеварительной связанности. Что касается случая с куропатками, которые оказались насаженными на один шомпол, то здесь происходит то же самое: хотя Мюнхгаузен не рассказывает, куда именно полетели испуганные им куропатки, логично предположить, что они улетали от охотника, и если ему удалось пронзить их шомполом, значит они летели цепочкой. Иначе говоря, здесь произошло то же самое, что в предыдущем случае, с той разницей что «входы» и «выходы» поменялись местами: шомпол входил в низ тела и выходил через его верх (в идеале, если тут уместно говорить об идеале, через клюв).

Эпизод, идущий сразу после птичьих историй. Мюнхгаузен стреляет в лису иглой и пригвозждает ее хвост к дереву. В сюжетном отношении понятно, почему он стреляет именно в лисий хвост (не хочет портить шкуру), однако в интересующем нас смысле важно, что вновь избирается крайняя точка плоти. Вторая крайняя точка — лисья морда, которую охотник рассекает ножом крест-накрест. Отвлекаясь от ужа-



са происходящего, зафиксируем само движение, его направленность: от хвоста к морде, то есть, опять-таки изнутри наружу, поскольку отстеганная Мюнхгаузеном лиса выпрыгивает из собственной шкуры.

Следующий эпизод. Мюнхгаузен встречает в лесу слепую веприцу, которая держится зубами за хвост поросенка. Вместо цепочки, собранной из уток, здесь — тандем, образованный телами свиней: рот и зад вновь сближаются максимально, переходя один в другой. Мюнхгаузен стреляет, попадает в хвостик (вспомним о лисьем хвосте) и, взявшись за его остаток, который веприца по-прежнему держит в зубах, отводит ее на кухню, туда, где плоть убитых животных должна свариться, изжариться, войти в рот охотника с тем, чтобы еще раз «сварившись» в недрах его тела, выйти наружу, как негодный остаток.

Впрочем, тут возможны варианты, то есть положения, в которых естественный порядок движения пищи сквозь тело в правильном направлении — внутрь-наружу — может нарушаться. Вспомним историю о генерале, который пил вино и не пьянел, поскольку винные пары выходили у него через отверстие в голове. Путь вина (пищи), как видим, максимально укорочен. Голова оказывается телом, в котором есть соответствующие телу вход и выход. Желая раскрыть секрет не пьянеющего генерала, Мюнхгаузен подносит к его голове зажженную трубку, и испарения вспыхивают, образуя огненный столб и подобие ореола или нимба. Картина, напоминающая ту, что Мюнхгаузен увидел во время второй встречи с оленем, в голову которого он ранее выстрелил вишневой косточкой. Внутренняя форма обеих ситуаций, несмотря на внешние различия, по сути одна и та же. Генерал вливал вино в рот, Мюнхгаузен выстрелил в голову оленя косточкой, то есть предметом, вынутым изо рта (не съев вишни, нельзя получить косточки). Винные пары поднимались из генеральской лысины, вишневое дерево выросло из верхней части оленьего черепа. Любопытно так же и то, что столб над головой генерала поднялся после того, как тот по своему обыкновению выпил после водки фляжку аррака (дословно «сока пальмы»). Пальмы не выросло, однако если учесть, что подавляющее большинство европейских алкогольных напитков того времени делалось из винограда или кустарниковых ягод, то напоминание о таком могучем, столбоподобном дереве, как пальма, может оказаться неслучайным.

Еще об отверстиях. В знаменитом эпизоде, где Мюнхгаузен летит с охоты, держа за поводок с нанизанными на него утками, есть подробность, имеющая прямое отношение к интересующей нас теме. Я

имею в виду то, что, подлетев к дому, Мюнхгаузен попадает в него через трубу и оказывается, в конечном счете, прямо на кухонной плите. Иначе говоря, Мюнхгаузен попадает в «тело» дома через отверстие в его «голове» — то самое отверстие, через которое уходит в небо вкусный дым жарящегося мяса. Отверстие в крыше может быть понято и как «рот», поскольку проглоченный им Мюнхгаузен оказывается как раз на том месте, где приготавливается (жарится или варится пища). Как видим, речь снова идет о движении извне-внутри, движении, имеющем выраженный пищеварительный акцент.

В не менее знаменитой истории о полете на пушечном ядре можно обнаружить ту же самую схему: разница лишь в том, что меняется направление движения. Ядро проходит через все тело пушки, изнутри-наружу, снизу вверх. Пищеварительно-охотничьи смыслы здесь все те же: пушка — как большое охотничье ружье. Пушка, питающаяся порохом и ядрами; взрыв пороха подобен огню на плите. Ядро, положенное в пушку через ее жерло, «приготовлено» в недрах орудия и вылетает снова из жерла как переваренная и изверженная пища. Смыслы, о которых идет речь, в принципе двойственны, или, как сказал бы Бахтин, амбивалентны. Оттого в обоих случаях отверстие (кухонная труба или пушечное жерло) может пониматься и как телесный вход и как выход. Не случайно само слово «жерло» (во всяком случае, в русском языке) имеет значения органа, предназначенного для поедания или пожирания.

Из наиболее известных эпизодов первой части книги о Мюнхгаузене остались истории о волке, взбесившейся шубе, половине коня, вытаскивании себя за волосы, Луне и лестнице и оттаявших звуках. Занимающая нас тема движения сквозь тело, извне-внутри или наоборот представлена в них достаточно явно, чтобы давать какие-то особые разъяснения. Засовывая руку в волчью пасть, Мюнхгаузен забирался как можно глубже внутрь, чтобы затем вывернуть волка наизнанку в буквальном смысле слова, сделать внутреннее — наружным. Покусанная бешеной собакой шуба — сама по себе уже есть шкура, то есть нечто такое, чтобы было покровом для внутренностей животного. История с разрубленным пополам конем еще более прозрачна: конь пьет и не может напиться, поскольку вода, войдя внутрь тела коня через рот, свободно выливается из желудка, не добравшись до положенного природой отверстия (вспомним о теме неправильного движения пищи или жидкости внутри тела). Попавший в болото (или в яму после падения с Луны) Мюнхгаузен опять-таки решает обычную для



себя задачу: оказавшись внутри чего-то, нужно выбираться наружу. Что касается истории с замерзшими в рожке звуками, то здесь, если смотреть на дело с интересующей нас точки зрения, ситуация примерно та же. Рожок — все та же «пушка», «ружье», «кухонная труба» или «пищевод», в один конец которого должно что-то войти и затем выйти наружу из другого конца (в данном случае, вопреки логике пищеварения, не остатки пищи, а мелодические звуки).

Добавив к сказанному несколько известных эпизодов из морских приключений Мюнхгаузена, мы получим еще более сильную картину означенной телесно-пищеварительной агрессии. Лев, прыгнувший прямо в пасть крокодила, голова, провалившаяся внутрь тела, в желудок, ядро, попавшее старухе в рот и застрявшее в ее глотке, Мюнхгаузен, проглоченный рыбой и вышедший из ее зада (рыбаки разрезали именно нижнюю часть рыбьего брюха). Во всех этих и подобных им ситуациях так или иначе прослеживаются контуры одной и той же пространственно-динамической схемы: движение извне-внутри или изнутри-наружу сквозь все тело, движение, в большей или меньшей степени связанное с актом пожирания-извержения животной пищи. «Мюнхгаузен» как текст, как тема-конструкция есть словесное, народно-литературное переживание по поводу охоты на зверя, его поедания и переваривания. Есть здесь и связанный с идеологией охоты-добычи мотив переедания и соответственно неправильного движения пищи внутри тела. Вместо обычного, нормального хода ото рта к низу тела, пища задерживается в его центре, драматизируется, провоцируя собственное попятное движение и превращая вход в выход. Само собой, я говорю о символических эффектах, о смыслах, которые невольно сопровождают тему переедания-отторжения, создавая вышеназванные ситуации (любопытно, что в «Винни-Пухе», где неофициальным сюжетом был сюжет дыхания, в его орбиту попала и сугубо телесная тема обжорства; я говорю об обьевшемся и застрявший в норе медвежоноке). В «Мюнхгаузене» же образы переедания, пищи, вставшей в глотке, ее обратного хода представлены вполне очевидно, причем роль пищи могут выполнять и другие предметы — рука, засунутая в волчью пасть, медведь, заглотивший намазанную медом оглоблю, так что она прошла сквозь его тело и вышла наружу (еда прошла, но сам медведь стал ее пленником), голова льва, оказавшаяся в пасти крокодила, ядро, застрявшее в старушечьей глотке, голова, провалившаяся в желудок, застывшие внутри рожка звуки и пр.

Я старался брать лишь самые известные примеры из текста, который составился общими усилиями немецкого фольклора, Распе и Бюргера. В этих эпизодах как раз и проступило то стержневое, собственно, мюнхгаузенское начало, которое, как я пытался показать, представляет собой тему движения сквозь тело, через его пищеварительный центр, движения извне-внутри или изнутри-наружу. Мюнхгаузенские повествовательные конструкции насажены на пищеварительный стержень подобно тому, как были насажена на нитку с салом стая диких уток. Не удивительно, что истории о Мюнхгаузене, написанные Шнорром, начинаются с пространного рассказа о том, как собака вгрызлась в живот спящего Мюнхгаузена и съела его желудок. На место прежнего доктор поставил желудок свиньи, однако для того, чтобы он вновь стал человеческим, его нужно было вывернуть наизнанку, то есть сделать внутреннее наружным...

Знакомая тема. Если рассматривать все написанное о Мюнхгаузене как некий общий текст (а дух этого сочинения к этому располагает), тогда и приведенные выше соображения могут оказаться бесполезными. То же самое можно сказать и о «Винни Пухе» А. Милна, разбор которого составил первую часть этих заметок. В обоих случаях я пытался проследить внутреннюю конфигурацию сюжета, его исходный смысл, который — каждый раз по-разному — проявлял себя в теме движения сквозь тело, в теле, куда воздух или пища могут войти и выйти, давая жизнь не только ему, но и сюжету и его символическому обустройству.

ПИТЕР ПЭН: ВРЕМЯ ПОЛЕТА

...Летать может тот, кто весел, простодушен и бессердечен.

Дж. Барри. Питер Пэн и Венди

За сотню лет своей жизни «Питер Пэн» рассмотрен как будто со всех сторон, кроме разве что тех, которые были не видны прежде и стали просматриваться только сегодня. Это и понятно, ведь пока текст «отдыхал», культура со всем ее набором смыслов двигалась вперед, создавая возможность для новых прочтений хорошо знакомых сюжетов.

В «Питере Пэне» меня не будут интересовать ни следы архетипических представлений, ни мифология детства как таковая, ни психологические проблемы, связанные с неразделенной любовью или усыновлением чужих детей. Держа в уме все перечисленные слои или смыслы, присутствующие в этом странном сочинении Джеймса Барри, я займусь вопросом, смысл которого проявится по мере того, как мы будем двигаться по тексту, стараясь пробиться к его основаниям, к его нечитаемой или, во всяком случае, не вполне читаемой основе.

ДВЕ ИЛИ ОДНА?

Собственно, «Питер Пэн» (если не считать повести «Белая птичка» и пьесы, поставленной в 1904 году) — это две повести, первая из которых называется «Питер Пэн в Кенсингтонском саду» (1906 г.), а вторая — «Питер Пэн и Венди» (1911 г.). Наиболее знаменита вторая повесть, и как раз ею мы и займемся, не забывая при этом о «Кенсингтонском саде», который может помочь прояснить некоторые моменты в «главном» сочинении Дж. Барри. Сопоставление двух «Питеров» — вообще тема для отдельного разговора; сейчас же будет достаточно заметить, что речь идет не о продолжении истории о невзрослеющем мальчишке, а о прямом перенесении наиболее удачных тем или ходов из первого текста во второй или, если угодно, из второго в первый, поскольку повесть «Питер Пэн и Венди» представляет собой расширенный вариант пьесы 1904 года, и в этом смысле «Питер Пэн

в Кенсингтонском саду» может рассматриваться как предыстория и пьесы и последней повести. Свободное маневрирование и перенесение смыслов, конструирование одних текстов из других. Именно так, и никаких проблем с «повторами», «автоплагиатом» или нестыковкой в возрасте персонажей: в «Кенсингтонском саду» Питеру всего неделя от роду, в повести «Питер Пен и Венди» — по крайней мере, семь или восемь лет, и это при том, что он не взрослеет «по определению».

Если отнестись ко всему этому так же, как это принято при исследовании «нормальных» текстов, то проблема окажется неразрешимой. Однако когда мы понимаем, что имеем дело с особой формой авторства и соответственно отношения к собственному сочинительству, то многое встает на свои места. Если сравнить обе повести в том порядке, как они были написаны (не забывая, что в «Питере Пэне и Венди» Дж. Барри воспроизводит сюжет пьесы 1904 года), то выяснится, что наиболее сильные эпизоды и темы у них одни и те же.

История о том, как феи построили домик вокруг спящей Мейми, — одно из наиболее известных мест в «Кенсингтонском саду». Другое место — это эпизод с поцелуем-наперстком, когда Мейми говорит Питеру, что хочет подарить ему поцелуй. Мальчик не понимает о чем идет речь, и тогда девочка дарит ему наперсток.

Третий знаменитый эпизод из «Кенсингтонского сада» («закрытое окно») — это рассказ Питера о том, как однажды, прилетев домой к маме, он увидел, что окно закрыто, а в его кровати спит другой ребенок. Наконец, в числе очевидных эмблем «Кенсингтонского сада» окажутся сами темы полета и вечного детства.

Все названные эпизоды и смысловые линии мы видим и в истории о Питере и Венди. Разница в том, что место Мейми занимает Венди, а Питер из новорожденного малыша превращается в достаточно взрослого мальчика (единственное, что в нем осталось от прежнего Питера, — это молочные зубы). Домик строят вокруг Венди, но теперь это не феи, а дети. Питер и Венди обмениваются поцелуями-наперстками, Питер рассказывает девочке историю о том, как однажды он вернулся домой, и увидел закрытое окно и другого ребенка, спящего в его кровати. Питер по-прежнему не взрослеет, хотя теперь ему уже семь или восемь лет (мы уже не обращаем внимания на подобные странности) и по-прежнему летает. Он — настоящий летающий мальчик, командир детской команды, в которой все любят и умеют летать.



УМЕЮТ ИЛИ НЕ УМЕЮТ?

Вопрос не случаен, поскольку в обеих историях Барри есть проблема, смысл которой нельзя свести просто к несуразцам вроде тех, что мы уже рассматривали. Здесь дело не в детском небрежении логикой, а в чем-то гораздо более глубоком и важном. Создается ощущение, что автор, заявив о теме полета как о ведущей, слишком часто «забывает» о ней, и у читателя складывается не совсем верное представление о происходящем. Иллюзия полета при его отсутствии. Страницы книги «Питер Пэн в Кенсингтонском саду» полнятся изображениями фей с крылышками за спиной. Это — работа художника. Однако в самом тексте нет никаких сведений по поводу того, могут феи летать или нет. Рассказывается о том, как феи гуляют по дорожкам, бегают, сидят на креслах и пр., но нигде не сказано о том, что они летают.

Почему же автор иллюстраций — Артур Рэкем — нарисовал фей с крыльями? Похоже, дело тут не только в традиционных представлениях о том, что феи умеют летать, но, прежде всего, в самой теме полета, которая является суперзнаком, эмблемой истории о Питере Пэне. Мечта о полете здесь настолько значима, что способна заставить читателя увидеть в тексте то, чего в нем, может быть, и не содержится. То же самое можно сказать и об устойчивой тенденции изображать Питера в шапочке с птичьим пером. Это самое перышко можно увидеть и на картинках Артура Рэкема, и в знаменитом мультфильме У. Диснея, и в американских и европейских комиксах, и в театральных постановках и фильмах, включая «Хук» Ст. Спилберга (сцена рождественского спектакля). Иногда на голове Питера появляется если не само перо, то нечто напоминающее перо: что-то вроде хохолка или шапочки с вытянутой острой макушкой, как, например, на иллюстрациях Эммы Ч. Кларк¹.

Обо всем этом не стоило бы говорить, если бы у Питера, как его описывает сам автор, не было на голове ни шапочки, ни, тем более, птичьего пера. Как оно появилось — это перо — понять нетрудно. Питер Пэн — гений полета и даже само его имя напоминает о полете («Pan» — «pen», то есть пишущее перо или перо птицы). В «Кенсингтонском саду» Питер думал, что он птица, а в истории о Нетландии (Neverland) он кукарекает, как настоящий петух.

¹ См.: *James M. Barrie The Story of Peter Pan* (Ed. by D. O'Connor). Dobler Publications, Inc. N. Y., 1992.

Отсюда — всего шаг и до птичьего пера на макушке, и до шапочки, в которую его можно воткнуть. Факт довольно любопытный: художники, мультипликаторы, режиссеры настойчиво изображают Питера Пэна не таким, как он описан в повести (одежда из сухих листьев), а руководствуясь своими, а на самом деле навязанными им соображениями. Об этом, может быть, и не стоило бы говорить, если бы, в конце концов, именно эта самая шапочка с пером не стала главной приметой Питера, его визуальной эмблемой. Смысловая энергия текста требовала, чтобы шапочка с пером (или, по крайней мере, перо) появились, и они появились, когда текст начал превращаться в изображение. Особенно показательны иллюстрации Алисы Б. Вудвард, которая изображала Питера в довольно сложно устроенной шапочке с длинным, похожим на ленту пером².

В истории «Питер Пэн в Кенсингтонском саду» шестидневный младенец (а именно таков и был возраст главного героя) теряет способность летать уже в самом начале повествования: улететь из дома он сумел, однако вскоре старый ворон объяснил ему, что он ребенок, а не птица, после чего Питер летать разучился. И хотя впоследствии он совершает два полета домой, делает он это с помощью птиц, которые щекочут ему спину между лопатками, пробуждая в нем временную способность к полету. Больше никаких полетов в этой истории нет, и потому повестью о «летающем мальчике» ее можно назвать лишь условно.

В «Питере Пэне и Венди» ситуация еще более показательная: тема полета присутствует только начале и конце повествования, то есть, в ситуациях отлета на волшебный остров и возвращения оттуда. Что касается самого пребывания в Нетландии, то здесь все смутно и неопределенно. Когда по ходу действия Питер куда-либо отправляется или возвращается, то говорится, что он ушел или пришел или что были слышны его шаги. Может быть, Питер и летал куда-то, однако в тексте напрямую об этом ничего не сказано. Даже в самых напряженных ситуациях, когда лететь просто необходимо, Питер этого не делает. В одном случае он не может улететь (или хотя бы уплыть) со скалы во время прилива, поскольку потерял все силы во время схватки с капитаном Хуком. В другом, — когда речь идет о спасении жизни всех детей, — Питер очень торопится, однако лететь он

² См.: Classic Stories. Chosen by R. Sandberg and M. Morpurgo / Kingfisher. L., P. 43—49.



не решается, боясь, что своей тенью разбудит сидящих на деревьях птиц и те выдадут его своим криком. Тут важно не объяснение (более чем натянутое), почему полет не состоялся, важна авторская воля или безволие, не позволяющие Питеру подняться в воздух. Это становится еще более очевидным, когда он выходит к морю и плывет к пиратскому кораблю. Птицы ему уже не мешают, времени, как и прежде, в обрез, но Питер вновь не летит, а просто плывет, как самый обыкновенный мальчик.

Почему он не летит? Потому что это по какой-то причине не нужно автору. Как не нужно ему и то, чтобы летали другие живущие на острове дети. У них ведь тоже было предостаточно моментов, когда умение летать им бы очень понадобилось. А ведь летать-то они, как выясняется, умели. Читатель узнает об этом как о случайной подробности лишь в самом конце книги: когда дети вернулись домой в Лондон, их привязывали по ночам к кроватям, чтобы они во сне куда-нибудь случайно не улетели. На последнее обстоятельство стоит обратить особое внимание, поскольку оно подводит нас к очень важной для истории о Питере Пэне теме сна.

СНЫ И ЗАСЫПАНИЯ

Собственно говоря, тема сна представлена здесь куда более обстоятельно, нежели тема полета. Если сравнить их удельный вес, частоту упоминаний, то окажется, что «Питер Пэн» — это прежде всего сны и засыпания, а вовсе не полеты. Уже первое упоминание о Питере связано со сном: мама Венди обнаруживает это имя, когда производит «уборку» в мыслях спящей дочери. А в самом финале маленькая Джейн (дочка выросшей Венди) просыпается и видит перед собой Питера. Питер вообще обычно появляется, когда Венди спит. Она спит, но при этом некоторым необычным образом понимает и видит все, что происходит в комнате. Примерно так же дело обстояло и с мамой Венди. Она уложила всех детей спать и затем задремала сама. Во сне она увидела, как с подоконника спрыгнул мальчик, после чего она наконец-то проснулась. В обоих случаях речь идет о какой-то особой форме зрения: видишь то, что происходит на самом деле, но не напрямую — открытыми глазами — а через посредство сна; можно сказать, что человеку снится не сон, а реальность. Об этом особенном, промежуточном времени мы поговорим позже, а сейчас вернемся к теме сна как таковой.

Подобно тому, как способность летать оставляла Питера даже тогда, когда она было ему крайне необходима, тема или мотив сна объявляются как раз в такие жизненно важные моменты. Во время своего путешествия в Нетландию дети засыпают на лету в буквальном смысле слова. Затем идет эпизод, в котором рассказывается о том, как Венди оказывается в глубоком обмороке (читай во сне). Дети строят домик вокруг спящей девочки, и, наконец, первый день пребывания на острове завершается всеобщим дружным засыпанием. Мама Венди подоткнула всем одеяла (жест весьма важный для маленьких жителей Нетландии), потом ушла спать в свой домик, а Питер остался всех охранять, пока сам не уснул прямо на улице.

История о том, как дети встретились с пиратами в Русалочьей лагуне, также проходит под знаком сна. Как выясняется, Венди была буквально помешана на мысли о пользе сна: по ее мнению, дети должны ложиться спать не позднее семи часов вечера. К тому же она практиковала и послеобеденный сон, полагая, что это лучшее время для отдыха (вспомним, что «Кенсингтонский сад» начинается с рассказа о том, как полезно детям поспать с двенадцати до часу дня). Послеобеденный сон был даже важнее, чем сам обед, поскольку обед мог быть невсамделишным (*make-belief*), тогда как сон — всегда настоящим. Иначе говоря, в тот момент, когда пираты приближались к лагуне, дети, в том числе и Питер Пэн, спали, и только чутье Питера спасло их всех от гибели.

Смертельная угроза и сон сходятся и в эпизоде, где капитан Хук подмешивает яд в лекарство Питера. Его спасает фея, которая выпивает яд вместо Питера, а ее, в свою очередь, спасают дети, которые спят в своих кроватках и видят остров и все, что на нем происходит в своих снах. Питер обращается к ним с просьбой хлопнуть в ладоши, чтобы помочь фее выздороветь: магическая и в то же время вполне реальная связь между хлопаньем и просыпанием, то есть освобождением ото сна, вполне очевидна. То же самое можно сказать и о связи сна и кукареканы: петушиный крик Питера — знак утра, просыпания.

Наконец, в финальной сцене, когда дети возвращаются домой к своим родителям, они первым делом ложатся в свои кроватки, чтобы как-то смягчить момент своего неожиданного появления. Им кажется, что так родителям будет легче воспринять их возвращение. С высоких небес — в родную кроватку; тема полета перетекает в тему сна.



СОН И ПОЛЕТ

Обе темы явным образом связаны друг с другом. Питер Пэн прилетает к детям только по ночам, когда все они спят глубоким сном. А когда он уговаривает Венди лететь вместе с ним, он просто заменяет одно на другое: вместо того, чтобы спать по ночам в этой глупой постели, говорит он, ты могла бы летать и шутить со звездами.

Во время полета в Нетландию дети несколько раз засыпают, падая с огромной высоты, и Питер подхватывает их у самой земли. Сам же Питер умел спать на лету: он ложился на спину и как будто плыл по воздуху. В финале сон и полет сходятся столь же решительно: вернувшихся домой детей родители привязывали к кроваткам, чтобы они не улетели куда-нибудь во время сна.

О том же. В обеих историях о Питере Пэне эпизоды, в которых рассказывается о посещении родного дома, сопровождаются одной и той же подробностью. Подлетев к окну, Питер видит не только то, что оно закрыто, но и спящего в кроватке ребенка. В «Кенсингтонском саду» также описывается случай, когда Питер влетает в комнату, видит спящую мать, долго смотрит на нее и, наконец, улетает, боясь, что она проснется. В этой же повести есть «вариант» рассматриваемой нами темы: мальчик по имени Дэвид собирается улететь от мамы, когда она уснет. Мотивировки в обоих случаях понятны, однако для нас важно не то, как именно все это объясняется, а то, что в единой связке вновь оказываются полет и сон.

Сон — время полета. Не умея летать по-настоящему, мы летаем в своих снах, и это ощущение плавного взлета, парения, ощущение полной свободы составляет, может быть, одну из самых впечатляющих возможностей, которую дарит нам сон. Возможно, этим обстоятельством и объясняется интересующая нас устойчивая связь мотивов сна и полета. В принципе, здесь нет ничего особенного, однако то, как это сделано в «Питере Пэне», та настойчивость, с которой автор соединяет сон и полет в единое целое, не может не обратить на себя внимания. Что говорить о деталях, если сон — это «окно», сквозь которое можно попасть на волшебный остров. Питер рассказывал, что его команда состоит из детей, которые когда-то выпали из своих колясок, пока их няни глядели куда-то в сторону (*looking the other way*). Представить себе подобную ситуацию довольно трудно, если только не предположить, что спали и няньки, и, скорее всего, сами дети — в противном случае, упав на землю, они бы разбудили их своим криком. Вот тут-

то Питер и поднимал их с тропинки и улетал с ними на волшебный остров — в мир, где остановился ход времени.

СОН И ВРЕМЯ

О драме взросления сказано на самой первой странице «Питера Пэна». Миссис Дарлинг сожалеет о том, что ее дочка не сможет остаться такой же маленькой и хорошенькой, как теперь, когда ей всего два года.

Что такое сон, если смотреть на него с позиций, которые были обозначены ранее? Сон — это время полета, и вместе с тем сон — это время взросления.

Забота о детях, если смотреть на дело в принципе, это забота о том, чтобы они росли, выросли. А растут дети, если верить традиционным представлениям, лучше всего во время сна. Следы этой мифологии есть и в сочинениях Джеймса Барри. Первая страница «Кенсингтонского сада» — и сразу же упоминание о сне как способе, инструменте роста и взросления. Автор сообщает читателю о том, что детям никогда не удастся обойти весь сад: мамы заставляют их спать днем, поскольку это необходимо детям, пока они не еще выросли (точно так же приучала детей к дневному сну и Венди).

Еще яснее интересующее нас обстоятельство проступает в финале «Питера Пэна», в сцене, где миссис Дарлинг отвечает на вопросы Питера по поводу его будущей жизни в Лондоне.

«А вы отдадите меня в школу? — спросил он хитро.

— Да.

— А потом на службу?

— Я полагаю, да.

— И я скоро стану взрослым мужчиной?

— Очень скоро».

И далее — резкий ход со стороны Питера: «Я не хочу быть взрослым(!) Вот так как-нибудь проснешься — а у тебя борода!» (if I was to wake up and feel there was a beard). Как ни смотри на последние слова Питера, связь между сном и взрослением в них проступает со всей отчетливостью. Сон как время роста, время взросления.

Но ведь это же настоящая проблема, смысловой тупик, поскольку именно названное сочетание делает сон невозможным, ведь если ты не хочешь расти, ты должен бодрствовать. А Питер, как мы видели ранее, спит, и еще как спит.



Отступим на шаг назад и соберем воедино те смысловые линии, которые мы рассматривали до сих пор. *Желание летать. Полет. Нежелание взростеть. Сон.* Все это соединилось между собой таким образом, что создалось напряжение, силу которого трудно переоценить. Одно вырастает из другого и его же и отрицает. Вспомним о тех странностях, которые сопровождали тему полета в обеих историях о Питере Пэне. Полет как главная ценность, радость жизни, и вместе с тем — очевидные лимиты и запреты, наложенные на него (вряд ли осознанно) автором: в Нетландии все дети умеют летать, но при этом никто этого не делает.

Сон — очень важная тема для Барри. Со сном так или иначе связаны все главные события, происходившие в жизни Питера. Сон — инструмент, машина взросления, он эмблема, знак детства, главный смысл которого в том, чтобы вырасти из себя, перестать быть детством. Ребенок должен вырасти, иначе его существование будет бессмысленным. Разум это понимает, но вот чувство сопротивляется. То самое чувство, которое руководило миссис Дарлинг, когда она сожалела о том, что ее дочка не сможет остаться двухлетней. Возможно, как раз это противоречие, невозможность примирить между собой вещи, которые по определению несовместимы друг с другом, и породили весь тот набор странностей, о которых шла речь на предыдущих страницах. Это же обстоятельство помогает понять не только необычность некоторых поступков Питера, но и его странный — как будто отсутствующий — взгляд.

Взгляд ПИТЕРА

Во время перелета из Лондона в Нетландию произошло событие, на которое можно было бы и не обращать особого внимания, если бы не рассмотренные нами темы сна и взросления. Пока дети летели к острову, Питер несколько раз улетал от них по своим делам и затем, вернувшись, не мог вспомнить о том, где только что был и что видел. Венди это очень беспокоило, поскольку она думала, что Питер вполне может забыть и о тех, кто летит вместе с ним в Нетландию. И действительно, иногда, вернувшись из своей очередной отлучки, Питер смотрел на детей странным взглядом, как будто не узнавая их или не вполне узнавая (at least not well). Казалось, он собирался просто пролететь мимо, и лишь потом до него доходило, кто они такие. Однажды Венди даже сказала ему: «Я — Венди», и Питер, расстроившись, по-

просил ее делать так каждый раз, когда он будет забывать их (впоследствии нечто похожее происходило и на острове: Питер также уходил куда-то, а затем не мог не мог вспомнить, где он был и что делал).

Странный взгляд Питера описан и в эпизоде, где Питер и Венди играют в счастливую многодетную семью. Когда Венди сказала, что хлопоты состарили ее, а затем спросила у Питера, хотел бы он, чтобы на ее месте была другая женщина, Питер посмотрел на Венди каким-то необычным взглядом. Он часто моргал и имел вид человека, о котором нельзя сказать наверное, спит он или уже проснулся (*like one not sure whether he was awake or asleep*). Не понимал он и положения, в котором находился: это на самом деле его дети или только понарошку. Похоже, Питер не просто не может отличить игру от жизни или сон от яви, а находится в некоем промежуточном состоянии: он спит и не спит одновременно, понимает то, что видит и не понимает. И это состояние, если вспомнить о просьбе Питера напоминать ему о том, что Венди это Венди, бывает у него довольно часто.

Примечательное событие. Однажды когда Питер спал в своем подземном доме, капитан Хук проник в его жилище и отравил предназначавшееся для Питера лекарство. В решающий момент, когда решалась его судьба, Питер не поверил, что лекарство отравлено, ведь он думал, что не спал в это время. И более того, он считал, что вообще никогда не спит (*I never fell asleep*).

Возможно, это как раз и есть тот неявный смысловой центр, к которому мы двигались: Питер, проспавший половину всей истории, Питер, засыпавший где попало, даже в воздухе, искренне считал (*quite believing himself*), что он никогда не спит!

Игра в счастливое семейство затронула в Питере нечто такое, что было для него чрезвычайно важно. Важно настолько, что он не выдержал испытания явью и выпрыгнул из нее, укрывшись в пространстве, находящемся между сном и реальностью. Когда Питер поверил в то, что он действительно отец семейства, это означало, что он больше не мальчик, а настоящий взрослый мужчина. Но как раз этого Питер и не мог допустить. Ведь взросление — не что иное, как движение к смерти. В этом-то все и дело: в основе детского нежелания взрослеть лежит интуитивное неприятие смерти, предчувствие ее неотвратимости. В случае Питера Пэна представлен вариант ухода от проблемы, обретения того особого промежуточного между сном и явью состояния, в котором человек, с одной стороны, не обременен мыслью о взросле-



нии (ведь он полуспит), а с другой, не растет, не взрослеет, поскольку не спит в полном смысле этого слова.

Конструкция эфемерная, шаткая, основанная едва ли не на пред-рассудке (сон — время роста), однако и это лучше, чем полная безысходность. Тем более, что сон, как мы уже отмечали ранее, — это время, когда человек может испытывать иллюзию полета. Желание летать у Питера было не менее сильным, чем нежелание взрослеть. Иначе говоря, сон это как раз то самое время, когда происходит, осуществляется и то, и другое. Напряжение, рожденное означенным противоречием, борьба за сон и борьба со сном — сколь желанным, столь и смертельным — похоже, и есть та сила и причина, которая заставляла Питера прятаться в своем онтологическом убежище, в мире, повисшем между сном и явью. Напряжение это, как мы видим, оказалось столь сильным, что пронизало собой все пространство знаменитой повести Барри, сказавшись не только в ее пафосе, символических деталях, но и в самых важных поворотах сюжета, во всех тех ситуациях, в которых сталкивались между собой смыслы сна, взросления и полета. Действия персонажей, их мысли, чувства, положения, в которых они оказывались, диктовались не только волей автора, решившего сочинить приключенческую феерию, но и смыслами, руководившими сюжетом исподволь и предлагавшими ему свои повороты и решения.

Питер обманул время и останется таким, каким и положено быть ребенку: веселым, доверчивым и бессердечным.

ВЕСЕЛЫЕ, ДОВЕРЧИВЫЕ И БЕССЕРДЕЧНЫЕ

На последней странице «Питера Пэна» рассказывается о смене поколений, о том, как Венди станет взрослой, и у нее родится дочь, которая тоже вырастет и тоже родит дочь. И каждая из них будет становиться мамой Питера и на некоторое время улетать с ним на его волшебный остров. «И так, — пишет Дж. Барри, — будет продолжаться до тех пор, пока дети будут оставаться веселыми, доверчивыми и бессердечными» («...And thus it will go on so long as children are gay and innocent and heartless»).

Что это значит? К чему, например, нужно отнести словосочетание «так будет продолжаться»: к тому, что одно поколение сменяет другое, что Питер будет прилетать к детям или к тому, что они будут становиться его «мамами» и улетать с ним на остров? Судя по всему, речь идет о последнем: «бессердечные» жестокие дети будут улетать

от своих матерей, не думая о том, что причинят им этим страдания. Слово «бессердечные» не оставляет сомнений в своем толковании. Это буквальный перевод слова «heartless» и означает «отсутствие сердца», то есть жестокость или, по крайней мере, бесчувствие и равнодушие.

Слово «innocent» менее прозрачно: оно может быть прочитано как безгрешный (невинный) или — в равной мере — как простодушный, доверчивый. Все дело в том, на чем, исходя из общего понимания сюжета, сделать смысловое ударение. Что касается «гау», то здесь все вполне определено — дети веселы и радостны, и это вряд ли нуждается в пояснениях.

«Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное; И так, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном» (Матф. 18. 3, 4). Возможность сопоставления Евангельского текста с дефиницией Дж. Барри очевидна, поскольку обретение Царства есть ничто иное, как победа над смертью и избавление от власти времени, а райский остров Питера Пэна как раз и представляет собой место, где живут веселые, доверчивые и бессердечные дети и где время потеряло свою власть.

«Веселые»: дух христианства — это дух радости и неприятия тоски и уныния. Ведь впереди жизнь вечная.

«Доверчивые» или «невинные» — здесь также все определено и недвусмысленно. Наивен и простодушен тот, кто способен искренне поверить в увиденное или услышанное. А как раз эта способность — поверить в полную силу — для христианства весьма существенна: горы не сдвигаются с места лишь потому, что мы не способны поверить в то, что с помощью Божией это действительно возможно. Почему Питер Пэн мог летать? Потому что он верил в то, что может летать.

Наконец, слово «бессердечные». Как бы мы ни хотели этого не замечать, жестокость соприродна детству; она связана с неспособностью ребенка поставить себя на место другого, осознать последствия своих поступков. В истории о Питере Пэне речь идет о вполне определенных вещах: бессердечные дети покидают и будут покидать своих матерей, зная, что обрекают их на страдания, но не вполне им сочувствуя или не вполне понимая, какую боль они им причиняют.

Подобно двум предыдущим, и эта черта детства находит опору в Евангельском тексте. Христос пришел на землю не для того, чтобы «укрепить» семьи, а чтобы разделить их. Не мир, но меч принес он; и



тот, кто предпочтет Ему своих близких, потеряет Его: «...Враги человеку — домашние его» (Матф. 10. 33—39).

Иначе говоря, последовательное сравнение черт, которые Дж.Барри приписывает детству, с важнейшими христианскими принципами показывает, что они им не противоречат. А поскольку названные смыслы фундаментальны, всеобщи и, в конечном счете, связаны с ни с чем иным, как с темой человеческого сопротивления смерти, они останутся значимыми и востребованными до тех пор, пока не будет отменена сама смерть.

Полет Питера будет долгим.

ИМЯ И СВОБОДА

«ЗАВТРАК У ТИФФАНИ» Т. КЭПОТЕ

Вот снег идет. Какой смысл?

А. Чехов. Три сестры

Бегство от имен. Японца мистера Юниоши, живущего в верхнем этаже дома, Холли Голайтли называет «миленький». Это ее стиль. «Дорогой» или «миленький» (darling, dear) — может относиться к любому человеку, с которым разговаривает Холли (причем не важно, знает она реальное имя собеседника или нет). Ей так проще общаться: имя как обуза, как нечто требующее усилия. А если имя все-таки появляется, то оказывается эфемерным, условным, то есть, по сути таким же безличным и безликим, как и обычные для Холли «дорогой» и «милый». Место настоящего имени занимает любое другое — случайное, необязательное. Сид Арбак (один из поклонников Холли) провожает ее домой: «Благодарствую, дорогой, что проводили.

— Эй, детка! — сказал он, потому что дверь захлопывалась прямо перед ним.

— Да, Гарри?

— Гарри это другой парень. Я — Сид».

Подобное рождает подобное. Сид называет Холли «деткой» (baby), действуя в ее же стиле. Случай Сиды повторяется с самим рассказчиком, то есть с главным героем всей этой истории. Сначала Холли называет его просто «милый» (darling), а затем, когда у нее появляется необходимость в чем-то более конкретном, появляется имя, и снова эфемерное. Одна из наиболее знаменитых фраз из «Завтрака у Тиффани»: «...Вы не против, если я буду называть вас Фредом?» (на самом деле так зовут ее брата).

Еще вариант обезличивающего поименования: О. Д. Бермана — своего друга Холли называет сокращенно «О. Д». А тот, в свою очередь, присваивает ей имя «ребенок» или «дитя» (kid).

Всеобщей участи не избежал даже поселившейся у Холли кот. У него тоже нет личного имени. Холли называет его «кот», поскольку не считает себя его настоящей, то есть постоянной, хозяйкой.



Нет хозяина — нет имени. Ни у того, кого приютили, ни у того, кто приютил. Как выясняется, Холли — тоже не настоящее имя. На самом деле девушку зовут не Холли, а Луламей, и в этом смысле она находится в том же самом положении, что и поименованный «Фредом» рассказчик: его настоящее имя, кстати сказать, так и осталось неизвестным, из чего следует, что на протяжении всей истории оно никому из действующих лиц не понадобилось.

Единственное имя, которое действительно важно и для Холли, и для понимания всей рассказанной Труманом Кэпote истории, это имя «Тиффани»; неслучайно оно значится и в самом названии повести. Однако и это имя при ближайшем рассмотрении оказывается чем-то не вполне реальным. Название ювелирного магазина «Тиффани» — это, скорее, «идея», «образ» некоего места, нежели само место. В нем нельзя задержаться, жить, оно доступно лишь в строго отведенные часы и дни и уж, во всяком случае, предназначено не для того, чтобы там завтракать, не говоря уже об обеде или ужине.

Кот без имени, живущий у не нашедшей своего места хозяйки, и отмеченное шикарным именем «Тиффани» место, неожиданно соединяются в единое смысловое целое. Почему Холли не хочет дать имя коту? Потому что она не нашла пока своего места, своего дома, а по ее представлениям, если у нее нет дома, если она не чувствует себя хозяйкой, то и приручать, приближать к себе кого-то — кота или мужчину она не имеет права. А раз так — значит, и обращаться к ним по имени она тоже не хочет и не может.

Что касается самого места, то есть места, которое можно было бы назвать «домом», то оно, как говорит Холли, похоже на «Тиффани». Но что такое «Тиффани», как не высшее выражение благоустроенной шикарной жизни, которая в принципе противостоит трагической честности Холли? Речь не о порядочности или честности буржуа (Холли спокойно может взять да и украсть что-нибудь в магазине), а о честности перед самим собой, о нежелании идти на компромисс, устраивать одно подле другого так, чтобы вещи, мысли, чувства потеснились, приняли форму друг друга. Холли говорит о «Тиффани», как о месте, где она, смешавшись с толпой богатых, благонамеренных людей, успокаивается душой и мыслями. Однако, если это так, то при чем здесь столь важная для Холли «честность перед собой» и нежелание быть «трусом» и «притворщиком»? При чем здесь ювелирный магазин «Тиффани», который, будучи символом богатой жизни, как раз и оказывается — уже в силу того, что

рядом существует нищета, — высшим выражением буржуазного лицемерия?

Скорее всего, дело в том, что «Тиффани» — не более чем иллюзия. Желая покоя (то есть места, которое можно назвать «своим»), Холли не может им удовлетвориться, почувствовать его своим настоящим домом. Место покоя — как цель, мечта, побуждающая ее двигаться, искать или убежать от места или человека, показавшегося ей «своим». Может быть, поэтому визитная карточка с надписью: «Холлидей Голайтли. Путешествует», которая появляется уже в самом начале повествования, заказана Холли именно у «Тиффани», то есть в том самом месте, где Холли чувствует себя как дома. Дом и странствие суть противоположности, они так же плохо соединяются друг с другом, как и те смыслы, на которых строится вся логика и жизнь Холли.

Соберем все вместе с тем, чтобы попытаться проявить то, что можно было назвать «исходным смыслом» повести Кэпote. Имя. Одиночество. Место. Покой. Дом. Свобода. И — Любовь — как форма, способ соединения всех перечисленных понятий. Любовь как способ присвоения места и человека. Как раз тут и обнаруживается главное внутреннее противоречие. Холли хочет любить, но не может, поскольку не нашла своего места или дома. Холли хочет свободы, но не может ее обрести, поскольку это противоречит ее представлению о доме, как о несвободе. Холли таскали по психиатрам, но никто из них не смог выбить из нее эти, как говорит один из друзей Холли, «идеи». Страх перед жизнью, то есть, в данном случае, боязнь потерять свое «Я», поделить его с другим человеком и местом, которое она смогла бы назвать своим домом, сидит в Холли очень крепко.

Если ты хочешь иметь свое место, ты должен к нему привыкнуть, а для Холли это равносильно смерти. «Я никогда ни к чему не привыкаю. А кто привык, тот, считай, что уже умер». Так возникает тема бесконечного путешествия к призрачной цели — тема поиска места и дома, которые на самом деле Холли противопоставлены. Настрой клипिंगовской кошки, которая гуляла сама по себе, перерастает в чеховскую драму отчаянья. Хотеть свободы — значит поставить себя в положение человека, который ничем не связывает себя с другими людьми. Они существуют для него лишь в той мере, в какой человек сам определяет их значимость и реальность. В логически мыслимом пределе свобода вообще предполагает отсутствие связей с другими, иначе говоря, она предполагает одиночество того, кто отважился стать действительно свободным. И если попытаться предельно коротко



сформулировать сложившуюся ситуацию или, говоря иначе, тот исходный смысл, который исподволь управляет сюжетом повести, то он будет выглядеть приблизительно так: *тот, кто хочет свободы, тот не имеет права на имя*. Или даже еще более определенно: *тот, кто одинок, тому имя не полагается*.

Свободный человек не имеет своего места, он не успевает или не может привыкнуть к месту настолько, чтобы почувствовать его как свой дом, назвать домом. А тот, кто не имеет дома, не имеет права на то, чтобы полюбить кого-то другого или дать ему полюбить тебя. Полюбить — значит приручить, стать хозяином или хозяйкой другого. А прирученному существу полагается имя. Вот откуда столь стойкое и последовательное нежелание Холли называть людей и животных по именам. Вот откуда тотальная борьба с именами, которая проходит через всю повесть Кэпote и захватывает практически всех персонажей, включая сюда саму Холли, чье имя такая же фикция, как «Фред» имя рассказчика. Имеющий имя — несвободен. Тот, кто одинок не имеет имени и не хочет знать имен других людей. Эти формулы со всеми вытекающими из них последствиями для персонажей представляют собой своего рода внутренний, непроговариваемый напрямую сюжет, который идет рука об руку с видимым сюжетом повести. Это то, с помощью чего текст, у которого, упрощенно говоря, уже есть и «идея», и «сюжет», устраивает, оформляет себя как органическое целое, легко входящее в тело культуры и таким образом становящееся объектом цитирования, переосмысления, перевода, экранизации и пр.

В финале повести в очередной раз срабатывает традиционная сюжетная схема, в которой мы имеем дело с феноменом передачи витального смысла от персонажа к какому-либо отмеченному в символическом отношении предмету или существу (вспомним о платке Отелло или о портрете Дориана Грея). Кто-либо или что-либо становится онтологическим двойником персонажа, его символическим заместителем или ориентиром, и затем по ходу движения сюжета этот двойник подвергается испытанию, исход которого сказывается на судьбе самого персонажа. В данном случае речь идет о безымянном коте, чья участь созвучна участи Фреда. Оба тянутся к Холли, у обоих проблема с именами, оба встречаются в финале, в тот момент, когда Холли должна исчезнуть из их жизни. По дороге в аэропорт Холли выбрасывает кота из такси и затем, вернувшись на прежнее место, уже не может его найти. На языке символического сюжетосложения это означает, что у Фреда больше нет никаких шансов увидеться с Холли.

В знаменитом киноварианте «Завтрака у Тиффани», где главную роль играет Одри Хепберн, все по-другому. Холли возвращается и находит кота, что неминуемым образом сказывается и на ее судьбе, и на судьбе Фреда. Теперь их совместное будущее возможно, и значит, возможны и общий дом, и настоящие личные имена. Хороший пример, указывающий на силу традиционных символических связей, на их способность развернуть, изменить сюжет (тем более финал) самым решительным образом.

Однако сценарные ходы, предназначенные для того, чтобы договориться со зрителем, — это одно, а логика исходных смыслов, управляющих текстом изнутри него самого — это другое. Заложенный в тексте посыл (свободный не имеет право на имя) был слишком сильным и последовательным, чтобы разрешиться иначе, нежели это произошло в повести. Прошлое Холли — так, как она рассказывает о нем Фреду — это прошлое «без имен, без названий» (nameless, placeless). Но и ее будущее также безымянно: Холли говорит про свое «Я», которое она хочет сохранить для будущей обеспеченной жизни. Анонимное «Я», которое в принципе не есть имя, пока оно не поделено с кем-то другим, с тем, к кому нужно обращаться по имени и откликаться на имя собственное.

Холли не понравился рассказ, написанный Фредом. Она сказала: «Трепещущие листья. Описания. В этом нет никакого смысла» (Trembling leaves. *Descriptions*. It doesn't mean anything). Однако если следовать логике Холли, трепещущие на ветру листья как раз и можно посчитать выражением полной свободы, и в этом отношении ее оценка — «никакого смысла» — вполне справедлива. Листья свободны, безымянны и одиноки (вспомним об «одиноких листках»), которыми полнится мировая поэзия). Жизнь листьев не пересекается с жизнью людей, они сосуществуют, видят друг друга, но при этом находятся в различных мирах.

Имя «Холли» (Holly) отсылает к теме божественности и святости (holy), и это напоминает о соответствующем контексте. Библейский Авраам являет собой пример полного подчинения Богу, он несвободен настолько, что готов принести в жертву единственного сына. Зато Бог обращается к нему по имени, дарует ему прибавление и в имени (лишний слог), и в семье: от старческого одиночества к счастливому отцовству и основанию рода.

Формула, как видим, строгая и взаимобратимая. Есть свобода — есть одиночество. Есть одиночество — нет имен. Отказ от имени — это ведь тоже жертва: в данном случае, — во имя свободы.

«МЫ» ЗАМЯТИНА: ОПЫТ «НУМЕРОЛОГИИ»

Речь пойдет не о теории и символике чисел, а об «устройстве» замятинских персонажей. В романе «Мы» они названы «нумерами» — следовательно, и термин «нумерология» будет соответствовать тому, что обычно именуют «антропологией».

В романе Замятина меня будет интересовать та схема или неочевидная структура, которая на языке «*онтологической поэтики*», называется «*исходным смыслом*» текста. Исходный смысл — это не «сюжет», не «фабула», не «замысел» или «идея», а то, что, будучи растворенным во всем тексте, поддерживает и оформляет и сюжет, и идею, и стиль. Например, в шекспировском «Гамлете» исходным смыслом всей трагедии оказывается спор или диалог зрения и слуха. Почти все, что Гамлет слышит, — это ложь. Почти все, что он видит, — правда. Однако ложь слов спасительна, она помогает жить, тогда как истина зрения смертельна. «Гамлет» — это чередование сцен, где неофициальными героями оказываются то зрение, то слух. В этом смысле знаменитая фраза «Быть или не быть» может быть понята как «слушать или смотреть»? Что выбрать человеку: ложь жизни или истину смерти? Спор зрения и слуха разрешается в финальной сцене, где Горацио говорит про «пение ангелов», которое слышит погибший Гамлет. Пение ангелов — это божественная, неземная музыка, которая в равной мере обращена и к слуху и к зрению. Это музыка света, зримая гармония или слышимый свет. Умерший Гамлет *видит* музыку, и это примиряет его с самим собой.

Как можно понять из этого краткого описания, исходный смысл «Гамлета» мало похож на то, что принято называть «сюжетом» или «главной мыслью» трагедии. Однако это именно та почва, из которой шекспировский сюжет вырастает в оформленное эстетическое целое. Для сравнения: в «Преступлении и наказании» Достоевского в роли исходного смысла текста выступает тема трудного рождения, мучительного освобождения из утробы. Раскольников постоянно движется сквозь узкие проходы, коридоры, двери, движется вперед (и часто наверх) с тем, чтобы в финале обрести широкий простор, заречные дали, символизирующие его рождение в новую свободную жизнь. В «Трех сестрах» Чехова исходный смысл текста — это тема неподвижности,

прикованности к месту. Сестры осмыслены, символизированы как деревья (березы), которые еще совсем маленькими были привезены и посажены на чужую почву. Деревья не могут ходить, они прикреплены корнями к тому месту, где растут. Оттого сестры и не могут никак уехать в Москву, хотя (если говорить об обычном понимании сюжета) ничто не мешает им это сделать. В сюжетах А. Платонова в качестве исходного смысла обычно выступает тема «возвращения в утробу», возвратного движения человека в свое детство, тема, которая организует пространство и символический мир его текстов.

Исходный смысл — это и не «форма», и не «содержание» текста; это энергичный импульс повествования, его символический стержень. Это и не «*про что?*», и не «*как?*», а то «*с помощью чего?*» осуществляют себя в тексте и форма, и содержание, и сюжет, и идея. Я поневоле огрубляю, упрощаю очень сложные вещи, однако некоторое представление о сути дела это дает.

Что является исходным смыслом в романе «Мы»? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно приглядеться к тем эпизодам, в которых происходят *наиболее важные события*. Если в большинстве подобных эпизодов мы увидим *нечто общее*, это будет означать, что первичные, приблизительные контуры исходного смысла замятинского романа мы уже разглядели. В данном случае это сделать нетрудно, поскольку ситуация настолько очевидна, что какого-то специального анализа не требует.

СМЕХ

Почти во всех интересующих нас сценах мы услышим *смех* персонажей. Этого смеха так много, что он явно выделяется из общего «серьезного» тона повествования. Люди-нумера очень часто смеются, и хотя их смех почти что не связан с конкретными шутками или остроумиями, то есть с тем, что называется «комизмом» в собственном смысле слова, тем не менее это именно смех, а не что-либо другое. Например, когда персонажи знакомятся друг с другом или встречаются после расставания, смех звучит почти обязательно. И хотя подобный смех вполне традиционен и имеет прочные ритуально-мифологические корни, то, как он подан в романе Замятина, определенно выводит его за рамки психологической и бытовой «нормы».

Первая встреча Строителя Интеграла с девушкой, поименованной номером О: она «розово» улыбается ему. Первая встреча Строителя с



номером I-330: Строитель хохочет, вспомнив о картине, которую видел в музее. «И тотчас же эхо — смех — справа. Обернулся, в глаза мне — белые — необычно белые и острые зубы; незнакомое женское лицо». Строитель смущается и пытается «логически мотивировать свой смех». Еще — встреча в аудитории: слушатели дружно смеются, слушая лектора. К Строителю подходит номер I-330: «Улыбка — укус». Снова все смеются. «Хихикнул», как пишет Замятин, сидевший рядом номер. И опять — смех Строителя: «Я смеялся. Стало легко и просто».

Первая встреча Строителя со старухой в Древнем Доме. «Она улыбнулась, и морщины засияли» — то есть морщины сложились лучеобразно, так что показалось, будто они «засияли». Объяснение вряд ли верное (ведь когда улыбается совсем молодой человек, то тоже можно сказать, что его лицо «сияет»), однако здесь важнее сама улыбка и тот «теоретический» интерес, который проявляют по ее поводу Строитель, а вместе с ним и автор романа.

В Древнем Доме Строитель видит бюст Пушкина. Это тоже своего рода «встреча» или «знакомство», и его тоже сопровождает улыбка: «улыбалась курносая асимметричная физиономия». Все это происходит на фоне «улыбки-укуса» номера I-330: «...Она рассмеялась. Я просто видел глазами этот смех: звонкую, крутую, гибко-упругую, как хлыст, кривую этого смеха». Описание более чем выразительное.

Еще одна встреча. Теперь с одним из Хранителей — с номером S. Герой улыбается, раскланивается. И далее — «я улыбался все шире и шире, нелепей и чувствовал: от этой улыбки я голый, глупый». Следующая встреча — с поэтом R-13, и снова смех. Строитель видит «черные, лакированные смехом глаза, толстые негрские губы». А затем смеются поэт и пришедший номер O: «R брызнул фонтаном, O — розово, кругло смеялась. Я махнул рукой: смейтесь, все равно».

Смех спасающий и ранящий, чувственный и рациональный. Смех как сила, парадоксальным образом способная противостоять злу. «Смех, — как пишет автор, — самое страшное оружие: смехом можно убить все — даже убийство».

В романе Замятина смех (или улыбка) сопровождают практически все сцены, где происходят хоть сколько-нибудь значащие события: смех появляется и в начале эпизодов, и в их конце, а чаще всего — пронизывает их насквозь. Если мерить «Мы» мерками литературы того времени, то по числу упоминаний смеха или улыбки мы вряд ли найдем что-то подобное. И это тем более привлекает внимание: ведь

роман Замятина — о будущем обществе, где должны были бы исчезнуть, стереться все нормальные человеческие чувства.

Обо всем этом (а примеры можно и продолжить) не стоило бы говорить, если бы не то особое положение, которое смех занимает в ряду чувств и настроений, которые мы привыкли связывать с общей картиной «нормальной» человеческой чувственности. Само собой, люди-нумера способны сомневаться, сердиться, удивляться и т. д., однако все это лишь эпизоды, частности на фоне смеха, который заполнил собой практически все эмоциональное пространство романа. Попутно замечу, что и вся цветовая гамма «Мы» составлена из цветов смеха — это сочетание красного и белого, алых губ и белых зубов. Есть здесь и еще один важный цвет — розовый. Он может быть соотнесен с улыбкой (например, с «розовой улыбкой» нумера О), но помимо этого розовый цвет отсылает нас еще к одному чувству, которое в книге Замятина может поспорить со смехом и составить ему реальную конкуренцию. Это — чувство стыда.

Стыд

В «Философии смеха»¹ я подробно писал о том, что реальной антитезой смеха являются не слезы, а *чувство стыда*. Фактически стыд является «двойником» смеха, совпадает с ним почти во всем, за исключением одного — в отличие от смеха, стыд имеет не положительный, а отрицательный заряд. Стыд — смех в его негативном варианте, смех — изнанка стыда. Слезы, плач составляют противоположность смеху радости или, вернее, просто радости, которая выражается в смехе. Что же касается «смеха ума», то есть смеха рефлексивного, оценивающего, то его антиподом окажется не плач, а стыд. Стыд, как и смех, — это подчеркнуто интеллектуальная эмоция; в отличие от страха, удивления, радости или интереса, чувство стыда связано с общим умственным и нравственным развитием человека. Стыд, как и смех, приходит внезапно, как эмоциональный удар: нельзя постепенно начать стыдиться или смеяться — стыд и смех или есть, или их нет. Стыд, как и смех, практически невозможно остановить или подавить, то есть заставить себя перестать смеяться или стыдиться. Смех — эмоция направленная «наружу»: это лучшее средство общения, соединения с другими людьми. Стыд — эмоция, направленная

¹ См. Карасев Л. В. Философия смеха. М., 1996.



«внутри». Стыд — это отказ от общения: человек уходит внутрь, прячется внутри себя, стараясь скрыть свое лицо от взглядов других людей. Тот, над кем смеются, испытывает стыд. Тот, кто хочет пристыдить другого, — смеется над ним. Иначе говоря, появление в романе «Мы» чувства стыда как реальной антитезы смеха представляется мне вполне закономерным и ожидаемым. У Ницше в «Заратустре» человек представлен как стыдящийся и смеющийся зверь (причем в будущем смех должен победить и вытеснить стыд). У Г. К. Честертона в «Вечном человеке» слова о «тайне стыда» соседствуют со словами о «прекрасном безумии смеха». Чувство стыда, которое испытывает осмеянный генерал — высшая точка «Скверного анекдота» Ф. М. Достоевского. Сплав смеха и стыда составляет основную чувственно-смысловую подкладку «Мелкого беса». Ф. Сологуба. У А. Платонова в «Чевенгуре» и «Котловане» ситуация обратная той, что можно увидеть у Ницше: здесь практически нет смеха, поскольку его место в душах платоновских людей занял стыд. В «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда схема эмоционального контакта юного героя и его старшего наставника строится как диалог смеха и стыда. Лорд Генри смеется, Дориан — стыдится. Сходную ситуацию можно увидеть в «Имени розы» У. Эко: здесь смеется францисканец Вильгельм, а смущается, стыдится юный Адсон. Разумеется, у каждого из названных авторов есть свой оттенок, свой смысл, который они вкладывают в оппозицию смеха и стыда, однако общий рисунок взаимоотношений этой пары эмоций во всех случаях оказывается одним и тем же.

У Замятина антитеза смеха и стыда настолько значима, что вполне может быть истолкована как исходный смысл всего романа. «Исходный» в том значении, которое уже оговаривалось выше: это и не «форма» романа, и не его «содержание», а та символическая схема, которая позволяет осуществиться и содержанию, и форме.

В «Мы» смех и стыд идут в паре, рука об руку, то поддерживая один другого, то отталкиваясь друг от друга. Иначе говоря, если в какой либо сцене упоминается смех, это означает, что скорее всего где-то рядом окажется и стыд.

Первая встреча Строителя Интеграла с номером I: сначала был смех, а потом стыд. «Я почему-то смутился и, слегка путаясь, стал логически мотивировать свой смех». Уже упоминавшаяся «улыбка-укус» номера I также связана со стыдом, поскольку здесь есть одно пикантное уточнение: не просто «укус», а «укус, сюда — вниз» (Бахтин назвал бы это «материально-телесным низом»). И еще стыд, свя-

занный с телесностью. Во время встречи с номером S Строитель сначала улыбается, а потом испытывает стыд: я «улыбался все шире, нелепей и чувствовал: от этой улыбки я голый, глупый...» И нелепость и нагота — устойчивые спутники стыда.

Сцена, где девушка под номером I «соблазняет» Строителя: на фоне этого эротического, следовательно, связанного со стыдом действия, она все время смеется. Сцена, где Строитель в разговоре с номером S «из всех сил улыбался», а затем — «молчал, весь полыхая от стыда» (немного ранее Строитель испытывает стыд от того, что говорит неправду: «Кровь хлестнула мне в лицо»). Даже поэт R-13, смеющийся «фонтанами» смеха, тоже способен испытывать стыд (Замятин употребляет здесь слово «застенчивость», которое означает слабую или начальную форму стыда).

Оценивая свои записи, Строитель так или иначе, упоминает о смехе и стыде. «Так смешно, так неправдоподобно...» — то есть речь идет о позиции, в которой он, автор, оказаться в нелепом, постыдном положении перед читателем. Или еще: «Мне сейчас стыдно писать об этом...»; и затем сразу же — про смех, про то, как он поцеловал старуху у Древнего Дома, и та засмеялась. Или еще, о том, как он ударил поэта R-13 по голове: «...Мне невероятно стыдно записывать это...». И снова — о том же. Номер S требует от Строителя показать его записи: «Я, весь полыхая от стыда, подал ему листок». И тут же — опять-таки про смех. «Он прочитал, и я увидел, как из глаз выскользнула у него улыбка...» Наконец, еще раз про то же, что и в начале: «Мне стыдно сейчас читать последние, написанные вчера, строки».

Отдельная сюжетная линия, где смех также оказывается крепко связанным со стыдом — история взаимоотношений Строителя с номером Ю. Вот ее портрет: «между жабер, сквозь стыдливые жалюзи спущенных глаз — нежная, обволакивающая, ослепляющая улыбка». Через несколько строк снова сказано про «улыбку» и «стыдливые жалюзи» глаз. А вот описание следующей встречи: «Она улыбнулась (...) Руки стыдливо оправляют снова запавшую между колен складку юнифы». А затем еще две связанные со смехом и стыдом ситуации с номером Ю. В одной она предлагает Строителю себя, и когда тот понимает это, то чувствует, как «кровь брызнула в уши, в щеки». В другой — номер Ю ложится на кровать, а Строитель смотрит на нее и хохочет.

Примеров соединения смеха и стыда в «Мы» настолько много, что перечислять их все до одного, пожалуй, не стоит. Однако упомянуть сцену встречи Строителя с Благодетелем необходимо. Эта сцена во-



обще может быть названа «центральной», хотя и находится в самом конце романа. Ее рисунок таков: сначала Строитель испытывает стыд, стоя перед Благодетелем («Кровь плеснула мне в голову, в щеки...»). Затем Строитель начинает смеяться, и это смех помогает ему увидеть все другими глазами: вместо неприступного великана он видит обыкновенного лысого человека с капельками пота на лбу. Показательно и появляющееся уже в финале романа очередное объединение интересующих нас смыслов. Об истории Авраама и Исаака Строитель говорит, используя все ту же терминологию: «бесстыдно ясно» и «все это только смешно».

Я привел довольно много конкретных примеров, чтобы показать, что смех и стыд — это действительно те чувства, которые замятинские люди-нумера испытывают чаще всего. И более того, — что смех и стыд в романе «Мы» это не просто часто упоминаемые чувства, но цельная пара, реальная психологическая и символическая антитеза. Когда появляется одно чувство, почти сразу же рядом с ним появляется и другое.

Какой вывод можно сделать из сказанного? О смехе как об одной из родовых черт человека, отличающей его от животного, писал еще Аристотель.

О стыде как о не менее важной черте человека писали Ницше в «Заратустре» («животное с красными щеками») и Вл. Соловьев в «Оправдании добра».

Дело, собственно, не в авторитетах, тем более, что ни Аристотель, ни Ницше, ни Соловьев осознанной антитезы смеха и стыда никогда не выстраивали. Дело — в другом. Роман Замятина рассказывает о далеком будущем, о некоем фантастическом обществе, где живут люди с иной психологией. Это уже даже и не люди в настоящем смысле слова, а гипотетические «нумера». То есть существа, в жизни которых все подчинено разуму и логике и где нет места беспорядочным, стихийным человеческим чувствам. Однако рассмотрение линий смеха и стыда, которые буквально пронизывают собой весь замятинский сюжет, говорит об обратном. Реальная психология персонажей «Мы» показывает, что «нумера» — это *вполне нормальные люди*, такие же, как и те, что живут на Земле сегодня, в наше время. И если это так, тогда появляется некоторое несоответствие между заявленной идеей (нумера — это люди будущего) и литературной реальностью, то есть тем, как на самом деле живут и чувствуют себя главный герой романа и остальные персонажи.

Несоответствие это, однако, имеет внешний характер, поскольку в эпилоге романа кое-что проясняется и концы сходятся с концами. Выясняется, что Хранители, то есть «руководители» этого фантастического Общества Благоденствия, как раз и пытались разрушить, сломать в людях-нумерах то, что можно назвать основами человеческой чувственности и нравственности. В романе Замятина есть место, где речь идет именно об этих основах. После признания в своих «грехах» одному из Хранителей, Строитель записывает: «Измумительно: до чего в человеческой породе живучи преступные инстинкты». В данном случае это те чувства и намерения, которые не поддаются рациональному, логическому анализу. Это те чувства, которые мешают человеку стать настоящим бесчувственным «нумером». Иначе говоря, это все то, что связано с понятием «свободы» и, прежде всего, со свободой мысли и чувства.

СВОБОДА И ФАНТАЗИЯ

Стремление к свободе — главный враг человека и общества (я говорю о логике Хранителей). Отсюда — отношение к несвободе, как высшей нравственной ценности. Об этом пишет в самом начале своего дневника Строитель Интеграла: красота работы механизмов, красота танца состоит в том, что это движение, подчиненное определенному закону, плану, это движение, лишённое свободы. Эта та самая «идеальная несвобода», которая одна только и может принести человеку подлинное счастье.

Почему механизмы не улыбаются и не мечтают?

Потому, что у «механизмов нет фантазии». «А у вас — краснейте! — Хранители все чаще видят эти улыбки и вздохи». Смех и стыд («краснейте!») снова сходятся вместе, образуя единую смысловую пару. И смех, и стыд оказываются следствием «постыдного» влечения человека к свободе. А свобода в «Мы» есть порождение фантазии («Имя этой болезни: фантазия»), которая прежде всего и должна быть уничтожена. Путь к излечению — Великая Операция, то есть удаление из мозга особого «центра фантазии». Удалив этот центр, можно избавить человека от стремления к свободе.

Но если, как мы выяснили, внешними признаками фантазии (и свободы) в романе Замятина являются смех и стыд, то это означает, что после «Великой Операции» в первую очередь должны исчезнуть именно эти чувства. Так оно и происходит. В финальной сцене ро-



мана Строитель, который, как и многие другие «нумера», подвергся операции, действительно теряет способность к смеху и стыду. А это означает, что он перестает оценивать действительность с нравственной точки зрения. Он видит, как пытаются его возлюбленную, но не испытывает при этом никаких отрицательных эмоций и более того, ничуть не стыдится свой бесчувственности. Что касается смеха, то он (после операции) трансформируется в «здоровую» пустую улыбку («улыбка — есть нормальное состояние здорового человека»). Иначе говоря, теперь человек-номер может спокойно улыбаться, глядя на все что угодно.

В этом пункте своей «нумерологии» Замятин, возможно неосознанно, пародирует христианское отношение к смеху. В «Мы» есть любопытный пассаж, где идеология номеров сопоставляется с идеологией христианского коллектива. Смирненное «мы» и гордое безбожное «я». Нумера улыбаются, бунтовщики смеются. Как известно, христианство порицало смех, но не имело ничего против улыбки радости, в которой выражается любовь человека к Богу. В «Мы» происходит своеобразная подмена оценок: улыбающиеся номера мало похожи на настоящих христиан, в то время как смех Строителя или его возлюбленной, несмотря на ее inferнальное имя, не несет в себе ничего дьявольского.

Можно по-разному интерпретировать этот ход замятинской мысли, однако общей схемы, которую я пытался здесь представить, финальная улыбка людей-номеров не нарушает. Такая улыбка есть извращение не только обыденной психологии, но и психологии религиозной. Она антигуманна и бесстыдна и в этом смысле заменяет собой и смех, и стыд. Попутно замечу, что в «Заратустре» Ницше идет речь о смене опознавательных знаков человека: он должен изжить, уничтожить свой стыд и поставить на его место смех. Однако если Сверх-человек — это человек лишившийся стыда, то о каком нравственном прогрессе здесь вообще можно говорить? Если грядущий Сверх-человек, как пишет Ницше, будет смотреть на нас, нынешних людей, так же, как мы сегодня смотрим на обезьян (то есть на наше природное прошлое), то это будет означать, что человечество в своем развитии не только не продвинулось ни на шаг, но, напротив, отступило назад.

Исходный смысл романа «Мы» может быть представлен следующим образом: *смех и стыд — сущностные черты человека. Без смеха и стыда человек перестает быть человеком. Перестав смеяться и стыдиться, человек теряет свою свободу, и прежде всего, свободу*

мыслить. Высшая форма мыслительной свободы — фантазия, без которой человек превращается в существо, лишенное онтологической перспективы. Смех и стыд, таким образом, выступают как гаранты, как внешние знаки глубинной человеческой сущности, нарушение которой неминуемым образом сказывается и на самих этих знаках. Их отсутствие означает, что человек перестал быть человеком, превратился из мыслящего и чувствующего существа в абстрактный «нумер». Само собой, предлагаемая формулировка не подменяет ни «идеи» романа (опасность тоталитаризма), ни его сюжета (любовная история плюс приключения), ни жанра (фантастическая антиутопия). Однако названный исходный смысл оказывается той нечитаемой или неочевидной структурой, тем импульсом, который проходит от первой страницы до последней, организуя и поддерживая повествование изнутри. Диалог смеха и стыда оказывается «вторым» или «невидимым сюжетом», который разворачивается и живет рядом с сюжетом очевидным, «официальным». Это тот символический импульс, который дает роману «Мы» возможность сбыться именно в том виде, в каком он и сбылся.

Москва — Женева

SUMMARY

In his new book author continues to use an ontological poetics as his method of reading of well-known texts of European literature.

Now he offers to read Shakespeare, Goethe, A. A. Milne, J. M. Barrie and others from this point of view. An ontological schemata helps to uncover the internal structure of texts by the way of analyzing the “strongest episodes” (well-known ones) of them and revealing of “non-obviously sense structures” which lie in the basis of their construction.

Ontological poetics shifts an accent both from culture to nature and symbol to substance. As a result a new interpretation of well-known texts seems to be revealed.

ИМЕННОЙ И ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Андерсен Г. Х. 47
Апдайк Д. 75
Аристотель 202
Арто А. 6
Базен Э. 75
Бальзак О. 39
Барт Р. 69, 130
Барри Дж. 178, 180, 185, 186, 188, 190
Батай Ж. 14
Бах И. С. 67
Бахтин М. 78, 175, 200
Бергсон А. 57
Бернетт Ф. 41
Бирвиш М. 34
Бронте Ш. 35
Бюржер Г. А. 170, 172, 177
Вебстер Дж. 50
Вежбицкая А. 33, 34
Веселовский А. 26
Вилсон Д. 127
Витгенштейн Л. 13
Вудвард А. Б. 181
Вещество, вещественность 13, 15, 16, 18, 20, 23, 54, 63, 66, 67
Гёте И. В. 43, 63, 95, 142, 144, 145, 150
Гоголь Н. 27, 40, 44, 62
Гинзбург К. 29
Голосовкер Я. 36, 112
Гроув Дж. 128
Гюго В. 45
Даммит М. 211
Делез Ж. 14, 35, 90, 97
Деррида Ж. 15, 29
Джеймс Г. 99
Джойс Дж. 68, 83, 165
Диккенс Ч. 4, 23
Дисней У. 180
Достоевский Ф. 20, 23, 25—27, 35, 43, 48, 55, 62, 66, 77, 84
Ельмслев Л. 34
Замятин Е. 9, 196—198, 200, 201, 203
Иноформа 7, 37—49, 52, 57, 110, 127, 129, 141, 147, 148, 150
Ионеско Э. 30
Исходный смысл 7, 8, 31—38, 47—52, 70, 78, 79, 97, 98, 127—130, 140, 147, 177, 193, 195, 196, 205
Карасев Л. 7, 44, 46, 53, 97, 130, 199
Кафка Ф. 66
Кларк А. 180
Кляйн М. 91, 96
Колдервуд Дж. 120
Кэпоте Т. 191, 192
Леви-Стросс Л. 29, 36
Леонардо да Винчи 92
Лермонтов М. 42
Лозинский М. 112
Марстон Дж. 150, 161
Мелвилл Г. 47
Мелетинский Е. 10
Мейер Г. 31
Мерло-Понти М. 14, 23, 91
Мерфи А. 162
Морелли Дж. 52
Мосс М. 14



- Милн А. 163, 164, 168, 170
- Ницше Ф. 200, 202, 204
- Неочевидные смысловые структуры; нечитаемое в тексте 7—9, 41, 42, 79, 80, 87, 91, 98, 100, 103, 108, 126, 135, 136, 150, 162, 167, 176—178, 186—188, 195, 196, 205
- Онианс Р. 89, 128
- Оппенгейм М. 17
- Остин Дж. 21
- Онтологическая поэтика 7—9, 13—16, 19, 20, 26, 65, 103, 111, 128, 135, 146, 147, 196
- Онтологический порог 26, 27, 34, 78, 47, 127
- Пискунова С. 84
- Платонов А. 18, 25, 35, 61, 63, 200
- По Э. А. 150—152, 154, 155, 158, 160—162
- Пригожин И. 27
- Пушкин А. 35, 109, 122
- Распе Э. 170, 172, 177
- Ришье Ж. 23
- Роден О. 23
- Рэкем А. 180
- Сепир Э. 34
- Серль Дж. 21
- Соловьев Вл. 202
- Сологуб Ф. 200
- Спилберг С. 41, 180
- Толстой Л. 32, 36, 41, 48, 62, 99
- Топоров В. 10, 22
- Тэн И. 29
- Тело, телесность 8, 9, 13, 14, 61, 62, 65—71, 75, 78, 82, 84, 88—91, 96, 131, 163, 165, 169
- Уайльд О. 39, 200
- Фаулз Дж. 75
- Фальконе Э. М. 37
- Фехнер Г. 68
- Фицджеральд Ф. С. 35
- Франциск Ассизский 25
- Фрейд З. 29, 58
- Хайдеггер М. 18, 21
- Хепберн О. 195
- Хомский Н. 33, 64
- Хоружий С. 21
- Честертон Г. К. 23, 200
- Чехов А. 23, 25, 30, 110, 170, 191, 196
- Чинтио Дж. 134
- Шекспир В. 20, 32, 67, 77, 79, 82, 95, 107—112, 114, 125, 127, 130, 134, 138, 150, 196
- Шепард Е. 170
- Шнорр Г. 177
- Щепкина-Куперник Т. 107
- Энергия 8, 10, 17, 31, 36, 37, 47, 49, 60, 61, 78, 83, 100, 127, 129, 181, 197
- Эккерман И. 149
- Эко У. 45, 47, 200
- Эсхил 30
- Эмблема 7, 28—31, 34, 42, 44, 47, 60, 106, 134, 136—141, 146, 148, 150, 157, 162, 164, 169, 171, 180
- Юнг К. Г. 29, 32, 58
- Якобсон Р. 20, 37