

КОММУНИКАТИВНЫЕ



СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРЫ

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

АНАТОЛИЙ КОРЧИНСКИЙ

---

# ФОРМАНТЫ МЫСЛИ

Литература и философский дискурс



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
МОСКВА 2015

УДК 80/81  
ББК 83.3(2Рос=Рус)  
К 70

*Издание осуществлено при поддержке  
Программы стратегического развития РГГУ*

Редакционный совет серии:

М. М. Гириман (Донецкий ун-т, Украина), *М. Н. Дарвин* (РГГУ, Москва),  
*И. В. Силантьев* (председатель, Ин-т филологии СО РАН, Новосибирск),  
*Ю. Л. Троицкий* (РГГУ, Москва), *В. И. Тюпа* (РГГУ, Москва),  
*Ю. В. Шатин* (Новосибирский гос. ун-т), *В. Шмид* (Гамбургский ун-т)

Научные рецензенты:  
д-р филол. наук, проф. *В. И. Тюпа*  
д-р филос. наук, проф. *А. Н. Круглов*

### **Корчинский А. В.**

К 70

Форманты мысли: Литература и философский дискурс. — М.: Языки славянской культуры, 2015. — 288 с. — (Коммуникативные стратегии культуры).

ISBN 978-5-94457-223-3

В книге рассматривается вопрос о специфике философского дискурса с точки зрения его взаимоотношений с литературой в интеллектуальной культуре XIX—XX вв. Анализируется ряд конкретных случаев из истории русской и европейской словесности, когда художественное слово становится инструментом философского познания и, наоборот, литература использует дискурсивные элементы философии для решения эстетических задач. Как показывает автор, «пограничные» процессы между двумя дискурсами оказываются значительно сложнее и разнообразнее, чем обычно представляется при анализе отдельных фактов литературно-философской мимикрии.

Герои исследования — Ф. М. Достоевский, В. С. Соловьев, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, А. Кожев, Л. С. Липавский, Я. С. Друскин, А. И. Введенский, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Б. Л. Пастернак, И. А. Бродский и другие.

Для филологов, философов и всех интересующихся историей культуры.

УДК 80/81  
ББК 83.3(2Рос=Рус)

*В оформлении переплета использовано картина  
Рембрандта Харменса ван Рейна «Размышляющий философ» (1632)*

ISBN 978-5-94457-223-3

© А. В. Корчинский, 2015  
© Языки славянской культуры, 2015

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                   |   |
|-------------------|---|
| Предисловие ..... | 7 |
|-------------------|---|

### **Литература и философия на дискурсной карте культуры**

|  |    |
|--|----|
| 1. Вместо введения: философский дискурс и литература .....   | 13 |
| 2. Философское высказывание и философское произведение ..... | 35 |
| 3. Событие мысли как коммуникативное событие .....           | 53 |
| 4. Ранний А. Кожев: опыт диалектической поэтики .....        | 66 |

### **Литература как философия и философия как литература**

|   |     |
|---|-----|
| 5. От иллюстрирования идей к «конкретной» философии:<br>Ж.-П. Сартр и А. Камю ..... | 77  |
| 6. Философия вне философии: «исследования»<br>Л. С. Липавского .....                | 97  |
| 7. Апофатическая эстетика Я. С. Друскина .....                                      | 114 |
| 8. Медиасофия «чинарей»: на пути к «поэтической критике<br>разума» .....            | 123 |
| 9. Русский нигилизм и кризис художественной<br>репрезентации .....                  | 146 |

### **Философия литературы и философия в литературе**

|  |     |
|--|-----|
| 10. Размышление и рассказ: философы читают<br>Ф. М. Достоевского .....         | 165 |
| 11. «Доктор Живаго»: философия на дискурсной территории<br>романа .....        | 177 |
| 12. Философия поэтической формы и концепция времени<br>у И. А. Бродского ..... | 190 |

|  |     |
|--|-----|
| 13. К «поэтической гносеологии»: А. И. Введенский<br>и И. А. Бродский . . . . .    | 225 |
| 14. Фигуры речи и фигуры мысли в поэзии И. А. Бродского . . . . .                  | 241 |
| 15. Кто изобрел «нигилизм»? Семантика понятия в литературе<br>и философии. . . . . | 251 |
| Библиография . . . . .   | 265 |
| Материалы книги, опубликованные ранее . . . . .                                    | 280 |
| Именной указатель . . . . .  | 282 |

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Главы этой книги не являются главами в строгом смысле этого слова, как это бывает, когда автор шаг за шагом, стараясь ничего не упустить, изучает интересующий его предмет. Скорее это некоторая серия опытов, и между ними, и в них самих много пустот. В то же время эти опыты связывает между собой единый мотив — попытка понять, в чем заключается специфика философского высказывания.

Наиболее загадочной при этом мне представляется граница между философией и литературой. Разумеется, философы могут писать тексты разной дискурсивной принадлежности — публицистические, литературно-критические, эссе различной стилистической и жанровой природы. И наоборот, критики, журналисты, поэты могут высказываться по философским вопросам. В отдельных случаях бывает весьма нелегко квалифицировать, к какому именно «речевому жанру» можно отнести тот или иной текст. Существуют и так называемые переходные случаи между философией и публицистикой, различными формами рецепции художественных произведений и собственно поэзией и философией. Но существование «пограничных» явлений лишь подтверждает наличие границы и — главное — тех принципов, которые лежат в основе разграничения разных дискурсивных территорий.

По большому счету, «граница» это всего лишь визуальный образ, который вовсе не так адекватно, как хотелось бы, отражает существо дела. В реальных дискурсивных практиках мы сталкиваемся с великим множеством словесных воплощений философской мысли, чье культурное «гражданство» не всегда очевидно. Такие воплощения далее будут именоваться *«формантами мысли»*.

В лингвистике форманты — это словоизменяемые или словообразовательные элементы, присоединяющиеся к основе слова и либо сообщающие ему определенные грамматические значения, либо об-

разующие от него новые лексические единицы. Я использую этот термин в метафорическом смысле. С одной стороны, таким образом я хочу показать, что мысль, даже если она существует «в чистом виде» в голове мыслителя, чтобы появиться в культурном пространстве, должна материализоваться, обрести форму. С другой стороны, термин «форманты» также схватывает важную особенность: мысль вариативна. Но при этом всегда существует проблема: если мы, например, станем рассматривать две содержательно близкие мыслительные конструкции, принципиально по-разному запечатленные в слове, должны ли мы будем в этом случае признать, что перед нами одна и та же мысль или же две самостоятельных мысли? Эта проблема сравнима с проблемой границы слова в лингвистике: одни форманты, как было сказано, меняют слово так, что возникшие единицы остаются его формами, а другие образуют совсем другое слово. То же и с бытованием философской мысли в разных областях словесной культуры. Если мысль можно воплотить в форме академического трактата и в форме лирического стихотворения, будет ли это одна и та же мысль? Как я постараюсь показать, ответы на этот вопрос могут быть довольно неожиданными.

Надо заметить, что множественное число «формантов» в названии — принципиально. Ведь помимо философской, существует мысль научная, политическая, моральная, художественная и т. д. Но я не буду говорить о мышлении вообще, меня интересует здесь мысль, релевантная в рамках философского знания. Но даже в этом узком секторе интеллектуальной культуры оказывается, что все не так просто и существует масса различных воплощений мысли. И, имея дело с формами, всякий раз нам приходится решать, по какому именно ведомству проходит та или иная мысль. Нахождение четких критериев, характеризующих специфическую конфигурацию, которая соединяет в себе философскую мысль и воплощающее ее слово и которая далее будет именоваться философским дискурсом, составляет основную цель предлагаемых опытов. Мне вряд ли удастся в полной мере достигнуть ее в работе, предлагаемой вниманию уважаемого читателя, однако кое-какие шаги в этом направлении я постараюсь сделать.

Но прежде чем приступить к этому предприятию, я хотел бы поблагодарить моего друга Юрия Троицкого за неоценимую моральную поддержку, позволившую мне взяться за подготовку книги. Некоторые части работы, позднее ставшие главами, ранее публиковались мною в виде статей, но значительная доля текста написана специ-

ально для этого издания. В разное время полезные мысли по поводу обсуждающихся здесь вопросов высказали мои замечательные коллеги Игорь П. Смирнов, Валерий Тюпа, Оге А. Ханзен-Леве, Илья Кузнецов, Юрий Шатин, Сергей Фокин, Татьяна Артемьева, Райнер Грюбель, Наталия Азарова, Аркадий Перлов, Юрий Филиппов. Большое спасибо! И разумеется, совершенно невозможно умолчать о материальной стороне дела: работа выполнена в рамках одного из научно-исследовательских проектов Программы стратегического развития РГГУ, дирекции которой я выражаю искреннюю признательность.



Литература и философия  
на дискурсной карте  
культуры





## 1. Вместо введения: философский дискурс и литература

В XX в. философия проявила беспрецедентный интерес к языку вообще и к своим собственным языковым воплощениям в частности. Можно выделить по меньшей мере три исследовательские программы, ориентированные на изучение словесной стороны философского мышления.

Первая из них — логический анализ языка, предпринятый в рамках аналитической философии Г. Фреге, Б. Расселом, Л. Витгенштейном и др. Характерной особенностью данной программы было то, что аналитиков интересовала исключительно референтная сторона отдельных языковых выражений, продуцируемых философами. Вопросы же, связанные с особенностями текстуальной организации, условиями производства и восприятия философских высказываний, характеристиками «внутреннего мира» философского произведения, фактически оставались за кадром. Прежде всего, их заботила своего рода «гигиена» мысли — выработка правил, согласно которым могут производиться адекватные высказывания о мире. Впоследствии намеченная аналитиками перспектива обогатилась исследованием коммуникативной природы философского высказывания у Дж. Серля, применившего в рамках этой темы теорию речевых актов Дж. Остина, и концепцией философии как особого «жанра» Ю. Хаберамса.

Вторая исследовательская линия связана с феноменологической и герменевтической традициями и в первую очередь ассоциируется с именем М. Хайдеггера, а также — по-разному развивающими его подходы Г.-Г. Гадамера и Ж. Деррида. Эта традиция, делающая особый акцент на словесной ткани философского произведения, основывается на глубинной аналогии и даже сущностном сродстве между философией и поэзией, если и не настаивая на их текстуальном сближении, то, по крайней мере, показывая возможности для их корреляции и взаимодействия. Думается, именно благодаря авторитету этой программы с повестки дня современной мысли не сходит философия

художественного произведения, предписывающего те или иные стратегии самой философии. Достаточно упомянуть таких известных авторов, как Ф. Лаку-Лабарт, Ж. Рансьер, Дж. Агамбен. К этой же тенденции я осмелюсь отнести Ж. Делеза и А. Бадью, которые, адресуясь к разным мыслительным традициям и временами оппонируя хайдеггеровской линии, полагают, что «равнение» на художественные языки является императивом для современной философии.

Третья программа, имеющая большое значение для нижеследующего анализа, это религиозно-ориентированная русская философия конца XIX—XX в. (В. С. Соловьев, В. В. Розанов, Л. И. Шестов, Н. А. Бердяев) и особенно приверженцы имяславия П. А. Флоренский, А. Ф. Лосев, С. Н. Булгаков. Одной из насущных задач философствования этого рода становится поиск не только языка, но и новых мифопоэтических средств для философского постижения сверхрациональных сущностей, наиболее адекватно схватываемых посредством религиозной веры. Не удивительно, что большинство мыслителей, которых можно отнести к данной традиции, уделяли большое внимание художественной литературе, располагающей, по их мнению, необходимыми познавательными ресурсами для подобной работы, одобряли и даже практиковали сближение философского и художественного текста (В. В. Розанов, П. А. Флоренский, Л. П. Карсавин; к этому же типу философской дискурсивности принадлежат произведения Я. С. Друскина, выполненные в рамках иной системы философско-эстетических координат, но также связанные с религиозным поиском).

По поводу всех трех программ при всех очевидных различиях между ними можно заметить следующее: каждая из них стремится не столько *описывать* и объяснять природу философского слова как предмет исследования, сколько *предписывать*, каким этому слову следует быть для достижения тех или иных эвристических результатов. По сути, мы имеем дело с современными *нормативными* поэтиками философского дискурса. Как и в ходе литературного процесса, само размышление над языком начинается тогда, когда его собираются изменить. Кроме того, для нашего дальнейшего изложения важно то, что каждая из этих тенденций связана с тяготением философии к иным сферам производства знания, расположенным за ее собственными пределами, — наукам о природе, поэзии и религии<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> При желании можно также заметить и другие дискурсивные тяготения философии XX века, например интерес к политическому. А вслед за Аленом Бадью,

Собственно же исследования феномена философской речи, философского текста и — шире — философского дискурса начались значительно позднее, а систематическими они становятся, пожалуй, только в наши дни. Сегодня они ведутся как на территории самой философии (из наиболее известных подходов я бы отметил «теорию аргументации» Х. Перельмана и Л. Ольбрехт-Титеки<sup>2</sup>, а в России — работы В. В. Бибикина и Н. С. Автономовой<sup>3</sup>), так и в филологических дисциплинах<sup>4</sup>.

Естественно, что такие исследования часто включают в себя сравнительный анализ высказываний, считающихся философскими, с иными, близкими, типами речи — научной или художественной. В особенности интерес исследователей прикован к взаимодействию художественного и философского дискурсов. Этот интерес закономерен в свете тех культурных процессов XIX—XX вв., которые одни авторы квалифицируют как дискурсное сближение или даже «конвергенцию» философии и литературы, а другие расценивают как взаимодействие самостоятельных и устойчивых структур в системе дискурсов данной эпохи. Существует также точка зрения, что в XIX—XX вв.

называющим такие вторжения философии на территорию других типов мысли «швами», можно указать и на стилистическую интерференцию с «дискурсом любви» — психоанализом (см.: *Бадью А.* Манифест философии. СПб.: Machina, 2003). Однако выявление таких «швов» может завести нас довольно далеко, тем более в названных выше трех случаях имеет место обширный метатекст об исковой научной, художественной или религиозной подоплеке философского высказывания, а в случае политики и т. п. такого метатекста, пожалуй, пока еще нет, хотя в отдельных случаях можно наблюдать его элементы.

<sup>2</sup> *Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L.* The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1969.

<sup>3</sup> *Бибикин В. В.* Язык философии. СПб.: Наука, 2007; *Автономова Н. С.* Заметки о философском языке: традиции, проблемы, перспективы // Вопросы философии. 1999. № 11. С. 13—28; *Автономова Н. С.* Познание и перевод. Опыт философии языка. М.: РОССПЭН, 2008; *Она же.* Открытая структура: Якобсон — Бахтин — Лютман — Гаспаров. М.: РОССПЭН, 2009. С. 351—441; *Она же.* Философский язык Жака Деррида. М.: РОССПЭН, 2011.

<sup>4</sup> См., например: *Бальбуров Э. А.* Литература и философия. Две грани русского логоса. Новосибирск: Ин-т филологии СО РАН, 2006; *Она же.* Русская философская проза. Вопросы поэтики. М.: Языки славянской культуры, 2010; *Азарова Н. М.* Язык философии и язык поэзии — движение навстречу (грамматика, лексика, текст). М.: Логос; Гнозис, 2010; *Она же.* Типологический очерк языка русских философских текстов XX века. М.: Логос; Гнозис, 2010.

литература (искусство) становится фактором переустройства всей дискурсной карты европейской культуры<sup>5</sup>.

Так или иначе, в контексте любого сопоставления важно определить, что именно мы сопоставляем с тем, что нам в той или иной степени уже известно. В этой книге предпринимается попытка, исходя из сложившихся представлений о дискурсных границах философии и литературы, понять, в чем заключаются специфические особенности философского дискурса, не только допускающего стилистическую мимикрию и использование приемов художественной речи, но и делегирующего литературе специфические полномочия, связанные с производством знания, и не теряющего при этом свою дискурсную идентичность.

Я буду исходить из вполне классических представлений о дискурсе, разработанных в рамках «археологии знания» Мишеля Фуко, «французской школы анализа дискурса» Мишеля Пеше и «критического дискурс-анализа» Тена ван Дейка.

В своей инаугурационной лекции в Коллеж де Франс 2 декабря 1970 г., известной под названием «Порядок дискурса», Фуко предостерегал от отождествления «дискурса», с одной стороны, с «мыслью, облеченной в... знаки, мыслью, которая становится видимой благодаря словам», с другой стороны, «со структурами языка, которые, будучи приведены в действие, производили бы эффект смысла»<sup>6</sup>. Именно этим, по его мнению, грешат философия и наука, избегая говорить о тех социокультурных механизмах, которые определяют режимы производства и восприятия высказываний и организуют «мысль» и «речь» в специфические для данного исторического периода конфигурации. В традициях школы Пеше дискурсом именуется не сам корпус речений, высказываний и текстов, а «высказывание, рассматриваемое с точки зрения... механизма, который им управляет»<sup>7</sup>. Поскольку дискурс в этом смысле диктует сами позиции адресанта и адресата, их

---

<sup>5</sup> См. об этом: *Риддингс Б.* Университет в руинах. М.: ГУ ВШЭ, 2010; *Ахутин А. В.* Поэтическая идея культуры [Электронный ресурс] // «Диалог культур XXI». URL: <http://www.culturedialogue.org/drupal/ru/node/1328> (дата обращения — 24.10.2014).

<sup>6</sup> *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. С. 75, 76.

<sup>7</sup> *Guespin L.* Problematique des travaux sur le discours politique // *Langages*. 1971. № 23. P. 10. Цит. по: *Серво П.* Как читают тексты во Франции? // *Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса*. М.: Прогресс, 1999. С. 27.

способ видения мира и коммуникативного поведения, а также задает стратегию понимания того предмета, о котором идет речь, удобно вслед за ван Дейком, определить его как «коммуникативное событие», подразумевающее единство «языковой формы, значения и действия» и не сводимое к отдельному высказыванию, тексту или разговору. «Говорящий и слушающий, их личностные и социальные характеристики, другие аспекты социальной ситуации, несомненно, относятся к данному событию»<sup>8</sup>. При этом контекст коммуникативного события включает в себя не только конкретные переменные вроде прагматических устремлений коммуникантов, тех ролей, которые они разыгрывают, официального или неофициального характера ситуации общения и т. п. Важно также, в рамках каких институтов<sup>9</sup>, интеллектуальных сетей<sup>10</sup> и сообществ производится, распространяется и потребляется дискурс.

С моей точки зрения, дискуссии последних десятилетий о специфике философии не только свидетельствуют о росте интереса к вербально-текстуальной стороне философского творчества, что бы под этим ни понималось, но и тяготеют к строгому рассмотрению философии как дискурса.

Приведу один пример. В диалоге о статусе русской философии, состоявшемся в 2001 году в редакции журнала «Логос» между философами М. К. Рыклиным, Б. Гройсом, В. А. Подорогой, И. П. Смирновым, Н. С. Плотниковым, А. Хаардтом, Э. Свидерски и др.<sup>11</sup>, в качестве одного из основных критериев существования философского дискурса выдвигается институциональный критерий, связанный с механизмами производства и рецепции философского знания. Михаил Ямпольский сомневается в том, что философская мысль вписывается в деятельность некоторых социальных институтов. Скорее наоборот, считает ученый, она выполняет критическую и дестабилизирующую функцию по отношению к ним<sup>12</sup>. Однако заслуживает интереса ответ, который дает на это Николай Плотников:

<sup>8</sup> Ван Дейк Т. Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртене, 2000. С. 122.

<sup>9</sup> Серно П. Указ. соч. С. 29.

<sup>10</sup> См.: Коллинз Р. Социология философий. Глобальная теория интеллектуального изменения. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2002.

<sup>11</sup> Русская философия: Вердикт, реальность или/и миф? Круглый стол // Логос. 2001. № 4 (30). С. 115—128.

<sup>12</sup> Там же. С. 118.

Здесь, по-моему, происходит смешение понятий. Слово «институты» очень часто употреблялось в различных смыслах. Возьмем, в частности, замечание по поводу дестабилизирующей функции философии. Я вовсе не отрицаю, а, более того, поддерживаю мысль, что философия является критикой институтов, но при этом я мог бы сформулировать такое парадоксальное утверждение, что философия является институтом для критики институтов... И я предлагаю не рассматривать институты в кристаллизованном виде, в виде абстрактной системы. Потому что институт — это не обязательно то, что санкционировано государством. Вы сами говорили о новых учебных заведениях, в которых вы преподаете. Это тоже есть форма институциализации. Именно таким образом вы можете транслировать философскую аргументацию, тем, что вы передаете студентам, организованным в некоторое сообщество<sup>13</sup>.

Расширяя значение понятия «институты», выступающего необходимой рамкой дискурса, исследователь приближается к представлению о дискурсивности, свойственному школе Пеше, упомянутой выше. Следует, однако, уточнить, что чрезмерное расширение этого понятия может приводить к потере специфики развития именно философской дискурсивности и что помимо институтов в истории философии значимым фактором являются, например, сообщества, не включенные ни в какие институциональные рамки, противостоящие им или же, напротив, организующие взаимодействие между независимыми индивидами и институтами. Например, в русской философии были распространены разного рода «кружки» (от кружка Станкевича до кружка чинарей в XX в.), «собрания» или «общества» (например, Религиозно-философские собрания 1901—1903 гг. или Религиозно-философское общество памяти В. С. Соловьева). Вообще, надо заметить, что термины «институт» и «сообщество» в расширительном смысле (например, в выражениях «философия как институт» или «научное сообщество») в сегодняшних теориях часто перекрывают друг друга: сообщества могут действовать внутри институтов, а институты создаются сообществами<sup>14</sup>. По всей видимости, выбор термина позво-

---

<sup>13</sup> Русская философия: Вердикт, реальность или/и миф? Круглый стол // Логос. 2001. № 4 (30). С. 125.

<sup>14</sup> Отчасти отношения между этими терминами позволяет упорядочить понятие «сеть», по крайней мере в том смысле, в каком его применяет Рэндалл Коллинз в своей «социологии философий», и, возможно, им и стоило бы пользоваться

ляет подчеркнуть различные оттенки одного и того же: «институты» акцентируют внимание на некоторой безличности механизмов производства знания, оставляют простор для разговоров об идеологических тенденциях или рычагах контроля (что очень важно для критических подходов к дискурсу); «сообщества» — менее «жесткий» термин, позволяющий рассуждать о социальных процессах, прагматических траекториях различных групп, конкуренции школ и т. п. В рамках нижеследующего анализа будет достаточно ссылки на внеязыковые / внетекстовые факторы обоих типов, поэтому далее я буду использовать оба термина в довольно широком смысле, не оговаривая специально соотношения между ними.

Опираясь на сказанное выше, впредь я буду оперировать не столько понятиями «философского языка» и «философского текста», сколько понятием «философского дискурса» как явления, которое не сводится только к эксплицированным лингвотекстуальным компонентам, но определяется исходя из социально-коммуникативного контекста. В этом смысле важно не столько то, что *считает* «философским дискурсом» исследователь, сколько то, что *считается* таковым на определенном этапе интеллектуальной истории. Ученый, в целом сомневающийся в существовании такого предмета научного познания, полагает, что «восприятие конкретного текста в качестве “философского текста” производно от способов институциализации философской деятельности в конкретном историко-культурном и когнитивном контексте»<sup>15</sup>. Со своей стороны, я предлагаю считать такое определение достаточным применительно к термину «философский дискурс». По крайней мере, оно не позволяет редуцировать вопрос о дискурсивно-коммуникативной специфике философии к вопросу о стиле, жанре и видах текстуальности<sup>16</sup> и не расплывает эту специфику на десятки языковых, речевых и текстовых признаков и характеристик, как это часто происходит в филологических работах.

---

ся в исследованиях дискурса вместо слишком неопределенных «института» и «сообщества», но обоснование такого теоретического хода составляет отдельный сложный сюжет и не входит в мои задачи.

<sup>15</sup> Бойко В. Философская мысль как дискурсивное событие // Критика и семиотика. Вып. 13. 2009. С. 30.

<sup>16</sup> Ср.: «Обладая свободой выбора способов своего выражения, философское знание имитирует различные дискурсивные стратегии, выступая не только в качестве “симулякра” науки, искусства, религии и т. д., но и в качестве парадигмы такого рода практики» (Там же. С. 30).

Инструментарий дискурс-анализа при условии необходимой исторической контекстуализации позволяет, ни в коей мере не мешая философской герменевтике, исследовать те специфические условия, при которых то или иное высказывание создается и воспринимается как философское. Понятие дискурса «шире», чем понятия языка (речи), стиля и текста как определенных характеристик высказывания: дискурс может накладывать те ли иные ограничения на употребление языковых средств (то есть определять отбор лексики, влиять на морфемистику и грамматику), стилистических приемов и текстовых моделей и структур (жанров). Такой подход, помимо прочего, позволяет увидеть, что факты использования поэзией философских терминов или философией — образных выражений, взаимные стилизации и даже появление «гибридных» текстов не снимают отличий между философией и литературой на уровне дискурса. Более того, всякого рода формы текстового и жанрово-стилистического сближения философии и литературы возможны именно благодаря тому, что пока в рамках нашей культуры принято эти дискурсы различать. И сами по себе «пограничные» феномены распознаются как «синкретизм», «конвергенция»<sup>17</sup> или «интерференция»<sup>18</sup> до тех пор, пока это различие существует<sup>19</sup>.

Если отталкиваться от того, что дискурс как коммуникативное событие должен быть охарактеризован с трех сторон — креативной, референтной и рецептивной<sup>20</sup>, то можно наметить ключевые характеристики философского дискурса, рассматриваемые в современных исследованиях. В основном их авторы останавливаются на каком-то одном или двух из этих аспектов, что подчас не дает им возможности зафиксировать сам факт существования философского дискурса и речь в основном идет о «философском языке» или «философском тексте». Однако ряд ученых, не используя этого термина, описывают

<sup>17</sup> См. упоминавшиеся выше работы Э. А. Бальбурова и Н. М. Азаровой.

<sup>18</sup> См.: Кузнецов И. В. Историческая риторика: стратегии русской словесности. М.: РГГУ, 2007. С. 285—293.

<sup>19</sup> Некоторые авторы говорят не о слиянии, а о дискурсивной неразличимости литературы и философии, см.: Brink M., Solte-Gresser Ch. Grenzen und Entgrenzungen. Zum Verhältnis von Literatur und Philosophie // *Écritures. Denk- und Schreibweisen jenseits der Grenzen von Literatur und Philosophie*. Tübingen: Stauffenburg, 2004.

<sup>20</sup> Тюна В. И. Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 169.

именно философский дискурс. Пользуясь случаем, еще раз подчеркну, что разговор о дискурсной специфике философии заходит преимущественно в контексте ее сопоставления с литературой.

Например, в дискуссии, состоявшейся в 2009 г. в редакции журнала «Вопросы философии»<sup>21</sup>, В. А. Лекторский, четко различая собственно текст и контекст его производства и бытования, обращает внимание на решающее значение процедур обоснования (креативный аспект дискурса) и критической экспертной оценки (рецептивный аспект) для самого существования философского высказывания:

...Философские утверждения должны каким-то образом обосновываться. Это может выражаться в виде аргументации или же в использовании особого рода интеллектуальной техники, которая в принципе доступна каждому (вроде техники «феноменологической редукции» или анализа «языковых игр»). Философские тексты предполагают критическое обсуждение, т. е. определенную отстраненность от текста, и без этого не имеют права на существование<sup>22</sup>.

На этом — коммуникативном — уровне и, в частности, в том, что касается стратегий читательского поведения, художественная литература существенно отличается от философии:

Литература обладает перед философией тем преимуществом, что является уникальным способом приобщения к чужому опыту на основе воображения и вчувствования, эмпатии. Создаваемые литературой миры и воплощенные в них смыслы легко «интериоризируются», становятся как бы частью личного опыта<sup>23</sup>.

Замечу, что подобное понимание познавательных возможностей литературы (прежде всего, художественного повествования) перекликается с представлениями современных исследователей о том, что художественный вымысел расширяет наши возможности, связанные с постижением альтернативных форм<sup>24</sup> опыта, погружением в сознание

---

<sup>21</sup> Философия и литература: проблема взаимных отношений (материалы круглого стола) // Вопросы философии. 2009. № 9. С. 56—98.

<sup>22</sup> Там же. С. 56.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> См.: *McCormick P. J. Fictions, Philosophies and the Problems of Poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

другого<sup>25</sup> или даже навыками совместного (социального, интерментального) мышления<sup>26</sup>.

Н. С. Автономова, обсуждая проблему языка философии, по сути приходит к неудовлетворительности этого термина:

Речь идет именно о том языке, которым реально пользуются философы, заимствуя его у предшественников и затем самостоятельно его прорабатывая. В этом языке есть и «референциальное», и «метафорическое», и конкретное и абстрактное, и логическое и нелогическое, содержательное и «стилевое». Эти компоненты философского языка находятся в разных сочетаниях и пропорциях, но всегда как-то взаимодействуют. Собственно говоря, само выражение «философский язык» — некая условность: философским языком можно считать различные виды и формы словесности (от строгой логичности до яркой поэтичности, в зависимости от того, как мы понимаем философию)<sup>27</sup>.

В этом пассаже интересно обратить внимание на два важных момента. Во-первых, автор говорит не только о лексико-грамматических, стилистических и текстовых формах, специфичных для того сегмента языка, который обычно используется философами. Речь идет об определенных закономерностях наследования, воспроизводства и трансформации этого языка, то есть о его бытовании в институциональном контексте. Во-вторых, оказывается, что для создания философского текста могут привлекаться и иные жанрово-стилистические ресурсы, не относящиеся к какому-то устойчивому тезаурусу философии, и этим отбором средств управляет определенный принцип, который накладывает на этот отбор известные ограничения, что и позволяет читателю в итоге квалифицировать тот или иной текст как философский. В-третьих, «строгая логичность», «яркая поэтичность» или какая-то иная стилистическая окраска не делает философское высказывание научным или литературным, решающим оказывается режим восприятия (все зависит «от того, как мы понимаем философию»). Однако это не означает, что такое решение принимается читателем по произволу: режим восприятия определяется исходя из конвенций, свойственных

---

<sup>25</sup> См.: *Palmer A. Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

<sup>26</sup> См.: *Palmer A. Social Minds in the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press, 2010.

<sup>27</sup> *Автономова Н. С.* Заметки о философском языке: традиции, проблемы, перспективы. С. 14.

корпорации или сообществу, в рамках которого функционирует текст (которые затем «доводятся» до общества в целом в качестве правил чтения). Таким образом, «философичность» философского высказывания зависит не от языковых, жанрово-стилевых и текстуальных, но от дискурсных параметров<sup>28</sup>.

В последующих работах Н. С. Автономова еще более четко проговаривает мысль о том, что своеобразие философии не исчезает из-за ее интенсивных контактов с литературой и другими дискурсами. Особенно драматично этот сюжет представлен, по ее мнению, в творчестве Жака Деррида. При всей кажущейся «литературности» философствования Деррида он последовательно разграничивает два дискурса: «...Я никогда не уподоблял так называемый философский текст тексту так называемому литературному. Мне кажется, различие между этими типами не устранить»<sup>29</sup>, — цитирует Автономова интервью 1988 г. и акцентирует внимание на том, что такое различие сохраняется несмотря на формальную (жанрово-стилистическую) близость: «Оба типа могут переплетаться в одном и том же своде текстов, следуя законам и формам, изучение которых не только интересно и ново, но и необходимо, если мы по-прежнему хотим сослаться на что-то вроде “философского дискурса”, зная, о чем идет речь»<sup>30</sup>. Важно отметить, что Деррида также ссылается на историчность проводимой границы и «условности, установления, интерпретации, которые производят или поддерживают... аппарат разграничения»<sup>31</sup>. Таким образом, существование «философского дискурса» в полном соответствии с базовыми положениями современной теории по большей части ставится в зависимость от характеристик контекста, нежели от свойств текста.

---

<sup>28</sup> Ср.: *Майоров Г. Г.* Философия как искание Абсолюта: Опыт теоретические и исторические. М.: Эдиториал УРСС, 2004. В книге Г. Г. Майорова показано, что выбор языка зависит не только от креативных и рецептивных установок, но и от того, что является предметом познания. Автор выделяет три типа философствования: софийный, эпистемический и технематический, при этом философией в собственном смысле является первый. Однако важно, что второй и третий типы, ориентированные на науку и технику соответственно, хотя и отклоняются от «первоначального смысла, который придали философии Пифагор, Сократ и Платон» (с. 21), все же остаются в орбите философского знания.

<sup>29</sup> *Деррида Ж.* Золы угасшей прах. СПб.: Академический проект, 2002. С. 92.

<sup>30</sup> Там же. С. 92, 93.

<sup>31</sup> Там же.

Однако в дальнейшем обсуждении проблемы Н. С. Автономова обращает наше внимание не только на креативные и рецептивные аспекты интеллектуальной коммуникации, составляющей среду обитания философии, но и на своеобразие того «мира», который является референтом философского высказывания. Так, размышляя о проблеме разграничения философии и литературы не только у Деррида, но и в современной философии в целом, исследователь предполагает, что сам сегодняшний спор о границах и подозрение о том, что «эти границы пошатнулись и стали размываться»<sup>32</sup>, не в последнюю очередь вызван смещением интереса философов от постижения универсальных закономерностей к концептуализации «непонятного — жеста, аффекта и др.»<sup>33</sup>. Это привело, во-первых, к тому, что философия открыла в литературе «свое другое», альтернативный ей самой способ познания<sup>34</sup>, во-вторых, к тому, что внутри самой философии активизировался поиск форм, соответствующих предмету такого познания. Поэтому в культуре конца XIX—XX в. становится очевидным, «что, с одной стороны, не только философия, но и литература является *мыслью*, а с другой стороны, что не только литература, но и философия является *письмом*»<sup>35</sup>. Именно это вызвало к жизни тенденцию, в соответствии с которой «философия подчас ставит под сомнение свою способность к аргументации (например, обнаруживая в основе своего мыслительного движения переосмысленные метафоры), а литература, напротив, может притязать на схватывание своими средствами тех или иных сторон философской проблематики»<sup>36</sup>. Однако как наличие метафор не делает философский текст художественным, так и обнаружение новых областей философского исследования не лишает философию ее специфического референта: «...В любом философском построении... можно выявить смысловое ядро и даже систему»<sup>37</sup>. Философское произведение, таким образом, не сообщает некоторую истину о том или ином сегменте миропорядка, а выстраивает целостную и завершенную модель мира. Литература также созидает или открывает доступ к целостному миру, однако этот мир отличается от уни-

---

<sup>32</sup> Автономова Н. С. Философский язык Жака Деррида. С. 327.

<sup>33</sup> Там же. С. 328.

<sup>34</sup> Этот сюжет мы подробно обсудим ниже, в главах 5—9.

<sup>35</sup> Там же. С. 327. Курсив автора.

<sup>36</sup> Там же. С. 328.

<sup>37</sup> Там же.

версума философии рядом параметров (конкретностью, пространственно-временной, чувственной и опытной постижимостью и т. д.). Так или иначе, именно сопоставление литературы и философии дает возможность сделать шаг к пониманию того, что представляет собой последняя с точки зрения дискурсивного устройства.

И. П. Смирнов в книге «Текстомахия», посвященной исследованию разных типов реагирования литературы на философские идеи и концепты, во вводных главах систематически сопоставляет два дискурса, взаимоотношения между которыми отличаются подлинным драматизмом. Для меня очень важно, что Смирнов оперирует именно понятием «философский дискурс» в смысле, близком тому, что я описывал выше.

Базовым отличием между философией и литературой, по мнению исследователя, является отличие конструируемого ими предмета говорения. При этом водораздел проходит вовсе не там, где его обычно ищут: «дабы не быть плененным философской предвзятостью и разобрататься в специфике обоих обсуждаемых дискурсов», автор сразу же предлагает «отказаться от приложения к ним критерия истинности»<sup>38</sup>. В частности, им категорически отвергается положение о том, что «художественный текст самоистинен» в отличие от философского, имеющего дело с «внешней реальностью»<sup>39</sup>. Знаки, из которых состоит литературный текст, не отсылают ни к чему за пределами внутренней «вселенной» произведения. Такая «авторреференциальность» означает, что изображаемое в литературе, несмотря на «документализм», предполагаемый некоторыми жанрами<sup>40</sup>, лежит по ту сторону истины и лжи. «Что касается философии, то она не поддается проверке на правдоподобие, потому что она всезначима и таким образом в высшей степени неопределенна референтно»<sup>41</sup>. Таким образом, философия и литература «творяют свои референты»<sup>42</sup>, разница заключается в том, что в философии сотворенный мир дается в универсальной перспективе,

<sup>38</sup> Смирнов И. П. *Текстомахия: как литература отзывается на философию*. СПб.: Петрополис, 2010. С. 10.

<sup>39</sup> Там же. Автор ссылается на работу: *Kuhns R. F. Literature and Philosophy. Structures of Experience*. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

<sup>40</sup> См.: *Rowe M. W. Philosophy and Literature: a Book of Essays*. Aldershot: Ashgate, 2004.

<sup>41</sup> Смирнов И. П. *Текстомахия*. С. 10.

<sup>42</sup> Там же. С. 11.

а литература изображает сингулярные события сквозь призму индивидуального опыта.

Креативные стратегии в философском и литературном дискурсе также имеют определенное сходство и весьма существенное отличие. С точки зрения Смирнова, и философия, и литература в основе своей тропологичны, то есть базируются на замещении одной реальности другой: философия, абсолютизируя что-то одно, умаляет значение другого и даже отрицает его (чувственные образы вещей отрицаются в пользу эйдосов у Платона, человек — в пользу сверхчеловека у Ницше, рациональность заменяется интуицией у Бергсона и проч.); литература, замещая действительный мир изображаемым, сохраняет зазор между ними и играет на этом несоответствии. Философия «являет собой грандиозный троп с аннулированным замещаемым и не желает поэтому признаваться в своем субститутивном происхождении»<sup>43</sup>. Ее «тропичность, повисающая в пустоте, скрыта от нее самой»<sup>44</sup>. Литература же «скрывает под достоверностью (под фактографией, бытописательством, историзмом, исповедальностью) условность художественного конструирования (сюжетного и композиционно-экспрессивного), а под заведомой фантастикой и вымыслом — намеки на действительные обстоятельства (в чем состоит задача, выполняемая, допустим, сатирой, романом à clef или литературной антиутопией)»<sup>45</sup>. При таком ракурсе рассмотрения творческое начало, считающееся по умолчанию присущим литературе, оказывается не в меньшей степени характерным и для философских сочинений: «Существует что-то вроде поэзии логического рассуждения (которую вместе с Ангусом Флетчером было бы уместно назвать “ноэтикой”<sup>46</sup>), так же как и логика художественного слова (поэтика)»<sup>47</sup>.

Не менее важным в книге Смирнова оказывается и третий аспект дискурса — рецептивный, несмотря на резкое неприятие подходов, переоценивающих значение фактора восприятия текста читателем и стратегий чтения<sup>48</sup>. Именно от рецепции зависит статус философского

<sup>43</sup> Смирнов И. П. Текстотомия. С. 12.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Там же. С. 13.

<sup>46</sup> Fletcher A. *Colors of the Mind: Conjectures on Thinking in Literature*. Cambridge (MA); London: Harvard University Press, 1991. P. 3—12.

<sup>47</sup> Там же. С. 13, 14.

<sup>48</sup> Так автор не упускает возможности упрекнуть в односторонности рецептивную эстетику, а также исследователей, анализирующих различия между дис-

высказывания: «Философия верифицируема / фальсифицируема либо внутри себя, в процессе полемики одного мыслителя с другим, либо в литературе»<sup>49</sup>. Причем данное обстоятельство автор связывает с референциальной природой этого дискурса: «Будучи общезначимым высказыванием, философия не допускает тестирования... в проекции на фактическую среду»<sup>50</sup>. Следуя логике автора, можно предположить, что особенности восприятия философского текста не в меньшей степени обусловлены и его конструктивными (креативными) характеристиками. Если «гигантский троп» философии вытесняет какую-то часть мира ради универсализации другой, то опровергнуть такое высказывание можно, только сделав эту скрытую субститутивность очевидной. Думается, именно в этом состоит одна из важнейших критических стратегий в философии: часто философы упрекают предшественников в том, что те в своих построениях недооценивают или даже «репрессировывают» целые регионы бытия. Например, Якоби обвиняет в нигилизме идеалистов, в своих абстракциях иссушающих живую веру; Гуссерль изобличает «психологизм» в неверном объяснении человеческого сознания; Деррида «деконструирует» западную метафизическую традицию, жестко увязывающую бытие и присутствие и игнорирующую иные бытийные возможности; «спекулятивный реалист» Мейясу деваурирует корреляцию между мышлением и вещью как резко ограничивающую возможности познания и т. п. Кроме того, Смирнов показывает, что не только критика, но и развитие тех или иных идей в философии основывается на реставрации второго плана, упущенного или подавленного автором развиваемой концепции:

Философия требует герменевтического прочтения, подобно литературе, но оно выявляет в данном случае не то, что подразумевал автор под манифестным сообщением, а то, на что он закрыл глаза, «слепое пятно» в высказанном (на чем сосредоточился, к примеру, Луи Альтюссер, толкуя антигуманизм Маркса)<sup>51</sup>.

Из той же конститутивной особенности философского дискурса вытекает еще одна черта: «Субституирование в философском дис-

---

курсами со ссылками на читательские паттерны, например: *Lamarque P. The Philosophy of Literature. Oxford: Blackwell, 2009.*

<sup>49</sup> Смирнов И. П. Текстоматия. С. 13

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Там же. С. 14.

курсе необратимо, однонаправлено, устремлено к завершающей формуле (к “нирване” у Шопенгауэра, к “переоценке всех ценностей”, к “différance” у Деррида)<sup>52</sup>. Осмелюсь предположить, однако, что такая формульность философии обусловлена не креативными устремлениями авторов, а сложившимися установками читательской аудитории философских текстов, традициями институционального воспроизводства дисциплины, образовательными программами с их учебниками и дидактическими подходами<sup>53</sup>. И между этими двумя тенденциями в истории философского дискурса действует продуктивное напряжение (подробнее об этом мы поговорим во второй главе). То же касается рецептивных привычек, корреспондирующих с амбивалентностью художественного мира литературы по отношению к реальному (когда фактография оказывается не вполне достоверной, а откровенный вымысел обнаруживает связь с действительностью). Помимо того что, по Смирнову, эта амбивалентность составляет конструктивное свойство литературы, читательское сознание постоянно балансирует между двумя противоположными стандартами восприятия: живому восприятию художественного текста, допускающему подражание литературным героям, основанное на неразличении фикционального и реального миров, противостоит строгое требование «эстетической дистанции», учитывающей условный характер изображаемого. Таким образом, читательский опыт, воспитываемый школой и институтом / сообществом профессиональных читателей (филологов, литературных критиков), организуется двумя противоположенными векторами:

Как известно, культурный читатель должен уметь сочетать обе точки зрения — внутреннюю и внешнюю; способность приобщаться к миру героев, сопереживать им, думать над этическим значением их поступков — со способностью, воспринимая произведение, видеть,

---

<sup>52</sup> Так же. С. 13.

<sup>53</sup> По всей видимости, свернутое, редуцированное изложение концепций в рамках университетов и школ заимствуется из системы воспроизводства научного знания (см. об этом: *Кун Т.* Структура научных революций. М.: АСТ, 2009. С. 207—217), когда философия вписывается в образовательные институции и особенно когда она становится обязательной для подготовки не-философов. С другой стороны, в рамках тех же институций эта тенденция противостоит другой дидактической стратегии — «медленному чтению» оригинальных текстов вместо чтения учебников.

«как это сделано» (как устроен текст), и размышлять над «приемами» автора<sup>54</sup>.

Последний пример, который я здесь приведу, чтобы проиллюстрировать некое общее движение к построению теории философского дискурса, это монография А. П. Алексеева «Философский текст: идеи, аргументация, образы»<sup>55</sup>. Автор не пользуется термином «дискурс», предпочитая ему «текст», однако, на мой взгляд, именно он точнее многих ставит вопрос о необходимости анализа коммуникативного контекста в целом для понимания специфики философского слова. Замечу кстати, что неизменный фон для рассуждений о характере философской текстуальности составляет сравнение ее с текстуальностью литературной<sup>56</sup>.

Выбрав в качестве теоретической точки отсчета «новую риторику» Перельмана и «коммуникативно-антропологический подход к аргументации» Г. Джонстона, Алексеев изучает присущие философии аргументативные стратегии. Иначе говоря, в первую очередь его занимает креативный аспект философского дискурса. Однако аргументацию он понимает значительно более широко, нежели способы обоснования того или иного тезиса. Аргументационная конструкция обязательно включена в коммуникативный контекст и, помимо раскрытия существа излагаемой проблемы, ориентирована на адресата. «Именно наличие аргументатора, реципиента, аргументационного текста, соотносимой с ним реальности, а также специфической схемы деятельности (в ее субъективном и объективном измерениях) определяет природу аргументации»<sup>57</sup>.

Главная особенность философии с этой точки зрения состоит в том, что аргументация в ней строится не как жесткая система логических доказательств, развертка некоторой ранее открывшейся мысли-телу «истины», а как сложный комплекс «дискурсивных средств, по-

---

<sup>54</sup> См.: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Academia, 2004. Т. 1. С. 173.

<sup>55</sup> Алексеев А. П. Философский текст: идеи, аргументация, образы. М.: Прогресс-Традиция, 2006.

<sup>56</sup> На этот счет имеется также отдельная статья автора, см.: Алексеев А. П. Образная ткань философского произведения. К вопросу о сопоставлении философии и литературы // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 37—46.

<sup>57</sup> Алексеев А. П. Философский текст. С. 104.

звolyающих вызывать или усиливать сочувствие к предложенным для одобрения положениям»<sup>58</sup>. Отсюда особая роль образных составляющих философского текста, риторических компонентов, ценностных и инструктивных высказываний, элементов парааргументации и т. д.

Исходя из понимания философской аргументации как «невынуждающей» адресата к принятию излагаемой точки зрения, Алексеев выдвигает «мягкую» версию отношения высказывания к истине. Аргументационная стратегия вовсе не подразумевает прямой референции текста к какому-то «действительному положению дел». Аргументация — рискованное предприятие, не только не гарантирующее коммуникативного успеха, но и не исключающее впадения в заблуждение: «...Как тезис, так и основания аргументации могут оказаться ложными»<sup>59</sup>. Более того, аргументация допускает не только «глубинный риск» ошибочного суждения, но и сознательное стремление убедительно представить читателю сомнительное или неверное утверждение (не навязывая его путем воздействия). Доступ к референту такого рода высказывания, таким образом, опосредован и осложнен целым слоем мотивов, связанных с его направленностью на сознание адресата.

Стремясь уйти от рассмотрения философской деятельности как «чистой мысли» и «одинокого ума» автора, а также учесть принципиальную адресованность философского высказывания, Алексеев предлагает описывать ее как коммуникативную ситуацию, в частности, с точки зрения функций языка по Р. О. Якобсону<sup>60</sup>. Кроме того, исследователь справедливо настаивает на различении «образа реципиента», который проектируется автором и влияет на выбор стратегии философской аргументации, и самого реципиента, чья компетентность включает в себя возможность оценки качества аргументации. Алексеев даже предлагает своего рода парадигму видов оценки, которая может последовать со стороны читателя философского текста, выделяя логико-гносеологическую, прагматическую, эмоционально-рефлексивную, этическую и эстетическую оценку. К сожалению, эти

---

<sup>58</sup> *Perelman Ch. The New Rhetoric and the Humanities: Essays on Rhetoric and its Applications.* Dordrecht: D. Reidel, 1979. P. 5. Цит. по: Алексеев А. П. Философский текст. С. 84.

<sup>59</sup> Там же. С. 160

<sup>60</sup> Досадным недоразумением выглядят, впрочем, некоторые ошибки автора: «референтивная» функция именуется почему-то «референтативной», а «фатическая» — «фактической», т. к. якобы подразумевает «сам факт» коммуникации.

наблюдения в книге остаются в основном теоретическими (за исключением кейса о прочтении Канта в разные эпохи А. С. Лубкиным и Г. Д. Гачевым), хотя, используя этот подход, можно изучать стратегии рецепции философского текста в конкретных обстоятельствах интеллектуальной истории.

\* \* \*

Обрисовав в общих чертах особенности философского дискурса в контексте его сопоставления с литературой, уже исследованные другими авторами и актуальные для меня, намечу основные линии анализа, которые будут направлять дальнейшее изложение.

Нижеследующее не есть попытка выстроить некую комплексную «поэтику» философии. Читатель этой книги не узнает, как устроен философский текст, какова композиция философского произведения и система философских жанров, а также в чем состоят их стилистические особенности. Равным образом представленные здесь разборы не суть сколь-либо строгий исторический анализ, показывающий трансформацию философского дискурса в определенную эпоху в контексте конкретной интеллектуальной традиции. В то же время предлагаемые опыты имеют общую отправную точку в области теории и единую историческую перспективу. С теоретической стороны меня будет интересовать то, как далеко может заходить сближение философии и литературы без разрушения дискурсных границ между ними. В историческом плане мне, прежде всего, хотелось бы присмотреться к эпохе, когда в культуре начинается интенсивное тестирование этих границ.

О последнем скажу чуть подробнее. Материал для анализа в книге преимущественно русский, что обусловлено не только специализацией автора, но и его желанием проверить, насколько буквально следует воспринимать широко распространенные представления о чрезвычайной близости — вплоть до неразличимости — философии и литературы в России. Лишь в одном случае я обращаюсь к анализу философско-литературных стратегий иноязычных авторов — Ж.-П. Сартра и А. Камю, если не считать написанного по-русски текста А. Кожева и отдельных примеров из Г. В. Ф. Гегеля, Ф. Ницше, М. Хайдеггера, Ж. Деррида и др. Что касается исторического периода, из которого берутся анализируемые случаи, то это в основном вторая половина XIX — первая половина XX в., когда зарождается и переживает расцвет дискурсная система, определяемая во многом модер-

нистскими и авангардными новациями в искусстве и предлагающая новые, порой весьма радикальные, формы философии и литературы.

Безусловно, проблема соотношения и дифференциации двух дискурсов значима не только для указанной эпохи. Философия и литература взаимодействовали всегда — в Античности, в Средние века, в раннее Новое время, в эпоху Просвещения, в романтизме. Однако в каждый из этих периодов были свои причины и свои механизмы такого взаимодействия. Именно в контактах и конфликтах, а не в изоляции и не в селекции «чистых форм» выявляется дискурсное своеобразие философии и литературы. Другое дело, что в означенный период их воздействие друг на друга стало заходить «слишком далеко» и на повестке дня появилась проблема размывания границ между ними. Но само появление этой проблемы не следует воспринимать как симптом надвигающегося дискурсивного синтеза. Оно объясняется иначе в логике своего времени.

Во-первых, на протяжении двух последних столетий философия все больше распознавала в литературе союзника или конкурента в сфере производства знания, обнаруживала ее познавательные ресурсы. В особенности литературное знание становилось востребованным, когда предметом философского исследования оказывалось иррациональное и когда стали возникать сомнения в непогрешимости философской институции с точки зрения служения истине. Опытный, сингулятивный и неалетический характер познания, свойственный литературе, все чаще ставился на вооружение в философии.

Во-вторых, огромную роль в процессе переопределения дискурсных границ сыграла модернистская и авангардная художественность: смещая акцент с содержания произведения на сам коммуникативный контакт между автором и читателем / слушателем / зрителем, новое искусство переносило точку зарождения смысла и его понимания с уровня текста на уровень дискурса. А значит, открывались новые возможности как для творчества (включая экстремальные формы взаимодействия двух дискурсов), так и для исследования философии и литературы.

В последующих главах книги, условно объединенных в три тематических раздела, рассматривается несколько типов взаимоотношений философского и литературного дискурсов (более очевидных, чем те, о которых пишет Смирнов<sup>61</sup>).

---

<sup>61</sup> Смирнов И. П. Текстотомия. С. 6—8, 15—18.

Первый из таких типов можно свести к формуле «*философия как литература*». Данная проблема может быть рассмотрена по крайней мере с трех позиций. Во-первых, под этим может подразумеваться то, что Мамардашвили называл «эстетикой мышления» (об этом мы поговорим в главе 3). Во-вторых, речь может идти о заимствовании философией некоторых литературных форм текстuality и наоборот (эта тема не обсуждается в отдельной главе, но довольно часто всплывает по ходу исследования)<sup>62</sup>. В-третьих, философское произведение может обсуждаться как форма словесности не с литературоведческих, а с более широких филологических, (нео)риторических или коммуникатологических позиций. В настоящей работе этот подход рассматривается как вполне целесообразный (глава 4 написана отчасти именно в этой логике), так как с его помощью можно анализировать все три аспекта дискурсивности. Например, в сборнике статей «*Philosophy as Literature*» (спецномера журнала по культурной и интеллектуальной истории «*The European Legacy*») под редакцией К. Брататана<sup>63</sup> исследуется не импортирование в философию литературных приемов и не процесс гибридизации двух типов текста, а внутренние мотивы, в силу которых в сфере философского слова развиваются способы письма, не только делающие «ощутимыми» языковой материал и текстовые структуры философского произведения, но и превращающие их в инновационный ресурс философской концептуализации.

В главах 5—9 я постараюсь рассмотреть проблемную линию, которую можно условно обозначить «*литература как философия*», с несколько непривычной точки зрения. Традиционная трактовка этой темы связана с интерпретацией литературоведами и философами того, что именуется «художественной философией» литературного произведения или обсуждением «переходных» форм литературно-философской текстuality<sup>64</sup>. На ряде примеров я попробую показать, что

<sup>62</sup> См.: *Literature as Philosophy. Philosophy as Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 1987; *Literarische Formen der Philosophie*. Stuttgart: Metzler, 1990 и др.

<sup>63</sup> *Philosophy as Literature // The European Legacy*. 2009. Vol. 14. № 5. См. также замечательную русскоязычную рецензию на эту книгу: Барышникова Д. Философия в распоряжении литературы // Новое литературное обозрение. 2010. № 102. С. 324—327. Этому же сюжету посвящена вторая часть книги *Textualität der Philosophie. Philosophie und Literatur*. Wiener Reihe. Bd 7. Wien; München: Oldenbourg, 1994.

<sup>64</sup> См., например: *Philosophie in literarischen und ästhetischen Gestalten*. Oldenburg: Universität Oldenburg Verlag, 2005; Грюбель Р. Литература философии про-

в XX в. становятся возможными произведения, конститутивно относящиеся к литературе, но выполняющие философские задачи, причем последнее обстоятельство не является эффектом их философского истолкования, то есть не сводится к актам рецепции, а составляет суть креативной установки.

«Философия литературы» — важное направление философской мысли интересующего нас периода, которое отчасти вырастает из опытов герменевтики литературных текстов, практикуемых философами, но также в известной мере противопоставляется таким опытам, видя в литературе не материал для дешифровки или иллюстрирования тех или иных идей, а самостоятельную форму знания. В главе 10 я коснусь этой дистинкции на материале русской философской традиции, которая во многом конструирует самое себя посредством культурного трансфера смыслов и символического капитала литературы.

Далее, в главах 11—15, речь пойдет уже не о философии литературы и не о междискурсном переводе, при котором сентенции в составе художественного нарратива или лирической медитации рассматриваются как средство «философствования» в рамках литературного текста, синтезом литературного и философского слова, а о тех *собственно художественных формантах*, которые «отзываются» на философский дискурс, коррелируют (а иногда и конкурируют) с ним. Это и вкрапления рассуждений в роман, и осмысление просодии, графики и композиции стихотворения как концептуальных элементов, получающих философскую интерпретацию в собственных эссе поэта, выполняющих рецептурную роль (которую в самопрезентациях литературных групп часто выполняют литературные манифесты), и многое другое из того, что можно назвать «философией в литературе». Такие случаи опять-таки следует понимать не как вторжение одного дискурса на территорию другого, а как художественную стилизацию философской мысли, выполняющую художественную задачу.

---

тив философии литературы. Философская критика литературы и литературная критика философии в позднем творчестве Василия Розанова // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. Jahrgang LVII. Heft 1. München-Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012. S. 98—111.

## 2. Философское высказывание и философское произведение

Будем исходить из того, что философская дискурсивность не сводится к единому типу высказываний. Отсюда, в частности, многообразие жанров философской литературы — от философских диалогов, чья структура миметически воспроизводит опыт коллективной рефлексии, до противоположных им по композиционному устройству строго монологичных трактатов. Важнейшую роль в философской культуре играют философские притчи, сказки, параболы. Именно они запечатлевают отвлеченное знание в образной, повествовательной форме. В них философское знание предстает в форме знания нарративного. Однако эти жанры, как правило, преобладают на тех стадиях культурного развития, когда еще не сложилась традиция систематического философствования, и на тех уровнях системы знания, где не являются обязательными утонченные аргументативные процедуры и другие требования к социальной легитимации знания. В рамках развитой интеллектуальной культуры повествовательные жанры оказываются оттеснены на периферию, а философская дискурсия предстает в виде ненарративных форм высказывания.

И действительно, в философии, осознавшей себя как особый вид знания и дискурса, обособившийся социально и институционально от мифологии и морально-религиозного мышления, мы находим достаточно мало басен, притч и парабол. В основном имеют место истолковательные, экзегетические и герменевтические усилия, направленные на интерпретацию уже существующих мифов, легенд или притч. Достаточно упомянуть аллегорические истолкования «Теогонии» Гесиода, «Одиссеи» и «Илиады» Гомера у пифагорейцев, философов платоновской школы, стоиков или же христианскую экзегетику Священного Писания в патристике<sup>65</sup>. Новые — пусть даже и отвле-

---

<sup>65</sup> Подробно о традиции аллегорического истолкования в Древней Греции см.: *Протопопова И. А.* Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. М.: РГГУ, 2001.

ченно-иносказательные (аллегорические или символические) — сюжеты философия создает весьма редко. То немногое, на что способна философия по части нарративов, почти исчерпывается такими известными «сюжетами», как платоновский миф о пещере, философские повествования Вольтера и Дидро<sup>66</sup>, гегелевская «интрига» диалектических взаимоотношений Господина и Раба, истории философских alter ego Кьеркегора — Иоганнеса Климакуса и Константина Констанция, ницшеанский миф о вечном возвращении и похождения Заратустры.

Нарративное знание — это знание синкретическое. Появление философии связано с членением дискурсивного поля синкретического мышления: наряду с философией (в той же Древней Греции) формируются наука и поэзия, которые находятся в не менее сложных отношениях с религиозно-мифологическим знанием, чем философия, но всегда достаточно четко противопоставляются ему. Отчуждаясь от «народного» мышления, философия вовсе не обязательно отрицает или релятивизирует ту истину, которую оно несет. Скорее надо говорить о смене дискурсивной стратегии понимания мира: философия делает предметом не столько само бытие и события, которые в нем происходят (это как раз прерогатива синкретического нарративного знания), сколько процедуры мышления, понимания, аргументации. Поэтому *философская истина это не истина ситуации или события, но скорее ситуация или событие истины.*

Игорь П. Смирнов различает «мудрость» и философию как две несводимые друг к другу формы знания<sup>67</sup>. «Мудрость» в этом (неаристотелевском) смысле характеризуется синкретизмом религиозно-нравственно-философской картины мира. Это не означает, что философия не может быть религиозной и нравственной или что она, как иногда утверждается, должна заниматься лишь ниспровержением мифов и разоблачением заблуждений. Эти функции философии — производны от ее сосредоточенности на тех интеллектуальных обстоятельствах, которые делают возможной «мудрость» и которые сама «мудрость» не эксплицирует. Философ — не мудрец, он — «друг мудрости», тот,

---

Гл. «Античная аллегорическая экзегеза». С. 276—299. См. также: *Светлов Р. М. Гнозис и экзегетика*. СПб.: РХГИ, 1998.

<sup>66</sup> Впрочем, они скорее являются фактом художественной словесности, чем собственно философии, по крайней мере в жанровом и стилистическом отношении.

<sup>67</sup> См.: *Смирнов И. П. Событие в философии и литературе // Событие и событийность*. Сб. статей. М.: Intrada, 2010. С. 197.

кто понимает, истолковывает, обосновывает «мудрость». Философия располагает на метауровне по отношению к «мудрости». На современном этапе «мудрость» типична для интеллектуальных культур Востока. И в этом смысле неудивительно, что именно здесь мы обнаруживаем чрезвычайно тонкое, отточенное искусство аллегорического повествования, актуальное по сей день (таковы, скажем, даосские, индуистские, суфийские притчи, дзен-буддийские коаны, также зачастую имеющие структуру нарратива, хотя суть интриги в них обычно сводится к диалогу ученика и учителя; сюда же можно отнести и притчи Нового Завета).

Философия как таковая в целом тяготеет к отказу от нарратива, в ней господствуют высказывания с ментальной референцией — ментативы (в терминах Н. В. Максимовой)<sup>68</sup>. Рассматривая природу теоретического дискурса, В. И. Тюпа характеризует ментативы как «двойкособытийные высказывания»<sup>69</sup> наряду с высказываниями нарративными. При этом они различаются не только на уровне коммуникативного события, но и на уровне того события, которое они представляют. Если референтное событие нарратива происходит в пространстве и времени, то событие ментатива — это событие ментальное (или — точнее — интеллектуальное), событие самой мысли, приход или рождение мысли, событийность которого подчеркивал М. К. Мамардашвили, исследуя специфику философского мышления: «...Первым актом мысли является не мысль о чем-то, а как бы конституирование самой себя, или рождение»<sup>70</sup>. Современные исследователи более или менее единогласно считают, что референт ментатива — это не просто сформулированные в высказывании понятие, принцип или закономерность, отражающие некоторое положение дел в мире. Это — мысль как акт постижения смысла тех или иных явлений, установление несуществовавшей ранее связи между вещами (понятиями), появление нового ментального артефакта. Это — откры-

---

<sup>68</sup> Максимова Н. В. «Чужая речь» как коммуникативная стратегия. М.: РГГУ, 2005.

<sup>69</sup> Тюпа В. И. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса // Критика и семиотика. Вып. 10. 2006. С. 36—45; *Он же*. Теория как дискурсивная практика // Гуманитарная наука сегодня. Материалы конф. М.; Калуга: Изд-во «Эйдос», 2006. С. 29—43.

<sup>70</sup> Мамардашвили М. Эстетика мышления. М.: Московская школа политических исследований, 2001. С. 47.

тие, изменение самих координат интеллектуального восприятия мира. Ментальное событие это всегда эпистемологический поворот<sup>71</sup>, даже если речь не идет о смене мыслительных парадигм или научной революции, но об осмыслении как шаге, после которого понимание того или иного явления оказывается на новом уровне<sup>72</sup>.

Если это верно, то означаемое ментативного высказывания следует понимать не просто как «процессуальную законосообразность бытия»<sup>73</sup>. Дискурс такого уровня обобщения не ограничивается простым описанием процесса / состояния или констатацией предсказуемых и закономерно повторяющихся случаев. Ментальное событие это не просто кумулятивное прибавление знания к уже имеющемуся знанию. В этом случае ментатив оказался бы бессобытийным и на уровне референта не отличался бы от описания или итератива. И. В. Кузнецов и Н. В. Максимова, определяя специфику ментатива в отличие от других типов дискурса, говорят о ментальной референции как о «референции к мышлению как таковому и его речевой форме»<sup>74</sup>.

Если перед нами простейшее утверждение вроде «Земля вращается вокруг собственной оси», то мы, без особых сомнений связывая это высказывание с мыслительным усилием абстрагирования, должны еще выяснить, при каких условиях оно будет бессобытийной констатацией закономерного явления (итеративом), а при каких — умственным событием (ментативом). Думается, здесь дело не только

<sup>71</sup> Ср. хайдеггеровскую концепцию события как интеллектуального «поворота» (*Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 253—258), «в ходе которого субъект вдруг — в мгновение ока (Einblick, “взгляд”, “молниеносный взгляд”, “просмотр”) — изменяет свою точку зрения» (*Магун А.* Отрицательная революция: К деконструкции политического субъекта. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2008. С. 207).

<sup>72</sup> Поскольку когнитивную основу ментатива составляет не знание в строгом смысле, а понимание, которое, будучи достигнутым, исключает возможность возвращения к прежнему уровню представлений о мире (см.: *Тюна В. И.* Теория как дискурсивная практика. С. 32), можно заключить, что ментальное событие удовлетворяет критерию необратимости, предъявляемому к событийности В. Шмидом (*Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003). Остальные критерии (релевантность, неожиданность, консекутивность, неповторяемость), думается, с известными оговорками также можно ему приписать.

<sup>73</sup> *Тюна В. И.* Теория как дискурсивная практика. С. 39.

<sup>74</sup> *Кузнецов И. В., Максимова Н. В.* Текст в становлении: оппозиция «нарратив — ментатив» // Критика и семиотика. Вып. 11. 2007. С. 56.

в характеристиках коммуникативного контекста, в котором производится и воспринимается это высказывание, и не только в интенциональном отношении говорящего / слушающего к тому, о чем в нем сообщается. Скорее всего, различие заключено в свойствах самого референта. В случае если постулируемая закономерность отсылает исключительно к наблюдаемому «положению дел» и не меняет картины мира, предшествующей экспликации данного вывода, то есть не соотносится с другими мыслями на этот счет, с другими версиями миропорядка, то мы имеем дело с бессобытийным высказыванием итеративного типа. Если же высказывание запечатлевает *как минимум два состояния мысли о мире* — картину мира до появления в интеллектуальном кругозоре субъекта (говорящего или слушающего) данного утверждения и картину мира, скорректированную или трансформированную таким появлением<sup>75</sup>, — то речь идет о ментальном событии.

Из этого следует, во-первых, что ментатив не столько отсылает к наблюдаемым фактам мира, сколько оперирует мыслями о мире, версиями, моделями, концептами. Он представляет собой тематизацию самой мысли и интеллектуальных координат, определяющих меняющуюся модель мира. *Это не мысль о вещи, но мысль о мысли*. Во-вторых, ментатив отличается содержательной гетерогенностью и диалогичностью<sup>76</sup>, в нем осуществляется релевантный и необратимый переход от одной модели к другой — переход на новый уровень понимания мира<sup>77</sup>. Эта метамировоззренческая рефлексивность

---

<sup>75</sup> Не случайно элементарным структурно-композиционным требованием к любому научному или философскому исследованию является изложение имеющихся точек зрения на рассматриваемую проблему (модель мира — 1), сути и новизны сделанного открытия (интеллектуального события) и научных «последствий» этого открытия (модель мира — 2).

<sup>76</sup> Не случайно само понятие ментатива возникает у Натальи Максимовой в контексте изучения соотношения «своего» и «чужого» в речи, см.: *Максимова Н. В.* Указ. соч.

<sup>77</sup> В этом контексте возникает вопрос о том, важна ли для ментального события собственно историческая новизна представленной в нем мысли. Ведь сложно не согласиться с тем, что открытие Галилея в различной степени событийно в зависимости от того, обсуждается ли оно во времена зарождения науки Нового времени или же воспроизводится на уроке астрономии сегодняшним школьником. Можно, однако, предположить, что в контексте педагогической коммуникации сознание ученика онтогенетически проходит ряд событийных трансформаций, составлявших некогда вехи интеллектуального филогенеза культуры. И это лишь

и внутренняя гетерогенность ментатива отличает его от других высказываний с ментальной референцией — декларативов, содержание которых составляет «автокоммуникативный процесс обобщения и оценки»<sup>78</sup>. Декларатив — первичная ментальная реакция на происходящее, монологичная по своей сути. Он действует внутри уже сложившейся картины мира и не подразумевает ее становления или изменения. То есть именно на уровне референции декларатив (а равно и дискурсы дескриптивного и итеративного типа) лишен событийности.

Но вопрос заключается в том, где, в каком пространстве и в каком времени имеет место ментальное событие? Хронотопическое событие нарратива дано нам в актуальном развертывании рассказа, хотя, по мысли А. Данто<sup>79</sup>, всегда уже произошло в прошлом. Думается, такая реактуализация события в тексте и различные приемы повествовательной манипуляции читательским вниманием, например «затягивание» наступления события (ретардация, саспенс и т. п.), становятся возможными именно благодаря онтологической разнице между «рассказываемым событием» и «событием рассказывания». «Хронотоп» мысли, напротив, онтологически не отличается от дискурса, эту мысль репрезентирующего, даже если мы будем утверждать, что сами по себе процессы мышления протекают «в молчании» или в зоне автокоммуникативной «внутренней речи». Событие мысли неотделимо от сознаний автора и адресата, оно не происходит «объективно» вне коммуникативного события. Поэтому текст не может «отчужденно» схватить мыслительную событийность, передавая лишь результат парадигматического сдвига — тезисы и аргументы. Событие мысли всегда остается как бы «за кадром» текста. Философ или ученый, как правило, не рассказывает, как его посетила та или иная идея. Подобный рассказ был бы уже не ментативом, а нарративом. А значит, интеллектуальное событие имеет место за пределами темпоральности теоретического текста, тяготеющего в целом к вневременности. Но где и когда именно случается такое событие — на это существуют две противоположные точки зрения.

---

подтверждает тот факт, что референтная событийность ментатива связана не столько с историческим контекстом его возникновения, сколько с коммуникативным событием его актуализации, структурно заложенным в самом высказывании.

<sup>78</sup> Тюна В. И. Теория как дискурсивная практика. С. 35, 36.

<sup>79</sup> Данто А. Аналитическая философия истории. М.: Идея-Пресс, 2002.

Согласно И. П. Смирнову, ментальное событие (озарение, эпифания, эврика) уже произошло в сознании автора к тому моменту, как он принялся аргументированно излагать его результаты. Интеллектуальное событие — это новое, которое, однако, не является чем-то единичным и случайным, оно универсально.

Новое оказывается повторяемым, тождественным себе в разных своих вариантах, парадигматичным. В научном дискурсе репродуктивность нового принимает вид физического или иного естественно-го закона, а в юридическом — правопорядка, вводимого с тем, чтобы исключить девиантное поведение, социальные эксцессы... В философском выступает в качестве универсально значимой, повсеместно приложимой истины...<sup>80</sup>

Событие, таким образом, носит тотальный характер, и в результате постсобытийная истина, скажем, философского текста предстает как ультимативное, окончательное, абсолютное суждение о мире, о смысле бытия и т. д. В этом отношении событие мысли в философском тексте каждый раз будто «апокалиптически» завершает историю мира.

С точки зрения В. И. Тюпы, ментальное событие не финалистично, а, наоборот, проективно: «Ментатив — это не рассказ о том, как говорящий пережил когда-то ментальное событие “откровения”, а проектирование потенциального ментального события в сознании адресата; оно переносится в будущее и не обладает актуальностью в рамках текста»<sup>81</sup>.

Но к какой бы коммуникативной инстанции мы его ни относили, главное здесь то, что речь идет о событии, лишенном актуальности в текстовом развертывании. Создается впечатление, что «свернутый» в тексте «экстракт» мыслительного события остается в целом индифферентным к своему дискурсивному воплощению, а значит, в идеале может быть сведен к формуле, схематизирован, отнесен к безвременному «настоящему времени»<sup>82</sup>. Следовательно, в отличие от narra-

---

<sup>80</sup> Смирнов И. П. Логоматерия, или О соотношении дискурса и гламура. [Электронный ресурс] // Человек.RU. Гуманитарный альманах. 2009. URL: <http://antropolog.ru/doc/persons/smimovigor/smimovigor9> (дата обращения 19.11.2014).

<sup>81</sup> Тюпа В. И. О границах нарратологии // Кафедра истории русской литературы филологического факультета СПбГУ. Междунар. конф., посвящ. 70-летию проф. В. М. Марковича. Режим доступа: <http://lit.phil.pu.ru/article.php?id=11>, — свободный.

<sup>82</sup> Речь, разумеется, не идет о каком-то пренебрежении к языковому выражению мысли. Наоборот, чтобы быть точной и доступной для формульного «сжа-

тивной событийности, для которой последовательность эпизодов и темпы повествования имеют принципиальное значение, событийность ментатива носит сугубо потенциальный характер и не предполагает заведомой дискурсивной «срежиссированности» событийного развертывания. Иначе говоря, *в ментативном высказывании имеется «фабула», но отсутствует «сюжет».*

Такая тенденция есть, ее нельзя игнорировать, однако это — только одна сторона дела. Проблема в том, что этот вывод относится к типу высказываний с ментальной референцией, в большей степени характерной для научного, нежели для философского дискурса<sup>83</sup>. Научная теория может не менее, а то и более кардинально изменять координаты мышления и мировосприятия, чем философская концепция. Разница между ними состоит не в степени радикальности ментального события, а в том, насколько характер событийности определяется способом текстуального воплощения мысли. Научно-теоретическое знание — это в конечном итоге *формульное знание*, акцентирующее внимание не столько на событии мыслительной метаморфозы, сколько на фиксации его последствий. Можно возразить, что и научную теорию, и философские построения того или иного мыслителя можно резюмировать, свести к схеме, к формуле (будет ли это « $E = mc^2$ » или диалектическая триада «тезис-антитезис-синтез» — не так уж важно). Но, во-первых, применительно к философии такое сведение к формуле будет фактом уже не собственно философского дискурса, а дискурса одной из так называемых философских наук — истории философии, а значит, все же дискурса научного<sup>84</sup>. Во-вторых, предполагаю, что резюмирование как специфическая интеллектуальная операция, применяемая в различных типах дискурса, наиболее адекватна и вполне легитимна только для научного ментатива. Важно отметить, что формульность и схематизм не снижает возможной (проективной, а потому вытесненной за пределы актуального текстового развертывания) событийности научно-теоретического высказывания, которая может актуализироваться в комму-

тив» или развертывания, мысль должна иметь по возможности ясное дискурсивное выражение.

<sup>83</sup> Его вряд ли можно применить к прозаическому художественному ментативу или к медитативной дискурсивности лирики.

<sup>84</sup> Впрочем, история философии также не является единым дискурсом: она может выступать то как философия (философская интерпретация концепций прошлого), то как история (научное исследование эволюции философской мысли).

никативной ситуации (при прочтении текста субъектом, чье мировоззрение претерпевает ментальный поворот).

Событийность философского высказывания не просто проективна и потенциальна и не просто характеризуется определенной заданностью.

Во-первых, ментальное событие в философии (в отличие от науки) не сводится только к передаваемому текстом сообщению. Сократова майевтика тому подтверждение: поворот в сознании адресата происходит не вследствие получения им новых сведений о мире, но рождается в процессе мышления как новое видение того, что человек уже знал. «...Всякий действительно исполненный акт мысли можно рассматривать как событие. Событие, отличное от своего же собственного содержания. Помимо того что мысль утверждает какое-то содержание, сам факт утверждения и видения этого содержания есть событие»<sup>85</sup>.

Во-вторых, как следствие, в философии важно не столько знание (в широком смысле), сколько со-знание, сознавание, рефлексия о мысли как таковой. «Мы философствуем в той мере, в какой пытаемся выяснить условия, при которых мысль может состояться как состояние живого сознания»<sup>86</sup>. То есть здесь событие не есть лишь поворотная точка, задающая новые координаты мышления (это — требование к научному знанию, носящему в целом прогрессивно-поступательный характер). Философский ментатив миметически воспроизводит не просто развертывание тезисов и аргументов, но — *опыт* проживания *самой длительности размышления*. Наука в целом — это по-знание, добывание нового знания, философия же — опыт со-знания в чистом виде. В. И. Тюпа верно отмечает, что научно-теоретический дискурс также нацелен не столько на знание, сколько на понимание, которое, «хотя и опирается на знание объективных сторон действительности, само подлежит не столько опытной проверке», сколько «сверхопытной верификации смысла»<sup>87</sup>. В этом состоит определенная близость теории к спекулятивной философии. Однако же верификация<sup>88</sup>, то есть соотно-

---

<sup>85</sup> Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М.: Прогресс-К, 1992. С. 103.

<sup>86</sup> Там же. С. 17.

<sup>87</sup> Тюпа В. И. Теория как дискурсивная практика. С. 39.

<sup>88</sup> XX век добавляет к этому условию научности теории «фальсифицируемость» и необходимость общественной легитимации. Современная, постпо-

сение с неким «положением дел», познание реальности, остается первейшей обязанностью и критерием науки<sup>89</sup>. Напротив, квинтэссенция философии — сам опыт мысли, не столько результат, сколько акт. По Ж.-Л. Нанси, именно сосредоточенность на событийности мысли, концептуализированная еще Аристотелем в «Метафизике» способность удивляться событию как таковому, определяет специфику философии как «науки, которая в качестве единственной цели имеет себя саму»<sup>90</sup>. Философское удивление не есть неведение или непонимание, которое необходимо заполнить (такова структура по-знания), «оно скорее расценивается как предрасположенность к *sophia* ради нее самой»<sup>91</sup>. В этом заключается сугубо философская практика интеллектуального *созерцания* — эстетического<sup>92</sup> отношения к мысли как самоценному событию.

Наконец, в-третьих, философии с ее исключительным вниманием к самим процедурам мышления, к языку и композиции мысли, свойственна своего рода *сукцессивность* дискурсивного развертывания: философская мысль не сводится к симультанности<sup>93</sup> формулы, не резюмируется, она длится на всем протяжении текста. Возможно, это свойство философской дискурсивности обусловлено ее диалогическим происхождением, а также первоначально устным способом бы-

---

зитивистская научная теория (в особенности в гуманитарных науках), конечно, иначе, нежели это было в XIX веке, понимает «истинность» знания, отличая ее от «валидности» или «релевантности», и поэтому ищет путей сближения с философским и эстетическим дискурсами, однако телеология научного знания не дает ему утратить свою специфику в поле других дискурсов.

<sup>89</sup> Думается, именно с этим связан «отраслевой» характер научных теорий и, наоборот, универсализм философии, дисциплинарное членение которой весьма условно.

<sup>90</sup> Нанси Ж.-Л. Неожиданность события // Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное. Минск: Логвинов, 2004. С. 246.

<sup>91</sup> Там же.

<sup>92</sup> В смысле «эстетики мышления» Мамардашвили.

<sup>93</sup> Термины «сукцессивность» и «симультанность», предложенные Ю. Н. Тыняновым (Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 54 и далее) для различения конструктивных свойств стиха и «практической речи», я здесь использую, конечно, метафорически, однако сама по себе эта терминологическая оппозиция при известных уточнениях заслуживает быть экстраполированной на противопоставление научного и философского текстов.

тования. Ведь диалог со свойственной ему непредсказуемостью хода мысли собеседников, с диктуемой им необходимостью учитывать одновременно различные мыслительные стратегии является наиболее органичной гетерогенной средой для производства ментальных событий. Диалогический формат размышления может препятствовать последовательному развертыванию мысли, однако им задается сила контекста, в котором понятия могут терять свое устойчивое значение, их смысл может смещаться, логика изложения причудливо петлять, но создается своего рода *целое* — «среда» или «пространство» мышления, которое недостаточно *знать*, в нем необходимо *быть*. Этот *опыт* философской дискурсии предполагает специфическое отношение к мысли как к тому, что сбывается само по себе, своевольно, а значит, я (говорящий, слушающий — позиция в любом случае активная) не могу просто сформулировать или понять ее, я должен дать ей самой родиться<sup>94</sup>. В этом, между прочим, глубинный смысл все той же майевтики как «родовспоможения» мысли.

Однако любопытно, что сукцессивная мощь контекста как свойство философского дискурса отмечается мыслителями на различных этапах истории мысли, даже когда устные и собственно диалоговые ее формы вытесняются письменными и монологическими. Например, Гегель в предисловии к «Феноменологии духа» пишет об особой «пластичности» спекулятивного мышления, которое отличается от обычного развертывания аргументации, оно представляет собой «диалектическое движение» понятия и сообщает единство и целостность всему размышлению. Предложение в философской спекуляции не просто подразумевает переход от субъекта к предикату, но объединяет их так, что субъект проступает в предикате и предикат в субъекте. Такие «единство и тесноту» философской речи Гегель связывает со своеобразной «задержкой» развертывания мысли:

Мышление, вместо того чтобы идти дальше, переходя от субъекта к предикату, чувствует себя... скорее задержанным и отброшенным назад к мысли о субъекте, потому что оно не видит его; или: так как сам предикат высказан в качестве субъекта, в качестве бытия, в качестве сущности, исчерпывающей природу субъекта, то мышление находит субъект непосредственно также в предикате<sup>95</sup>.

<sup>94</sup> См.: Мамардашвили М. Эстетика мышления. С. 64, 65.

<sup>95</sup> Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа // Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Т. IV. М.: Соцэкгиз, 1959. С. 32.

Мышление (и речь), таким образом, саморефлексивно обращается на самое себя, динамизируя отношения между словами во фразе и предложениями в тексте и препятствуя логическому «проскакиванию» превратностей изложения ради конструирования симультанного «экстракта» смысла — формулы. В свете нашего предположения о сукцессивности, являющейся, по Тынянову, одним из важнейших критериев отличия стихотворной речи от прозаической, любопытно, что Гегель, характеризуя «пластичность» философской спекуляции, также пользуется стиховедческой аналогией: то, как логическое развертывание текста «разрушается его философским содержанием», с его точки зрения, напоминает, как ритмические акценты могут нарушать устойчивый стихотворный метр, создавая своеобразный ритм стиха.

Современная, постклассическая философия (например, в версии Жака Деррида), подвергая критике устные истоки классической философской культуры («фоноцентризм») и выдвигая апологию письма, видит в нем медиум, способный удержать именно нередуцируемость, множественность и предельную контекстуальность опыта мысли.

Можно привести еще множество примеров того, как философия высказывается о собственной дискурсивной природе. Большинство из них свидетельствует о том, что стремление на уровне самого текстового развертывания *актуализировать* ментальное событие, побудить адресата к погружению в опыт мышления является универсальным свойством философского дискурса. Сегодня нередко встречается мнение о том, что философия рубежа столетий и особенно XX в. «насыщается» свойствами поэтического текста, строится не по модели научно-формульной речи, но по художественным образцам. Этот художественно-философский «синтез» якобы означает размывание дискурсивной границы между философией и искусством. Думается, данный тезис требует существенного уточнения. Если «конвергенция» с литературой свойственна только XX в. (а также преимущественно русской мысли), то как быть с разнообразными опытами «поэтизации» и «беллетризации» философского дискурса от Монтеня и Паскаля до эпистолярного романа эпохи Просвещения<sup>96</sup>? Как объяснить поэтическую философию немецких романтиков и русских любомудров? Взаимодействие между литературой и философией имело ме-

<sup>96</sup> См. об этом именно в интересующем нас аспекте истории дискурсов: Кузнецов И. В. Историческая риторика: Стратегии русской словесности. С. 233—239.

сто на протяжении всего Нового времени, в постромантическую эпоху и на рубеже XIX—XX в. оно лишь меняет свою форму.

В период, о котором идет речь, изменяется сам режим художественной дискурсивности, а следовательно, и формы взаимодействия литературы со смежными дискурсами. Если в доромантическую эпоху и у романтиков имеет место перемещение философской проблематики в фикциональное пространство художественной прозы, то это соответствует *режиму репрезентации*, в котором существуют и художественный, и философский дискурсы в это время. В рамках этого режима дискурсная граница достаточно очевидна благодаря различию между сферой вымысла и сферой «действительного» познания. Многие авторы (Вольтер, Дидро, Руссо, а также — Ф. Шлегель и С. Кьеркегор) сочетают в своем творчестве философские и художественные выступления, различая их по признаку фикциональности, даже притом, что некоторые из них (Кьеркегор), стоя одной ногой на территории литературы, бросают вызов абстрактности и систематизму философии. Взаимодействие между философией и литературой в модернистской системе культуры осуществляется на другом уровне. Литературность в большей степени связывается теперь не с наличием в тексте вымышленного мира, но с характеристиками литературного языка и эстетизацией самого акта производства художественного текста. Но и это формально-миметическое взаимодействие философии и литературы не приводит к их слиянию или к поглощению одного другим. Философия обращается к литературным формам не с тем, чтобы репрезентировать идеи, которые в свою очередь являются репрезентацией некоторых представлений о мире. Напротив, она пытается, выражаясь в терминах Витгенштейна, миметически или дейктически «показывать» то, о чем на языке репрезентации «невозможно говорить». Таково фрагментарное письмо Ницше или Розанова, фиксирующее витально-творческий порыв, который невозможно дискурсивно структурировать. Таков вектор к поэтизации философского текста у позднего Хайдеггера, уклоняющегося от прямого высказывания о бытии. Таковы «литературные» эксперименты философов-чинарей Липавского и Друскина, направленные на «схватывание» некатегоризируемой «онтологической бессмыслицы». Даже фикциональные тексты с отчетливо философским содержанием основаны на совершенно ином принципе, нежели это имело место в эпоху репрезентативной дискурсивности. Когда Сартр и Камю пишут романы и драмы, они не просто иллюстрируют некоторый тезис или излагают синкретиче-

ское, логически неформулируемое знание в форме притчи, они стремятся к «показу» человеческой экзистенции как таковой, которая не сулит конструктивной моральной или философской истины. Так или иначе, во всех этих случаях философия, даже используя некоторые художественные стратегии или передоверяя свою проблематику литературе, достаточно четко отграничивает себя от последней как от «своего другого». Поэтому такие качественные черты философской дискурсивности, как отмеченная нами сукцессивность, нельзя считать «одолженными» философией у поэзии. А художественно-философское взаимодействие, характерное для XX в., вовсе не означает «слияния» этих дискурсов.

Что касается возможности формульной фиксации основных положений больших и сложноустроенных философских текстов, часто практикуемой в философии, то нужно подчеркнуть, что такая схематизация резко снижает событийность философского ментатива. Точно такое же ослабление событийности мы наблюдаем при извлечении фабульной основы (схемы) художественного нарратива, высокая событийность которого достигается именно благодаря сюжетно-эпизодовому развертыванию<sup>97</sup>. То есть как ментатив, так и нарратив, «распространяя» событийный субстрат, создавая насыщенный контекст, дают событию состояться (впрочем, это не означает, что референтное событие представляет собой всего лишь «эффект» события коммуникативного).

Противопоставление научного и философского типов ментатива воскрешает в памяти некогда очень влиятельную идейную тенденцию мыслить философскую дискурсивность через сближение с нарративным знанием. Разговор о господстве нарративности в системе знания начал Ж.-Ф. Лиотар в своей книге «Состояние постмодерна» (1979). Впоследствии эта идея была радикализована Ф. Джеймисоном<sup>98</sup>, считавшим, что рассказовая структура определяет человеческое познание

<sup>97</sup> Здесь интересно прибегнуть к элементарному факту читательской/зрительской психологии: многие из нас противятся тому, чтобы нам рассказывали фабулу романа или фильма, который мы собираемся прочесть или посмотреть, боясь, что в этом случае читать / смотреть будет уже неинтересно. Однако парадоксальным образом, если такого досадного «забегания вперед» избежать не удастся, мы все равно остаемся способны к полноценному переживанию событийности текста/кинокартины.

<sup>98</sup> *Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* Ithaca (NY): Cornell University Press, 1981.

наподобие кантовских априори. «Нарративная психология»<sup>99</sup> и когнитивная поэтика<sup>100</sup> 1980—90-х гг. рассматривали даже самые элементарные акты мышления как нарративно организованные.

Однако следует заметить, что под «нарративным знанием» у Лиотара подразумевался гораздо более широкий круг явлений, нежели только нарративные высказывания как таковые. Народные предания, легенды, а также дискурсы житейской морали или религиозно-мировоззренческой мудрости, запечатленной в повествовательных иносказаниях, действительно можно свести к нарративу. Но, во-первых, самого Лиотара в большей степени интересуют не собственно механизмы наррации, а тот эффект, который имеет место в результате придания знанию о мире повествовательной формы. Этот эффект заключается в том, что рассказ связывает отдельные наблюдения в единую историю, в целостный эпический рассказ о мире, заполняет познавательные пробелы фикциями, заключает их в рамку заверщенного сюжета, имеющего начало и конец, а главное, вовлекает всех участников повествовательной коммуникации (каждый из которых может стать не только субъектом «события рассказывания», но и «рассказываемого события») в своеобразную «круговую поруку» рассказа, которая делает излишним стремление к какой-либо легитимации знания (процедурам верификации, фальсификации, экспертной оценки, институционального и социального признания). Во-вторых, Лиотар считает, что не только синкретическая мысль, но и современная наука и — особенно — философия пользуется нарративными формами для организации знания. Эти формы он противопоставляет собственно научному знанию и называет «метарассказами» (*métarécit*). Очевидно, однако, что под «метарассказом» философ понимает вовсе не нарратив как таковой, но скорее именно *формульные разновидности ментатива*, потерявшего свою событийность и ставшего рутинным знанием (примерами «больших нарративов» у Лиотара служат: гегелевская диалектика духа, идея эмансипации личности, концепция прогресса, представление о благах просвещения и т. п.), помещенные

---

<sup>99</sup> Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 29—42; Джерджен К. Социальный конструкционизм: знание и практика. Минск: БГУ, 2003.

<sup>100</sup> Turner M. The Literary Mind: The Origins of Thought and Language. N. Y.: Oxford University Press, 1996; Лозинская Е. В. Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX—XXI веков. М.: ИНИОН РАН, 2007.

в прагматический контекст социальных процедур мифологического или — иначе — «ложного», идеологического по своей сути знания. По Лиотару, избежать такой идеологизации можно путем дробления «метаповествований», фрагментации, ускользания от «тотализующих» и систематизирующих форм знания. Сделав поправку на «постмодернистский» пафос мыслителя, можно отметить, что такая «хаотическая» стратегия является одной из возможных стратегий самоопределения специфически философского дискурсивного опыта (а заботы Лиотара и его современников направлены на поиск специфики именно философии и отчасти сближающейся с ней гуманитарной теории), стремящегося к экспликации и даже — эскалации конститутивной для него ментальной событийности.

Интересно, что достоянием «народного» (профанного) знания (вопреки Лиотару, далеко не исчерпывающегося только нарративами), легко впадающего в те или иные мифоподобные заблуждения или идеологические ловушки, становятся не только те или иные (нарративные) «истории», но и (ментативные) «формулы». Общего у них — только редуцированность, схематизм, а также — «осколочность», оторванность от контекста<sup>101</sup>. Помимо этого им свойствен огромный мифоидеологический потенциал. Как сюжетные схемы, так и суждения-клише характеризуются внутренней «самоупорядоченностью», префигурированностью. Так, С. Н. Зенкин отмечает, что само понятие «нарратив» в этом контексте

...означает нечто иное, чем привычное нам «повествование», «повествовательный текст», «рассказ». Скорее оно сближается по объему с расширительным употреблением слова «сюжет» (из только что слышанного телеинтервью: «В Думе приключился такой сюжет...»), то есть акцент делается не на событие рассказывания, а на сами рассказываемые события, на «историю», которая как-то сама собой упорядочена еще до текстуального изложения. На самом деле такая

<sup>101</sup> Впрочем, тенденцию к такому свертыванию текста в емкую формулу не все исследователи оценивают негативно. С точки зрения Л. В. Карасева, наличие в художественных и философских произведениях «эмблем», которые, вобрав в себя все особенные черты конкретного текста, несут их в себе в отрыве от него, подобно молекуле ДНК. См.: *Карасев Л. В. Онтологическая поэтика (краткий очерк) // Эстетика: вчера, сегодня, всегда. Вып. 1. М.: ИФ РАН, 2005. С. 91—113.* Мне представляется, что существование таких «эмблем» относится не к креативной, а к рецептивной компетенции философского дискурса.

самоупорядоченность — кажущаяся, она возникает благодаря работе повествования, просто эта работа остается имплицитной, незамечаемой, и именно потому нарратив столь удобен для трансляции неявных идеологических сообщений. Он вполне может обходиться без зрелищных вторжений повествователя в ход истории (скажем, перестановки эпизодов), *он может даже и вовсе не содержать актуализированных событий* — одну лишь структуру действующих лиц, способную эти события порождать. Схематичный и продуктивный, он сближается по социальной значимости с мифом<sup>102</sup>.

Очевидно, что ментативные формулы, становясь стереотипами или идеологемами (то есть превращаясь в бессобытийные высказывания итеративного или декларативного типа), так же как и расхожие истории (слухи, сплетни), служат эффективной формой профанного знания.

Именно ему философия и наука извечно противопоставляют себя. Но если наука в этом противостоянии придерживается познавательных процедурных стратегий<sup>103</sup> (опытная проверка, аргументация, верификация, фальсификация и т. д.), то философия — дискурсивно-рефлексивных (философское сомнение, критический анализ суждений, диалектическое отрицание, деконструкция и т. д.). Думается, не последнюю роль в этой «тягбе» с «ложным сознанием» играет установка на *опыт ментальной событийности*, актуализируемый ментативным текстом: разными способами научно-теоретический и философский дискурс «возвращают» формуле событийности ментатива.

Исходя из сказанного, предполагаю, что можно даже говорить о понятии *целостности* применительно к философскому тексту — до известной степени по аналогии с художественной целостностью. Здесь не место приводить развернутые примеры, однако на необходимость осмысления этой специфической целостности указывает то, что, с одной стороны, отдельная мысль, тезис, максима философского текста может быть адекватно понята только в «сцеплении» с другими, составляющими контекст целого, несводимого к содержанию частей, включая столь насыщенные в смысловом отношении выводы. С дру-

---

<sup>102</sup> Зенкин С. Н. Критика нарративного разума (Заметки о теории, 4) // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 524. Курсив мой. — А. К.

<sup>103</sup> Отличие научной формульности от формульности клише «ложного сознания» заключается не столько в возможности аргументативной развертки (таковая присутствует и в лже- и в паранауке), сколько в необходимости легитимации.

гой стороны, философскому тексту свойственна *фрагментарность* — известная завершенность и самодостаточность фрагмента, что лишь подтверждается такой распространенной в философии практикой, как герменевтический анализ фрагмента<sup>104</sup>.

С этой точки зрения ментальная событийность философского текста действительно смещена к полюсу адресата, но не сводима к проектированию готового результата мысли в его сознании, к «выкладке» или «развертке»<sup>105</sup> некоторого тезиса, а конституируется благодаря его понимающей активности и актуально переживается как опыт.

---

<sup>104</sup> Следует отдельно исследовать историю и дискурсивную природу таких «малых» философских жанров, как максимы, афоризмы, гномы, «мысли», которые могут рассматриваться как вид формульного знания в рамках философии. Противоположной тенденцией по отношению к такой формульности является, с одной стороны, тяготение гномических жанров к циклизации и, с другой стороны, набирающее силу в европейской мысли в течение XIX (от немецких романтиков к Ницше) и особенно XX вв. «фрагментарное письмо», эксплицитно противостоящее принципу (логической) целостности и конструктивности и отрицающее дискурс формулы, но — лишь во имя контекстуальных «сцеплений» и сукцессивности и, в конечном счете, во имя целостности философского опыта, который следует отличать от целостности как структурно-логического единства. См. об этом: *Бланишо М.* Ницше и фрагментарное письмо // Новое литературное обозрение. 2003. № 3 (61). С. 12—29; *Дубин Б.* Бесконечность как невозможность: фрагментарность и повторение в письме Эмиля Чорана // Новое литературное обозрение. 2002. №54 (2). С. 251—261.

<sup>105</sup> *Тюна В. И.* Теория как дискурсивная практика. С. 39.

### 3. Событие мысли как коммуникативное событие

Итак, сегодня можно говорить о смещении акцента в самоосмыслении философии и гуманитарных наук как дискурсных единств: все больше внимания уделяется не производству смыслов и истин, но мышлению как опыту. Это смещение позволяет сконцентрироваться не только на содержательно-логической, но и на формально-аффективной стороне опыта мысли. В частности, по аналогии с понятием «исторического опыта» как особой гуманитарной практики, которое отстаивает в своем фундаментальном труде Ф. Р. Анкерсмит<sup>106</sup>, можно говорить и о специфическом «философском опыте», феноменология которого была намечена в «Эстетике мышления» М. Мамардашвили, книге «Что такое философия?» Ж. Делеза и Ф. Гваттари, некоторых работах Ж.-Л. Нанси. В современной рефлексии трудно не заметить также, что дискурсы философии и гуманитарных наук и связанные с ними формы «опыта» самоопределяются относительно основополагающего для культуры Нового времени опыта эстетического. Культурогенную роль последнего убедительно показывает в своих работах Ж. Рансьер<sup>107</sup>. Цель этой главы — дать самый приблизительный набросок «философского опыта» и его отношения к эстетическому, опираясь на современную категорию (ментального) события.

Однако сперва необходимо наметить то общее, что объединяет разные дискурсивные «опыты» (в частности, «опыты» гуманитарных наук и философии). Со стороны дискурсивной организации основным типом высказываний, оформляющих спекулятивную мысль, являются уже упоминавшиеся мною «ментативы». Разработчики теории ментатива выводят специфику этого типа высказываний из их противопо-

<sup>106</sup> Анкерсмит Ф. Р. Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007.

<sup>107</sup> Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.: Machina, 2004; *Он же*. Разделяя чувственное. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2007.

ставленности высказываниям нарративным<sup>108</sup>. Различие между этими двумя глобальными формами дискурсивности, подчеркивают они, пролегает не на уровне собственно коммуникативной организации, но — на уровне референции текста.

Как уже говорилось, различие коммуникативной и референтной составляющих дискурса в теории ментатива связано с тем, что В. И. Тюпа определяет как «двойкособытийность» дискурса. Например, нарратив включает в себя «рассказываемое (или референтное) событие» и «событие рассказывания» (или коммуникативное событие)<sup>109</sup>. Отталкиваясь от этой концепции, Максимова и Кузнецов говорят о специфике «ментальной ситуации», которая составляет референт ментатива. В своей статье о дискурсивной природе теоретического текста Тюпа также называет ментатив «двойкособытийным анарративным дискурсом»<sup>110</sup>. К сожалению, авторы не дают подробной характеристики референтному событию тех высказываний, которые не сообщают ни о каком событии в привычном смысле этого слова, но, напротив, стремятся к познанию несобытийных или «законосообразных» аспектов бытия. Что же в таком случае означает термин «референтное событие» применительно к ментативу? Хотя об этом немного сказано в главе I, именно это недостающее звено мне и хотелось бы восполнить, отчасти заново поставив вопрос о том, что такое вообще «ментальная референция».

Если нарратив на референтном уровне всегда отсылает к хронологической ситуации, то ментатив — к процессу мышления как таковому, лежащему вне какого бы то ни было хронотопа и, следовательно, лишенному какой-либо событийности, имеющей место во времени и пространстве. Такой подход к пониманию природы мысли опирается на картезианский дуализм «*res extensa*» и «*res cogitans*». А поскольку речь вовсе не идет о том, что и та и другая инстанция представляют собой чисто дискурсивные конструкции (как считают, например, социальные конструкционисты, в частности упомянутый выше Кеннет Герген, ставящий под вопрос само внедискурсивное существование ментальной референции), то складывается впечатле-

---

<sup>108</sup> Кузнецов И. В., Максимова Н. В. Текст в становлении: оппозиция «нарратив — ментатив». С. 54—67.

<sup>109</sup> Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. С. 7.

<sup>110</sup> Тюпа В. И. Теория как дискурсивная практика. С. 39.

ние, что авторы концепции ментатива приписывают ментальной ситуации такую же реальность, как и событиям, находящимся в «протяженности» хронотопа. Кроме того, кажется, будто бы до того, как мысль найдет дискурсивное воплощение, она пребывает в некоем чистом, неорганизованном состоянии и представляет собой безграничную нерасчлененную субстанцию. В. И. Тюпа вполне определенно высказывается на этот счет: по его мнению, мысль оформляется на уровне так называемой внутренней речи, но в чем именно состоит специфика этой до-дискурсивной формы интеллекта, так и остается неясным.

С. Н. Зенкин, размышляя о соотношении мысли и дискурса, считает, что мысль в данном случае не есть гипотетическое состояние «чистого интеллекта» и что она всегда предстает в исторических формах мышления<sup>111</sup>. Максимально обобщенные и схематичные единицы, моделирующие мыслительную ситуацию, Зенкин предлагает называть традиционным термином «идея». До известной степени этот термин близок понятию «концепта» Делеза и Гваттари, но если «концепты» в их понимании принадлежат только философии, то исторические идеи суть не что иное, как протофигуры мысли, которые способны терять или приобретать актуальность, отделяться от дискурсивного и идеологического контекста, сохраняя при этом некий минимум идентичности. Анализ междискурсного «перевода» идей позволяет сделать вывод о том, что для них характерна не только определенная устойчивость, не сводимая к формам того или иного конкретного дискурса, но и глубинная фигуративность — своего рода пространственно-временная организация самой мысли. Эта «композиция» мысли может иметь форму визуальной схемы, пространственной конфигурации (таковы, по Зенкину, идеи структуры и иерархии), временной фигуры (например, идеи генезиса, повтора или культурного обмена). Идеи в этом смысле — это интеллектуальные модели или «мыслительные схемы»<sup>112</sup>. Они могут не поддаваться верификации / фальсификации, а кроме того, они являются настолько абстрактными, что несводимы к тому или иному образу или метафоре (напротив: они сами требуют метафоры для обозначения). С другой

---

<sup>111</sup> См.: Зенкин С. Н. Исторические идеи и мыслительные схемы: к поэтике интеллектуального дискурса // *Ex Cathedra*. Современные методы изучения культуры. М.: РГГУ, 2012. С. 154—166.

<sup>112</sup> Там же. С. 156.

стороны, такие идеи не могут быть подвергнуты исключительно логической категоризации, для их анализа более адекватен «фигуративный» подход.

В «Эстетике мышления» Мамардашвили образы «чистого созерцания» или спекулятивные идеи характеризует как то, что, с одной стороны, «не зависит от актов ума» и знания, и то, «что нельзя получить никаким понятием», но также, с другой стороны, как то, что ни в коей мере не является «психическими или зрительными образами» и «образами ощущений». Аналогично Делез и Гваттари именуют «концептами» идеи, не сводимые ни к понятиям (или к идеям-абстракциям), ни к образам (или к ассоциативным идеям). Так или иначе, все названные авторы указывают на то измерение идей, которое не схватывается только логическим и семантическим анализом.

Но вернемся к дискурсивным характеристикам ментального события. Оказывается, что референт ментатива вовсе не лишен хронотопа, но и нельзя сказать, что его хронотоп — тот же самый, что и событийный хронотоп нарратива. Идеи, эти протофигуры мысли, лежат в специфическом ментальном хронотопе, который образуют, если так можно выразиться, метавремя и метапространство. Скажем, идея структуры или идея иерархии задает координаты, которые могут быть конститутивны не только для собственно мира теоретической абстракции, но могут быть положены и в основу, например, упорядочивания социального пространства (как это показывал Фуко). Модель, которую, по Зенкину, можно схематически описать как идею «иерархического переворота» подчиненных друг другу инстанций или начал, составляющую, в частности, конструктивную основу диалектики, имеет протонарративную структуру, что подтверждается возможностью ее развертывания в нарратив (такова, например, знаменитая притча о диалектике Господина и Раба в гегелевской «Феноменологии духа»). Такой протонарратив определенным образом задает структуру времени, которая с этой точки зрения является своего рода «историческим априори». Повторюсь, что вслед за Ф. Джеймисоном здесь можно говорить о своеобразных априорных формах повествовательного знания, существующих наряду с кантовскими априорными формами времени и пространства.

Одной из важнейших идей, организующих ментальный хронотоп собственно философского дискурса, является, на мой взгляд, идея события. Современная философия неустанно определяет саму философскую мысль как событие. Те же Делез и Гваттари утверждают,

что «концепт — это событие, а не сущность и не вещь»<sup>113</sup>. Однако если понимать концепт в более привычном философском смысле, то это, прежде всего, понятие. Понятие же представляет собой ментальное устройство сущности во времени. По Канту, понятие схватывает темпоральную идентичность вещи. Еще лучше эта мысль выражена максимой Гегеля, которая гласит, что понятие есть время вещи. Вне времени нет понятия, а значит, нет и вещи, изменяющейся, но тождественной себе в этих изменениях, есть лишь, как говорит Кант, «рождение или исчезновение субстанции» или — событие: то есть то, что не может иметь места во времени, но то, что задает режимы восприятия самой темпоральности<sup>114</sup>. Идея — это понятие, взятое в событийном аспекте, то есть, выражаясь словами Ж.-Л. Нанси, не во времени, но как само время.

Однако само «событие» в философии это понятие, с которым ей приходится работать. Посмотрим, какие риторические средства использует современный философский текст для концептуализации события, которая восходит к «Науке логики» Гегеля, к его понятию *Geschehen* как того, что должно стать одним из двух важнейших предметов философского познания: «Философия должна стать не рассказом о том, что происходит, а познанием того, что в нем истинно, и из истинного она, далее, должна постичь то, что в рассказе выступает как простое событие»<sup>115</sup>. С точки зрения Нанси, здесь Гегель формулирует актуальную для нашей современности идею события, и возможны два способа или даже — два уровня ее прочтения. Во-первых, Гегель предлагает различить событие как явление, то есть простую повествовательную репрезентацию события и истину того, что происходит. «С этой точки зрения, событийность события... есть только внешний, видимый, несущественный лик действительного представления истинного»<sup>116</sup>. Имеется, таким образом, событие и его значение. Во-вторых, Нанси переворачивает эту «каноническую» трактовку гегелевского тезиса, стремясь, помимо самого события как «вещи, которая случается», и его истины, сконцентрировать внимание на самом факте того, что в событии нечто случается или происходит. Он говорит о том, «что появляется как простое событие, то есть не вещь,

---

<sup>113</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? СПб.: Алетейя, 1998. С. 32.

<sup>114</sup> Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное. С. 235—260.

<sup>115</sup> Цит. по: Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 235.

<sup>116</sup> Там же. С. 238.

которая случается, <...> но тот *факт*, что она случается, или событийность ее события»<sup>117</sup>. Исходя из этого, «задача философии подразделяется на 1) познание истины того, что происходит; 2) постижение этого иметь-места как такового»<sup>118</sup>. Отсюда философ выводит два следствия: во-первых, постижение «как такового» события чревато новой событийной онтологией — мышлением о событии бытия (тут он ссылается на Хайдеггера); во-вторых, «удивление событию» возвращает философию к аристотелевскому удивлению, по Нанси, открывающему «доступ к науке, которая в качестве единственной цели имеет себя саму»<sup>119</sup>. Таким образом, дискурс о событии оказывается саморефлексивным дискурсом о мысли как таковой.

Можно обратить внимание на то, что философский дискурс, концептуализирующий событие, будто бы испытывает нехватку лингвистических и логических средств выражения, стремясь различить и одновременно описать значение (истину) события (что, собственно, произошло и что это означает) и сам факт происшествия — событие события: у Гегеля это соответственно — «то, что происходит» и «простое событие». Событие как предмет неизбежно удваивается, дискурс философа прибегает к тавтологическим конструкциям. Мамардашвили также подчеркивает, что нехватка слов и тавтологичность высказывания о ментальном событии в референтном плане соответствует избыточности «мысли по отношению к своему предметному содержанию»<sup>120</sup>.

Славой Жижек, размышляя о структуре события<sup>121</sup>, дополняет его неизбежную тавтологичность парадоксальностью. Он говорит, что событие представляет собой временную петлю, подобную той, которая имеет место в фантастической литературе: герой возвращается в прошлое, чтобы изменить предпосылки того, что должно произойти в будущем, но именно его вмешательство становится причиной того, что он пытался изменить. Событие, таким образом, как бы происходит дважды (тавтология), и воля субъекта оказывается вписанной в структуру того, что произошло неизбежно (парадокс).

---

<sup>117</sup> Цит. по: Нанси Ж.-Л. Указ. соч. С. 238.

<sup>118</sup> Там же.

<sup>119</sup> Там же. С. 246.

<sup>120</sup> Мамардашвили М. Указ. соч. С. 83.

<sup>121</sup> Жижек С. Проницаемость другого [Электронная версия] // Художественный журнал. 2006. № 63. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/63/penetrability/> (дата обращения — 10.11.2014).

Это, безусловно, соответствует роли тавтологий и парадоксов в самоописании и самонаблюдении самореферентных систем по Луману, когда система двумя способами обнаруживает свою нетождественность самой себе (точнее, скрывает свою самоидентичность)<sup>122</sup>. Применительно к событию мысли это можно сформулировать так: с одной стороны, событие есть то, что оно есть, и, с другой стороны, событие есть то, что оно не есть. Кроме того, это свидетельствует и о том, что мысль-как-событие по природе своей недискурсивна и нехватка дискурсивных возможностей сигнализирует о пределе философской дискурсивности как таковой. Мамардашвили в этой ситуации прибегает к помощи понятия символа и говорит о глубинной аналогии философского опыта с опытом эстетическим. Событие мысли наделяется самодостаточностью и характеризуется тем, что, являясь внутренне тождественным, отличается от самого себя при попытке самоописания. Как известно, Хайдеггер также практиковал исследование события на материале поэзии<sup>123</sup>.

Как представляется, сама такая аналогия, такая попытка оттолкнуться от эстетического в описании специфического опыта философской мысли имеет глубокие основания в культуре, где именно эстетика во многом задает границы и режимы существования других дискурсов и других форм опыта — в европейской культуре модерна<sup>124</sup>.

Философский опыт находит себе опору в опыте эстетическом как в «своем другом». Однако это отношение требует отдельного исследования, что отчасти и будет сделано ниже, здесь же я попытаюсь сравнить отмеченную особенность философского опыта с артикуляцией мыслительного события в художественном произведении. Чтобы акцентировать внимание на «эстетическом» в широком смысле, не сводимом к вербальной культуре, обращаюсь к кинематографическому примеру. Художественное произведение, возможно, в силу его внутренней гетерогенности (выражающейся, в частности, в диалогизме и множественности перспектив) часто более успешно справляется с отмеченной выше «избыточностью» ментального события. Кино сочетает в себе собственно вербально-дискурсивную репрезентацию и визуальность, как кажется весьма далекую от философской спеку-

---

<sup>122</sup> *Luhman N.* Tautologie und Paradoxie in der Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft // *Zeitschrift für Soziologie.* 1987. Heft 1. S. 161—174.

<sup>123</sup> *Хайдеггер М.* Гельдерлин и сущность поэзии // *Логос.* 1991. № 1. С. 37—47.

<sup>124</sup> *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное. С. 47—154.

лятивности. Но тем интереснее то, как кино работает с аналогичной мыслительной моделью.

Наверное, самым «научным» режиссером современного русского кино можно назвать Евгения Юфита. Последние три фильма Юфита («Серебряные головы», 1998; «Убитые молнией», 2002, и «Прямохождение», 2005) посвящены судьбам вымышленных ученых и их идей, касающихся, впрочем, исключительно антропологической проблематики. В «Убитых молнией» героиня, ученый-палеоантрополог, пережившая в детстве тяжелую психическую травму, связанную с гибелью отца, капитана подводной лодки, не вернувшегося из военного похода, выдвигает новую теорию эволюции, согласно которой происхождение и трансформации видов не связаны с механизмами репродукции и естественного отбора и вообще лишены характера закономерности, но происходят случайно, прерывисто, беспричинно.

В структуре фильма можно различить три плана:

- 1) праисторическое прошлое (которое воображает героиня и которое представлено как фильм в фильме, появляющийся на экране то ли телевизора, то ли выключенного монитора компьютера);
- 2) прошлое героини (медиально представленное оживающими фотографиями и рассказом героини-девочки);
- 3) настоящее, которое практически лишено какого-либо визуального образа и сводится к текстам на экране компьютера, когда героиня участвует в интернет-симпозиуме по проблемам эволюции; собственно, здесь и формулируется ее антиэволюционная теория, которая затем вообще перемещается во вневременной план и озвучивается детским голосом героини, выступающей по радио).

Эти три слоя, связанные с различными медиальными средствами, можно условно соотнести с тремя инстанциями психики по Лакану: воображаемое (грезы героини о первобытных людях и об отце, который является ей в финале фильма); символическое (рассказы героини о детстве и «метанарратив», излагающий новую антропологическую концепцию) и реальное (истинная причина исчезновения отца, погибшего вовсе не в бою, но в результате взрыва на подлодке, вызванного «вспышкой немотивированной агрессии» в среде матросов).

Сюжет фильма соотнесен с двумя текстами, являющими собой триумф аналитического и теоретического мышления, — с «Убийством на улице Морг» Эдгара По и «Происхождением видов» Дарвина. Первый вариант сценария фильма задумывался как вольная вариация на тему рассказа По. В окончательной версии от рассказа сохранились

лишь самые общие мотивы: мать и дочь, которым приносит горе, сам того не желая, моряк (в данном случае отец и его уход в brutальный первобытный мир мужчин, соответствующий ужасающей силе орангутана в рассказе По). Фильм оказывается также палимпсестом дарвиновского текста, дискурс которого тоже разворачивается от личной истории (рассказанной в предисловии к «Происхождению видов») к теоретическому высказыванию высокой степени обобщения.

Бред героини не просто наукообразен, он представляет собой пародию на спекулятивный дискурс, подразумевающий невыводимость идеи из эмпирики и несводимость первой к последней. Из «эмпирического» наблюдения о том, что *«форма черепа всех существующих организмов... меняется от вытянутости к шарообразности»*, девочка делает неожиданный вывод: данное обстоятельство связано с тем, что форма черепа всех существ *«стремится к форме камня»*. Из чего следует еще более радикальный вывод: органическая и неорганическая природа способны к взаимопревращениям, что и приводит к отрицанию эволюции и прокреативности.

Но главное здесь то, благодаря чему эти трансформации осуществляются, — идея события, которое приводит к пересмотру структуры времени: не время есть последовательность событий (в том числе — эволюционных изменений), а событие есть то, что определяет направление течения времени. При этом ясно, что под событиями подразумеваются не происшествия, которые можно было бы описать в терминах и априорных координатах времени и пространства, но события, которые изменяют сами эти координаты. То есть это не хронологическое, но именно ментальное событие, что и подтверждается его укорененностью в психике героини.

Теория возникает, чтобы обосновать веру героини в то, что отец жив. Кроме того, сам фантазм может быть истолкован в русле классического психоанализа: теория эволюционного события, выдвинутая героиней, полностью исключает размножение как механизм эволюции, являясь оправданием тому, что отец, возможно, предпочел семью — однополюй мужской мир. Этот подтекст обнаруживает себя в нескольких сценах фильма: например, когда мать в сердцах хлопает дверью при виде отца в компании его друга, или же — в играх обнаженных матросов на острове и странной поножовщине на подводной лодке. Эти сцены либо немые, либо же сопровождаются совершенно не связанными с ними словесными комментариями девочки, рассказывающей свои сны о том, что папа не погиб, но живет, подобно

Одиссею, на чудесном острове и его не отпускают домой. Думается, это чисто визуальное повествование, оторванное от его трактовки героиней, составляет травматический план, не проникающий в ее дискурс, но дающий импульс к «теоретической работе» героини как акту символической защиты.

Таким образом, мультимедиальность кинематографа позволяет наблюдать расхождение между собственно ментальным событием, ведущим к переустройству всего дискурсивно-символического строя и его недискурсивным травмирующим субстратом, который сам по себе лишен всякого смысла, но способен порождать конкурирующие и даже конфликтующие интерпретации. Причем тут дело не только в психоаналитическом смысле события столкновения с травмой, но именно в возможности трансценденции, выхода за пределы привычного человеку мира, даруемого теоретическим мышлением.

Любопытно в этом отношении также название фильма. «Убитые молнией» — на первый взгляд, бессмысленное название, не отсылающее ни к чему в фильме<sup>125</sup>. Но, в сущности, это и есть имя события как такового, что лишь подтверждается отсутствием смысловой привязки к событиям фильма. Взаимосвязь образа молнии с событием мысли косвенно подтверждается, например, тем, что в той же «Эстетике мышления» Мамардашвили пишет об Арто, находящем, подобно героине Юфита, «интеллектуальное око в безумии»<sup>126</sup>: событию мысли свойственна «фульгурация» (от лат. *fulgur* — «молния»), то есть мысль подобна молнии и рождается она «с шумом творения в том смысле, как оно представлено в библейских текстах, когда нечто не составляется, а создается из ничего»<sup>127</sup>.

Кинематографическая конструкция, выстроенная Юфитом, создает такой контекст взаимоналожения и внутреннего конфликта между ментативом (теоретические выкладки героини) и нарративом (ее жизненная история), что идея события может быть увидена как общее (недискурсивное) ядро обоих типов дискурса. При этом прин-

---

<sup>125</sup> За исключением разве что игры слов «молния» — «вспышка», опутимой, пожалуй, лишь для русскоязычного зрителя, так как письмо, читаемое героиней и рассказывающее о гибели экипажа подводной лодки в результате «вспышки немотивированной агрессии», написано по-английски и в нем используется слово «outburst», лишенное «световой» семантики «молнии» («lightning»).

<sup>126</sup> Мамардашвили М. Эстетика мышления. С. 77.

<sup>127</sup> Там же. С. 76.

ципиальная невербализуемость визуального нарратива наглядно демонстрирует выпадение события из обоих типов речи.

Последние соображения, на мой взгляд, можно распространить на всякое ментальное событие. Идея поражает своей реальностью, она, как говорит Мамардашвили, «одновременно и вещь, и мысль», в этом ее онтологический эффект. Упомянувшийся выше К. Герген полагает, что «производство смысла нуждается в поддержании представления о реальности как онтологической величине»<sup>128</sup>. Именно такое представление несет с собой всякая новая идея. Причем тут дело не в верифицируемости этой идеи, но — в особой ауре теоретической достоверности, когда мыслительная конструкция рассматривается как эффективная фикция, которая «действительно работает», то есть не просто объясняет или интерпретирует какие-то совокупности фактов действительности, но — конституирует саму эту действительность. В этом заключается событийность ментальной референции и онтологизм ментального события — в спаянности мысли и осмысляемого бытия. Ибо речь идет не просто о каком-то «положении дел» в некотором заданном мире или закономерностях его развития, но — об априорных формах самого мира.

Референт ментатива, согласно Максимовой, есть ситуация производства мысли, то есть ментатив это не репрезентация мысли, репрезентирующей, в свою очередь, некоторую реальность, но — репрезентация мысли, которая необходимым образом и есть реальность. По Мамардашвили, картезианский тезис о том, что эта реальность есть реальность чистой мысли, следует дополнить кантианской идеей о том, что декартово *cogito ergo sum* является тавтологическим высказыванием, откуда следует, что план референции ментатива — и есть план бытия, а не просто виртуальная реальность мысли, а ментальное событие — не просто часть коммуникативного события, но — внутренняя организация плана референции, который в ментативе организуется/реализуется именно как событие.

В. И. Тюпа связывает референтное содержание ментатива, который представляет собой основной дискурсивный режим научно-теоретического мышления, не с «событийной интригой жизни, а с процессуальной законосообразностью бытия»<sup>129</sup>. По всей видимости, приме-

<sup>128</sup> Корбут А. Кеннет Джерджен: логика воображаемого // Джерджен К. Указ. соч. С. 5.

<sup>129</sup> Тюпа В. И. Теория как дискурсивная практика. С. 39.

нительно к философскому опыту мысли это требует существенного дополнения. По Мамардашвили, «мысль всегда избыточна по отношению к предметному знанию, поскольку содержит в себе освещение самой себя»<sup>130</sup>. То есть в структуру ментального события, составляющего референт ментатива, входит не только исследуемое им бытие и не только его понятийная репрезентация, но и — бытие, сбывающееся в мысли и в качестве мысли. Отсюда вытекает, что сама идея о «процессуальности и законосообразности бытия» предполагает наличие некоторой внешней этому бытию точки, обретаемой в акте трансценденции, который всегда носит характер события, а значит, и сама процессуальность приобретает событийный характер. Ментальная референция, таким образом, связана с событийностью особого рода, метасобытийной по отношению к хронотопическим событиям.

Сказанное может служить одним из аргументов в пользу тезиса о «двойкособытийности» ментативных высказываний, на которую указывают теоретики ментатива. По крайней мере, кажется, это справедливо для философии. Но, по всей видимости, этим дело не ограничивается: помимо референтного и коммуникативного событий, существует еще «событие третьего типа»<sup>131</sup> — событие изменения картины мира в сознании адресата. По Тюпе, оно носит отложенный, проективный характер. Однако надо добавить, что у этого события есть также и автокоммуникативное измерение: по сути дела, «Эврика!» и есть ментальное событие, для которого решающим оказывается именно фактор внутренней двойственности креативной инстанции: автор не творит, не «делает» идею, но она «делается», случается, является, рождается (как это искусно показывает Мамардашвили).

Таким образом, применительно к философскому дискурсу можно говорить не о двусобытийности, но о трехсобытийности ментатива:

- 1) собственно коммуникативное событие (о креативной установке на детальное текстовое развертывание этого события говорилось в предыдущей главе);
- 2) референтное ментальное событие (идея как событие, онтологическое измерение мысли);

---

<sup>130</sup> Мамардашвили М. Эстетика мышления. С. 83.

<sup>131</sup> Нестеров А. Проблема события в рецептивной теории литературы [Электронный ресурс] // Philosophy.ru. URL: <http://philosophy.ru/library/nesterov/sobytie.html> (дата обращения — 20.11.2014).

3) рецептивное ментальное событие (случающееся за пределами текста, но подготовленное им).

В качестве гипотетического расширения этого тезиса добавлю, что в коммуникации эта трехсобытийность оборачивается триединством события мысли: мысль как референт сливается с событием ее воспроизведения в дискурсе и в таком виде обеспечивает рецептивное событие, происходящее в сознании адресата.

#### 4. Ранний А. Кожев: опыт диалектической поэтики

Как уже говорилось, конец 20-х и 30-е гг. XX в. явились для западноевропейской и русской философии временем интенсивного пересмотра своего отношения к собственной языковой природе. Этот «лингвистический поворот» выразился не только в концептуализации языка как ключевой философской проблемы, он коснулся и философии как дискурсивной практики. Это — время лингвистического поиска и экспериментаторства в философии. Таков «Логико-философский трактат» Витгенштейна, написанный на пределе логико-семантической выразительности философского языка. Таковы тексты Хайдеггера с присущим им анатомическим вниманием к языку и поэтической установкой на самоценность слова. Такова своеобразная философия чинарей, по умолчанию исходивших из того, что дискурсивно-логически постигаемая действительность целиком и полностью зависит от порядка слов и их синтаксической сочетаемости. Таковы жанровые стратегии французских экзистенциалистов Сартра и Камю, с одной стороны, нарративизировавших жанры философского дискурса, а с другой стороны, ставивших перед романом и драмой философские (то есть внехудожественные) задачи...

В этом ряду, который при желании можно было бы продолжить, имя Александра Кожева звучит несколько непривычно, так как, в отличие от большинства философов своего времени, он открыто выражал приверженность классической метафизической традиции (прежде всего Гегелю) и, несмотря на сильнейшее влияние Хайдеггера, кажется, не уделял столь уж большого места проблемам языка. Во «Введении в чтение Гегеля»<sup>132</sup> Кожев осмысляет дискурсивную способность человека как инструмент фиксации своего особого положения в миропорядке. Мир диалектически раскрывается через сознание и деятель-

---

<sup>132</sup> *Kojève A. Introduction à la lecture de Hegel. Paris: Gallimard, 1947. Русский перевод: Кожев А. Введение в чтение Гегеля. СПб.: Наука, 2003.*

ность человека и подлинное бытие обретает лишь в слове. Однако, в отличие от того же Хайдеггера, в антропологии Кожева слово не является залогом и истоком человечности человека. Самосознание человека есть негативность, способность к трансценденции, воля к Борьбе и Ризику, к игре со смертью. Слово же (для Кожева — вполне в духе метафизической традиции — неотделимое от мысли) возникает лишь в силу способности человека к отрицанию. Другими словами, не язык делает нас людьми, но то, что делает нас людьми, дает нам, помимо прочего, язык.

Философское письмо Кожева также довольно далеко отстоит от языкового эксперимента, от какого-либо формального сближения с художественным дискурсом. Его речь подчеркнута профессионально-философская. Может даже показаться, что он сторонится излишней метафоричности, образности, игры слов, которыми насыщены тексты его главных предшественников — Гегеля и Хайдеггера. Свое основное сочинение — «Введение в чтение Гегеля» Кожев, собственно, даже и не написал. Этот текст — сводный конспект лекций, опубликованный его учеником Раймоном Кено в 1947 г. Склонность к устной речи ощутима и в других его произведениях, впрочем, имеется в виду не столько лексика и структура предложений, сколько композиция текстов — обилие пояснений, уточнений, повторов. Можно обратить внимание также на избыток синонимов, особенно характерный для ранних текстов философа. Кожев не стремится закрепить за ключевыми понятиями своей философской системы строгих терминологических наименований. Напротив, он склонен к почти бесконечному варьированию философских номинаций.

Однако при кажущейся прозрачности языка философа его тексты демонстрируют весьма любопытный языковой опыт, который отражает довольно существенные трансформации философского мышления своего времени. Чтобы это продемонстрировать, я остановлюсь на раннем трактате, известном под названием «Атеизм»<sup>133</sup>. Этот текст написан автором в 1931 г. как черновик или, как он сам выражается, как «эскиз моей фантазии». Он не предназначался непосредственно для печати, но, согласно замыслу молодого Кожева, являл собой набросок первой главы ненаписанного обширного труда, который должен был стать изложением философской системы, охватывающей сразу несколько разделов философии. Собственно, первая глава яв-

---

<sup>133</sup> Кожев А. Атеизм и другие работы. М.: Праксис, 2007. С. 50—174.

ляла собой онтологическое учение — «Философия несуществующего (или — Онтология)». Вторая задуманная книга называлась «Философия существующего». В ней предполагалось 4 раздела: 1. Наука. 2. Активная установка. 3. Эстетика и Этика. 4. Религия и Мистика. Третья часть обозначена в рукописи как «Философия философии».

Трудно сказать, почему этот замысел остался неосуществленным, но ясно, что не в силу каких-то внешних причин или творческого кризиса. Начало 1930-х гг. — наиболее плодотворный период в интеллектуальной биографии Кожева. К моменту написания «Атеизма» автор защитил докторскую диссертацию «Религиозная метафизика Владимира Соловьева», написанную под руководством Карла Ясперса, и готовил к защите вторую докторскую, посвященную философии классической и современной физики. Кроме того, эта рукопись непосредственно предшествует знаменитым лекциям по философии Гегеля, которые Кожев начал читать в 1933 г., и, собственно, уже содержит в себе основные идеи этого курса, хотя его главные положения еще не спроецированы на гегелевский понятийный аппарат.

Известно, что в юности Кожев серьезно увлекался буддизмом и намеревался интегрировать его в систему европейской метафизики (в его архиве обнаружен философский диалог под названием «Декарт и Будда»<sup>134</sup>). Но буддизм интересовал его не столько как религиозно-философское и этическое учение, сколько как практика религии без Бога или, как он сам предпочитает выражаться, «атеистической религии». Собственно, эта парадоксальная, на первый взгляд, задача и стояла перед автором «Атеизма». Ее нельзя счесть до конца выполненной, так как в тексте не обосновывается специфика собственно религиозного измерения атеистического мировоззрения. Однако сама сущность такого мировоззрения подвергается глубокому философскому анализу.

Кожев считает, что подлинному философу надлежит быть атеистом. Но что значит быть атеистом? Этот вопрос он рассматривает как ключевой вопрос философии своего времени. Он безоговорочно отвергает все известные разновидности материалистического или научного атеизма, отказывающего любым формам сверхчувственного в праве на существование. Для Кожева атеизм, не заботящийся и не знающий о трансцендентном, это, по его словам, «атеизм животного». Подлинный же атеизм — и в этом заключается, по Кожеву, центральная про-

---

<sup>134</sup> Кожев А. Атеизм и другие работы. М.: Праксис, 2007. С. 45—49.

блема современной ему философии — должен стремиться помыслить возможность трансценденции в условиях отсутствия трансцендентного — Бога, потустороннего мира, посмертной жизни, инобытия. Он ставит в центр своих размышлений «парадокс данности неданного». Задача, поставленная перед собою автором, заставляет его прибегнуть к ревизии ключевых онтологических категорий.

И вот здесь я вижу логико-риторическую и лингвистическую сердцевину той трансформации, которую инициирует в европейской мысли философский дискурс Кожева.

Речь идет о размывании всей системы философских категориальных оппозиций. Не нужно доказывать, что в основе всех классических категориальных систем лежит принцип противопоставления. По Спинозе, «*omnis determinatio est negatio*»: всякое определение есть отрицание, а значит, понятие как таковое возникает только внутри контрадикторной либо контрарной оппозиции (мы намеренно опустим рассмотрение эквиполентных оппозиций). Привативные оппозиции включают в себя, как известно, маркированный и немаркированный члены. То есть одно понятие формируется за счет отрицания признака, определяющего семантику другого понятия. Однако система, в которой все понятия определяются через другие понятия, имеет в конечном счете замкнутый и симметричный характер. Упрощая, можно сказать, что все оппозиции в ней симметричны, логически обратимы и коммутативны.

Например, Гегель, главный источник вдохновения для Кожева, с которым он, тем не менее, порой яростно спорит, в «Науке логики» пишет:

Пока что есть ничто, и должно возникнуть нечто. Начало есть не чистое ничто, а такое ничто, из которого должно произойти нечто; бытие, стало быть, уже содержится и в начале. Начало, следовательно, содержит и то и другое, бытие и ничто; оно единство бытия и ничто, иначе говоря, оно небытие, которое есть в то же время бытие, и бытие, которое есть в то же время небытие<sup>135</sup>.

В этом знаменитом пассаже Гегель стремится определить парадокс начала всякого бытия: начало представляет собой парадоксальное со вмещение бытия и ничто. Однако сама эта фундаментальная онтоло-

---

<sup>135</sup> Гегель Г. В. Ф. Наука логики // Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Т. V. М.: Соцэкгиз, 1937. С. 57, 58.

гическая оппозиция является для него принципиально обратимой, ее члены понятийно равноправны. Этот факт доказывает использование хиазма: «оно небытие, которое есть в то же время бытие, и бытие, которое есть в то же время небытие». Возможность хиазма, части которого не противопоставлены друг другу, свидетельствует о коммутативности, взаимообратимости процедуры отождествления двух членов оппозиции.

В «Атеизме» основные усилия Кожева связаны с нарушением симметрии фундаментальных оппозиций.

Само основное понятие «атеизма» не образует полной контрадикторной оппозиции к понятию «теизма», которым Кожев обозначает любое мировоззрение, основанное на идее трансцендентного иного, инстанции, «другой» по отношению к миру. Сюда относятся любые языческие верования, даже первобытный фетишизм, в котором обычным вещам противопоставлены сакральные объекты. Атеизм не является простым отрицанием существования Бога, это мировоззрение, в центре которого — «вопрос о Боге», возникающий, согласно Кожеву, как следствие столкновения со смертью (здесь он следует за Хайдеггером). Именно осознание своей конечности дает атеисту «ход к Богу» («Zugang zu Gott»<sup>136</sup>), однако он принципиально отказывается двигаться этим путем, отрицая инобытие в любых его формах. Атеизм Кожева, таким образом, признает необходимость теистической позиции. Мало того, атеисту доступен и понятен опыт трансценденции. Однако обратное невозможно: опыт бытия без Бога (или, по Кожеву, опыт «бытия в ничто») абсолютно недоступен теисту.

Несимметричность этой оппозиции влечет за собой нарушение симметрии в основной онтологической паре бытия и ничто. В рамках мировоззрения теиста бытие и ничто взаимно обратимы, так как связаны соответственно с порядками имманентного и трансцендентного, между которыми возможны взаимные переходы. Ничто это «другое всего», и даже в самом радикальном варианте ничто для теиста не исключает Бога, но, наоборот, утверждает его как нечто, лишенное каких-либо положительных и отрицательных атрибутов, включая и атрибут бытия. Ничто, таким образом, не мешает, а помогает познанию Бога.

---

<sup>136</sup> Философ, в своем (русскоязычном) тексте изобретая собственные термины, переводит их на немецкий — язык Гегеля и Хайдеггера и как бы язык философии как таковой.

С точки зрения атеиста, оппозиция бытия и ничто теряет двустороннюю взаимосвязь, потому что, полагает Кожев, именно атеистическая философия действительно реализует тезис Парменида о том, что бытие есть, а небытия нет. Ничто не рассматривается как отрицание бытия в качестве некоего целого, но при этом перспектива смерти дает каждому человеку опыт столкновения с ничто, так сказать, «в частном порядке». Человек целиком и полностью принадлежит бытию, он имманентен, но, будучи смертным, он способен взглянуть на бытие снаружи, из ничто, или, как говорит Кожев, изнутри самой границы между бытием и небытием, которая принадлежит бытию, ибо ничто не существует. Здесь Кожев настолько последовательно развивает Хайдеггера, что даже предвосхищает позднейшую идею философа о бытии как различии и опыте ничто как опыте данности бытия самому себе. Ничто, таким образом, теряет всякую понятийную самостоятельность, хотя и служит для самопознания бытия. Кожев предпочитает говорить о ничто «с самой маленькой, или — если б это было возможно — лучше с никакой буквы, — nichts, weniger als nichts»<sup>137</sup>.

Мы видим, таким образом, что оппозиции не разрушаются и не снимаются, но теряют остроту противопоставления. Аналогичным образом становятся асимметричными такие контрадикторные оппозиции, как «я» — «не-я», «религия» — «арелигиозность», а также контрарные оппозиции типа «жизнь» — «смерть», «человек» — «Бог», «я» — «другой» и т. д.

При этом любопытно, что изменению семантики, приводящему к деформации бинарных отношений внутри той или иной оппозиции, подвергается, как правило, немаркированный член. Например, в том же противопоставлении «бытия» и «ничто» маркированным членом является «бытие». Однако еще Бергсон заметил, что «небытие» (как и вообще любое понятие негативного ряда) по своей семантике богаче, чем «бытие», являющееся простым утверждением. «Небытие» включает в себя утверждение о бытии и утверждение о его отсутствии. Отрицание, по Бергсону, это утверждение второго порядка или «двойное утверждение». И поэтому развитие семантики немаркированного (и семантически более богатого) члена оппозиции у Жекова приводит к тому, что один из членов оппозиции поглощает другой, сохраняя его внутри себя. Это, собственно, не что иное, как *диалектическая структура знака*. Поэтому совершенно неслучайно в свете вышеска-

---

<sup>137</sup> Кожев А. Атеизм и другие работы. С. 148.

занного следом за написанием «Атеизма» идет погружение Кожева в изучение и апологетику гегелевской диалектики. Надо заметить, что уже в своих ранних работах Кожев практикует диалектику на уровне использования языка, выстраивает своеобразную *диалектическую поэтику* своих текстов.

В сущности, философские оппозиции сохраняют обратимость, симметрию и коммутативность только в составе парадигмы. Например, оппозиция «я» — «не-я» Фихте отражает взаимоопределение противоположных начал бытия. Мало того, гегелевская диалектика также служит построению целостной парадигмы категорий. Кожеву принципиально чуждо такое «парадигматическое» мышление. Возможно, именно этим можно объяснить тот факт, что ему так и не удалось создать целостной философской системы, о которой он мечтал в юности. Его мысль принципиально *синтагматична, сукцессивна*, она разворачивается только в дискурсивно-речевой стихии и несводима к какой-либо таблице категорий. Поэтому его асимметричные оппозиции суть по большому счету не оппозиции, а — ситуативные контрасты. Семантика понятий в тексте безостановочно движется, меняется.

В «Атеизме» интеллектуальная интрига выстраивается вокруг двух главных «героев», теиста и атеиста, которые в процессе разворачивания этого философского «нарратива» приобретают черты не столько отвлеченных понятий, сколько двух детально и психологически убедительно описанных человеческих натур. Автор действительно много внимания уделяет их психологии: например, теисту инобытие дано, по слову Кожева, «в тонусе спокойной уверенности», атеист же постигает его «в тонусе жути и ужаса».

Философский сюжет, связанный с раскрытием характеров этих двух «персонажей», имеет свои кульминации, ретардации, на протяжении текста постоянно меняется темп размышления-повествования. Можно обратить внимание на наличие в «Атеизме» ложных «сюжетных ходов», когда автор достаточно долго доказывает тезис только для того, чтобы затем его опровергнуть и отбросить. Например, характеризуя отношение теиста и атеиста к потустороннему, Кожев вводит два парадокса, якобы характеризующих сознание всякого человека (как теиста, так и атеиста). Первый парадокс касается смерти, которая разделяет и различает посюстороннее и потустороннее и в то же время дает первому возможность взаимодействовать со вторым. «То, что... “иное” и разнородное есть и дано одновременно как я сам,

составляет сущность второго парадокса»<sup>138</sup>, — пишет Кожев. Однако затем он утверждает, что оба эти парадокса совершенно не характерны для сознания атеиста, и предлагает совсем иную версию.

Текст трактата строится как череда бесконечных самоуточнений, повторов одного и того же утверждения, приобретающего дополнительные оттенки смысла в разных контекстах, опровержений отдельных тезисов, замены их на более общие и т. д. Если к философскому «сюжету» применить нарратологическое определение, то такой тип «сюжета» можно было бы обозначить как «кумулятивный». Диалектическое движение понятий тут характеризуется потенциально бесконечным накоплением все новых оттенков смысла.

Интересно, что в дальнейшем (во «Введении в чтение Гегеля») Кожев использует и другой тип «сюжета» — «лиминальный», когда ставит в центр своего философского повествования гегелевские фигуры Господина и Раба из знаменитой притчи, приведенной в «Феноменологии духа» и в исходном контексте лишь иллюстрировавшей процесс возникновения самосознания. Кожев разворачивает гегелевскую аллгорию в чрезвычайно подробный «рассказ» о судьбе этих двух типов человеческого бытия. Разумеется, оппозиция Господина и Раба также является асимметричной, так как Раб находится в диалектически более выгодной позиции: у него есть перспектива стать Господином и недовольство своей участью Раба, Господин же довольствуется своим положением и потому теряет бдительность и становится более уязвимым. Диалектический «сюжет» состоит в том, что Раб, испытывающий нехватку и отрицающий свое униженное положение, *осознает* себя в качестве Раба (что соответствует фазе обособления в лиминальном сюжете). Затем он вступает в борьбу с Господином за свое освобождение, при этом рискуя жизнью (фаза испытания). Вследствие Борьбы, Риска и Труда Раб меняет свое положение и становится Господином (фаза преобразования), преодолевая в себе рабскую сущность, но и постоянно памятуя о ней.

Можно сделать вывод, что диалектика становится для Кожева не просто философским методом, но — дискурсивной стратегией. Кроме того, в рамках этой диалектической поэтики вырабатывается дискурс, отвечающий запросам своего времени, требующего от философии жизненной и человеческой конкретности. Однако же, как принято считать, этой конкретности философия обычно добивается в альянсе

---

<sup>138</sup> Кожев А. Атеизм и другие работы. С. 107.

с художественной литературой. В данном случае оказывается, что она способна обходиться собственными средствами, при помощи самой динамики развертывания текста демонстрируя «диалектическое движение» («*dialektische Bewegung*»). И эта возможность имманентна ее собственной дискурсивной истории.

Литература как философия  
и философия как литература





## 5. От иллюстрирования идей к «конкретной» философии: Ж.-П. Сартр и А. Камю

Молодой Альбер Камю, к тому времени еще не написавший «Постороннего», в 1936 г. сформулировал максимум, впоследствии ставшую знаменитой: «Если хочешь быть философом — пиши романы»<sup>139</sup>. Казалось бы, в этой мысли нет ничего примечательного, кроме ее парадоксальной формы. Ведь к моменту, когда Сартр и Камю независимо друг от друга начали искать дискурсивные стратегии, посредством которых могла быть реализована новая «конкретная» философия<sup>140</sup>, традиция «философского романа» была разработана в деталях. Однако, как выяснилось впоследствии, речь у Камю шла отнюдь не о простом совмещении размышления и рассказа, аллегорической или символической многозначности персонажей, их отвлеченном резонерстве или же притчевых подтекстах романного сюжета. В своей писательской практике с этим в значительной мере был солидарен и Сартр.

Обычно под «философским» измерением художественного текста понимается либо включение концептуального материала непосредственно в речевой строй произведения, либо наличие в последнем особых смысловых элементов, подлежащих истолкованию. В первом случае подразумевается взаимодействие философии и литературы на уровне текстовых структур. Во втором — междискурсивный «перевод» с «поэтического» на «философский». Но ни то, ни другое еще не предполагает принципиального различия дискурсивных режимов функционирования литературы и философии.

---

<sup>139</sup> *Camus A. Carnets* (mai 1935 — février 1942). Paris: NRF, Gallimard, 1962. P. 23. Цит. по: Фокин С. Л. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. СПб.: Алетейя, 1999. С. 26, 27.

<sup>140</sup> *Декамб В.* Современная французская философия. М.: Весь Мир, 2000. С. 21—25.

В нижеследующем очерке я попытаюсь показать, что в своей литературной деятельности Сартр и Камю, при всех различиях между ними, отнюдь не стремились осуществить философско-эстетический симбиоз. Они хотели выработать такую форму художественного произведения (прежде всего, романа, но во многом это верно и для их драматургических опытов), которая выполняла бы философскую задачу не только без жанрово-стилевой мимикрии под философский текст, но — в пределе — даже и без кодирования литературного нарратива в расчете на его последующую дешифровку в той или иной концептуальной перспективе.

Моя рабочая гипотеза, которую можно счесть до известной степени фантастической, состоит в том, что, изживая исконные нарративные формы «мудрости» и вытесняя их за пределы собственной дискурсивной территории (о чем уже упоминалось в главе 2), профессиональная философия Нового времени тем охотнее обращается к ресурсу нарративности изысканной, утонченной и эстетизированной — к литературе. Не имея желания и возможности возвращать свою собственную повествовательную культуру, философия предпочитает ее импортировать.

Но каким образом может происходить подобный импорт, если дискурсивный канон самой философии в течение XVII—XIX столетий становится только жестче? Достаточно упомянуть логицизм Декарта, математизированный дискурс Спинозы и отчасти Лейбница, и далее — систематические философии классического идеализма. Философский дискурс в первые века Нового времени кажется закрытым для взаимодействия с литературой, несмотря на исключительные случаи вроде «пограничных» текстов Паскаля, только подтверждающих правило. И именно такая капсулированность философии, думается, способствует развитию практики обращения философа к литературному письму как самостоятельному дискурсу, в частности — к созданию художественного нарратива, характерному для XVIII в., прежде всего, для французских просветителей. Философ как бы ищет дискурсивную форму инобытия «чистой» философии.

Очевидно, что такую потребность философии в литературе диктовали не только имманентные процессы, но и трансформация всей системы дискурсов в XVIII в. «Философский дискурс традиционно занимал авторитетное место в дневной культуре европейских государств. Но в XVIII в. смена социокультурного состава читательской среды, нарушение сословных перегородок и расширение интеллектуальных запросов “третьего сословия” привело к сдвигу рецептивной

компетентности аудитории»<sup>141</sup>. Читатель в то время потреблял множество разнообразных книг, читал много, быстро и «экстенсивно»<sup>142</sup>.

При этом рецептивная компетентность массовой европейской публики предполагала чтение не столько научных или философских, сколько занимательных сочинений — или тех, в которых по крайней мере имелаась установка на занимательность, свойственная именно художественному дискурсу. Поэтому автор-философ, моралист с... установкой на... воспитание нравов, стремясь обрести аудиторию, строил дискурс с претензией на художественность<sup>143</sup>.

И действительно, для этого времени типично обращение философов к ресурсам художественной словесности. Достаточно назвать такие имена, как Вольтер, Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо. Одним из жанров, наиболее последовательно отвечавших этой потребности философии в литературных формах, был эпистолярный роман. Как отмечала А. А. Елистратова, эпистолярный роман XVIII — начала XIX в. обладал огромным ресурсом для философского высказывания<sup>144</sup>. На деле он тяготел либо к собственно философскому трактату, либо к политическому памфлету. «Эпистолярный роман... предоставлял автору преимущества свободной формы, непринужденного изложения, был удобен для того, чтобы, демонстративно отграничившись от... схоластической учености, обращаться к широкому кругу читателей»<sup>145</sup>. Интересно, что эпистолярный роман по своему внутреннему устройству близок современной ему драме, тяготеющей к морально-философскому резонерству, а также, возможно, к философскому диалогу, что делает его жанром, еще более удобным для использования его в философских целях.

Наиболее значительное развитие эпистолярный роман философского типа получил во французской словесности, в частности у Руссо. При этом «литературный» характер французского гуманитарного

<sup>141</sup> Кузнецов И. В. Историческая риторика: Стратегии русской словесности. С. 234.

<sup>142</sup> Шартье Р. Письменная культура и общество. М.: Новое издательство, 2006. С. 31.

<sup>143</sup> Кузнецов И. В. Историческая риторика: Стратегии русской словесности. С. 234.

<sup>144</sup> Елистратова А. А. Эпистолярная проза романтиков // Европейский романтизм. М.: Наука, 1973. С. 309—351.

<sup>145</sup> Там же. С. 316.

дискурса, который при желании можно противопоставить «научно-образию» немецкой мысли, вряд ли может рассматриваться в этом контексте как контраргумент: сущностное различие между изящной словесностью и собственно философией проводилось, тот или иной жанр выбирался исходя из конкретной коммуникативной задачи. В арсенале того же Руссо были жанры научного и философского трактата, целый спектр жанровых форм политической публицистики, исповедь, а также различные жанры эпоса, лирики и драмы. Это свидетельствует о том, что дискурсы и жанры внутри них были для мыслителя предметом осознанного выбора, а значит, четко разграничивались как рядоположенные возможности для высказывания.

Именно в силу того, что такая дискурсная разметка казалась устойчивой, впечатление радикального смещения и даже стирания границ между философией и литературой производили впоследствии художественные эксперименты романтиков. Однако демонтаж классической жанрово-стилистической системы, предпринятый ими, привел не столько к возникновению гибридных форм философско-поэтической текстуальности, сколько, во-первых, к резкому расширению дискурсного поля литературы и экспорту ее конструктивных моделей в смежные области (например, в историографию) и, во-вторых, к формированию представления о художественном дискурсе как специфическом режиме использования языка, при котором референтом любого высказывания оказывается не мир жизненных смыслов, а условная вселенная, представляющая собой емкий и целостный образ существующей или возможной реальности.

Вследствие этого литературное произведение постепенно стало мыслиться — помимо прочего — как познавательный инструмент, особая форма знания о мире, специфическое устройство для его моделирования и постижения, не просто «со стороны» объясняющее суть вещей, а позволяющее опытно проникать в сами вещи (например, в сознание и эмоциональный мир другого человека). По мнению современных исследователей эпистемологического потенциала художественной словесности, открытие этого измерения литературы с начала XIX в. сформировало культурную программу, которая в каком-то смысле составила конкуренцию специальным областям науки и философских исследований<sup>146</sup>. Уникальность внутренней вселенной

---

<sup>146</sup> См.: *Kohlross Ch.* Die poetische Erkundung der wirklichen Welt. Literarische Epistemologie (1800—2000). Bielefeld: Transcript Verlag, 2010. S. 13.

литературного произведения вступала в продуктивное противоречие с характером философского знания как универсального, постулируя, с одной стороны, вселенский масштаб единичного человеческого «я», с другой — множественность и релятивность всякого знания о мире<sup>147</sup>.

Эта трансформация в дальнейшем привела к тому, что философия стала искать в литературе не наглядного воплощения тех или иных тезисов, существующих независимо от языкового выражения, а скорее новых дискурсивных возможностей для производства идей и понимания мира. Думается, начиная с эпохи Ницше вступает в силу новый режим философской дискурсивности, возникающий синхронно формированию новой — модернистской — художественной парадигмы, делающей ощутимой самую эстетическую коммуникацию, творческий процесс и процесс восприятия произведения читателем.

«Истина» художественного текста находится теперь не в жанровой традиции и не в изображаемой действительности, а всякий раз производится в творческом акте. Причем в качестве такового мыслится не только действие художника, но и понимающая активность читателя, от которого зависят сами процедуры придания смысла художественному высказыванию. Поскольку ни одна из трактовок произведения, включая авторскую<sup>148</sup>, в этой системе координат не может считаться окончательной, то имеет место постоянная борьба за смысл текста, конкуренция различных прочтений. Отсюда попытки авторов повлиять на читательское восприятие посредством манифестов и разного рода металитературных предписаний, получивших широкое распространение начиная с символистов и ставших неотъемлемой частью творческого процесса в литературе авангарда.

Аналогичным образом коммуникативным, а следовательно, с одной стороны, конвенциональным, с другой стороны, агональным становится смысл философского высказывания. Из этого следует, что представление об истинности суждений все менее связывается с их соответствием какому-то реальному «положению дел» и качеством аргументации и все более — с их убедительностью, релевантностью для определенного мыслительного контекста, объяснительной силой и т. д. Вторым следствием означенного поворота становится распро-

---

<sup>147</sup> *Зенкин С. Н.* Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 25 и далее.

<sup>148</sup> Например, высказываемую в письмах, мемуарах, автокомментариях, интервью или литературно-критических работах.

странившееся после Маркса и Ницше подозрение о том, что в основе производства знания лежит не бескорыстный поиск истины, а определенного рода прагматика, например стремление к идеологическому господству, политической или символической власти, свойственное индивидам и социальным группам.

Однако для мыслителей начала XX в. ницшеанская «воля к власти» вела не только к повышенному критицизму по отношению к процедурам философского познания и отнюдь не сводилась к пессимизму по поводу «нечистоты» истины. Для тех, кого позднее назовут экзистенциалистами, агональный характер истины стал условием, позволившим сформулировать новую «философию свободы». И их обращение к художественности связано вовсе не с поиском эффективного средства «продвижения» идей. Ранние Сартр и Камю хотят показать состояние человека, лишённого сущности. И десубстанциализация истины здесь как раз является отправной точкой: если истины изобретаются и насаждаются, значит, человек как таковой не связан изначально ни с одной из них. У него нет предустановленной сущности. Для постижения этого человеческого состояния нужен особый инструмент, каким и должен был стать экзистенциальный роман.

Здесь следует заметить, что литературные опыты домодернистских философов остаются в русле репрезентативной эстетики. Это не означает, что художественность Руссо или Дидро целиком и полностью сводится к иллюстрированию философских позиций. Но если литературная деятельность позиционируется как философская, то акцент делается именно на *выражении* идеи, помещенной в некоторую жизненную или жизнеподобную ситуацию. Это и придает идеям конкретность, личностную окрашенность, вовлекает их в диалогический контекст — все, чего традиционно ищут в так называемых философских романах и пьесах.

Модернистский опыт требует иного: даже в рамках диегетического дискурса произведение не столько *рассказывает* о событии, сколько *показывает* его. При этом понимание, объяснение и вынесение каких-либо суждений передается в компетенцию читателя. То же касается изображения внутреннего мира героя, постижения времени, а также иных опытов художественной онтологии и эпистемологии. «Поток сознания» у Джойса — не рассказ о мыслях Леопольда Блума, но само его мышление как таковое. Воспоминания у Пруста стремятся избежать нарративной рамки «я/он подумал, что...», сталкивая читателя

с живой процессуальностью памяти. На совсем другом фланге литературного поля чинари-философы с их главным вопросом о бессмыслице как онтологической категории избегают изложения этой мысли в репрезентативном ключе, но демонстрируют «звезду бессмыслицы» посредством предельной деформации языка. Референтом литературного дискурса нового типа становится не идея как интеллектуальный продукт, а мысль как процесс и/или событие.

В «Мифе о Сизифе» Камю предельно точно объясняет это отношение философии к литературе в рамках нового режима дискурсивности, поворотного для них обеих. Камю пишет, что мировоззрение нового типа и соответствующий ему опыт переживания абсурдности бытия наиболее адекватно схватывается художественной литературой. Однако при этом его интересует «не эстетика с ее спокойно передаваемой информацией, повторяющимися раз за разом бесплодными иллюстрациями какого-то тезиса»<sup>149</sup>. Камю противопоставляет становление мысли в произведении — готовой идее, требующей от произведения лишь репрезентативной схематизации мира:

Роман-тезис, произведение-доказательство (самое ненавистное из всех) — чаще всего они являются результатами *самодовольного* мышления. Доказываются те истины, которые считаются своего рода собственностью. Но тогда в ход идут идеи, а они — прямая противоположность мысли. Идеи создаются бесстыдными философами<sup>150</sup>.

Однако это требование Камю легко поддается банализации. Обычно в связи с философской поэзией или прозой говорится о том, что она «не сводится» только к выражению некоторых готовых идей, но и имеет самостоятельную ценность и смысл. В самом деле, очевидно, что мало кто из читателей просто редуцирует тексты романтиков и даже просветителей к простой экспликации идей. Тем не менее, несмотря на то что они могут рассматриваться как самоценные художественные творения, они представляют собой образцы репрезентативной словесности: они транслируют идеи, которые заключены в контекст «живой реальности» художественного мира, не редуцируемой к этим идеям. Литература, которую имеет в виду Камю, сосредоточивает внимание именно на экзистенциальной конкретности

<sup>149</sup> Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. С. 88.

<sup>150</sup> Там же. Курсив автора.

литературного «сеттинга»<sup>151</sup>, ситуациях и событиях, в которых оказываются персонажи, а не на отвлеченных выводах, которые можно из них извлечь. Великие романисты-философы отличаются не тем, что рассуждают больше, чем обыкновенные беллетристы. С другой стороны, они «не рассказывают “историй”, а творят свой универсум»<sup>152</sup>. При этом самодостаточность изображаемого мира обеспечивается отнюдь не отказом от рефлексии, как можно было бы подумать. Именно философская рамка художественного повествования («в романах игры плоти и страстей упорядочиваются согласно определенному мировидению»<sup>153</sup>) гарантирует его экзистенциальный, а не спекулятивный смысл. Таким образом, речь идет не о «художественной философии» как синтетическом текстуальном продукте, но о философии, которая может состояться (только) как художественная практика.

В этом и заключается, на мой взгляд, специфический запрос философии конца XIX—XX в. на литературу, которая рассматривается как «свое другое» философии — в том смысле, что может решать философские задачи, не превращаясь в философию (или даже в «философскую литературу»), то есть — решая задачи сугубо эстетические.

На фоне приведенных примеров с Джойсом и чинарями, свидетельствующих скорее в пользу отказа от наррации в художественности, имеющей философскую телеологию, произведения экзистенциалистов выглядят как традиционный художественно-философский нарратив. Думается, это не случайно. Повествовательность вообще и особенно диегетическое повествование в контексте модернистской эстетики очень долго ассоциируется со старой репрезентативной курсивностью. Отсюда доминирующая роль лирической поэзии в

---

<sup>151</sup> Полагаю, этот термин можно использовать вместо описательных и довольно туманных выражений вроде «внутренний мир художественного произведения», «художественная вселенная». Достоинством термина является то, что он подразумевает более конкретную и детальную характеристику изображаемой «среды», в которой происходит действие, включая хронотоп, аудиовизуальные и даже психологические свойства «мира» (например, атмосферу). В таком значении он сегодня широко применяется для описания фикциональной «вселенной» в литературе, кино и компьютерных играх. См.: *Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press, 1985; *Lodge D. The Art of Fiction*. London: Martin, Secker & Warburg Ltd., 1992 и др.

<sup>152</sup> *Camus A. Essais*. Paris: NRF, Gallimard, 1984. P. 178. Цит. по: Фокин С. Л. Указ. соч. С. 107.

<sup>153</sup> Там же. С. 107.

модернизме, лиризация и субъективация эпического повествования в конце XIX в., затем — разрушение наррации у авангардистов и т. д. У экзистенциалистов отношение к нарративу уже переосмыслено: они возвращаются к нему на новом этапе. И в этом заключается одна из главных трудностей при анализе художественных и нехудожественных повествований, принадлежащих перу философов.

В намеченном контексте особенно интересна фигура Сартра. Известно, что он работал и как профессиональный философ (ряд его работ написан в рамках академического философского дискурса — «Трансцендентность эго», «Воображение», «Бытие и ничто» и др.), и как литературный критик и публицист, и как автор дневниковой и автобиографической прозы, и как создатель ряда романов и пьес. В свете исследования жанровой и дискурсивной «клавиатуры» обоих мыслителей случай Сартра кажется более «чистым», чем случай Камю, эссеиста по преимуществу, чье собственно философское творчество основывается на вовлечении в философский текст «орнаментальных» элементов и поэтому может вызывать желание причислить его к художественному дискурсу или, по меньшей мере, к так называемым переходным или синтетическим областям литературно-философского «пограничья». Однако ниже я постараюсь показать, почему считаю Камю автором, даже более последовательно, чем Сартр, избежавшим дискурсивного синтеза философии и литературы. Но сначала необходимо остановиться на понимании этого вопроса создателем «Тошноты».

Множественность ипостасей сартровского авторства очевидна, однако, если мы считаем его прежде всего философом (как в сугубо профессиональном и даже институциональном, так и в широком смысле этого слова), необходимо более точно понимать природу этого многообразия. Задаваясь этим вопросом, французский исследователь Брюно Клеман отмечает, что дискурсивный и жанровый универсализм Сартра «можно сравнить разве что с Руссо»<sup>154</sup>. Причем литературный опыт и философствование в обоих случаях органически связаны, основаны на единой стратегии.

Поскольку сравнение с Руссо отсылает к иной культурной ситуации, которая, однако, подобно первой половине XX в., богата при-

---

<sup>154</sup> Клеман Б. Мыслить, мыслить свою жизнь, свою жизнь описывать // Сартр в настоящем времени. Автобиографизм в литературе, философии и политике. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. С. 32.

мерами продуктивного взаимодействия философии и литературы в рамках корпуса текстов одного автора, важно увидеть в этой параллели не только сходства, но и отличия. Прежде всего, существенно отличаются причины, по которым каждый из мыслителей прибегает к художественному творчеству, и само понимание природы последнего.

С одной стороны, как и у Сартра, ищущего в литературе способ моделирования *ситуации*, в которой, согласно философии экзистенциализма, проявляет себя человек, литературная работа Руссо также связана с философской предпосылкой — концепцией «естественного» человека, человека чувств, что, разумеется, требует конкретики художественного воплощения. С другой стороны, если в первом случае вся суть состоит в испытании человека ситуацией, по определению непредсказуемом с точки зрения возможного философского результата, то во втором очевидна иллюстративная роль романной интриги. У Руссо роман движется от «реального» (для художественного мира) положения дел к идеологической нагрузке, к репрезентации идей. Имея в виду перспективу тенденциозной интерпретации текста, исследователи отмечают, что «проза Руссо... не подчинялась эстетическому заданию ни как единственному, ни как доминирующему»<sup>155</sup>. Данный вывод, в частности, основывается на наблюдении Поля де Мана, что

Руссо никогда не допускает существования «чисто» эстетического чтения, в котором определение референта осталось бы незавершенным или не производилось бы вовсе. Такое чтение непостижимо на эпистемологическом, донравственном уровне, где оно было бы просто игрой свободного означающего, не существует оно и в аллегории, когда отмена обозначения приобретает этические измерения и когда объект эстетического созерцания становится философской прекрасной душой<sup>156</sup>.

Осмелюсь предположить, что сартровский роман, при всей своей «теоретичности» (по слову Камю), напротив, предполагает прежде всего именно такой режим чтения.

Впрочем, философскую пресуппозицию экзистенциального романа в определенном смысле также можно считать абстракцией, ищущей наглядного подтверждения на «жизненном» материале, пусть и

<sup>155</sup> Кузнецов И. В. Указ. соч. С. 233.

<sup>156</sup> Де Ман П. Аллегии чтения. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. С. 246.

в форме художественного вымысла. По большому счету, «Тошноту» можно понять именно так: герой-интеллектуал в результате ряда событий, впечатлений и соответствующих им лирико-философских медитаций приходит к пониманию некоторой истины о мире и положении человека в нем. На эту «теоретическую» заданность, а также на перегруженность текста рефлексиями героя обратил внимание в своей рецензии на роман Альбер Камю, занятый в это время поисками собственной формулы нового философского романа и отталкиваясь от синхронных (и даже опережающих его самого опытов Сартра). «Роман — это не что иное, как философия в образах. В хорошем романе вся философия сосредоточена в образах. Однако стоит только философии выйти за пределы персонажей и сюжета и оказаться своего рода этикеткой на произведении, как интрига сразу же теряет свою достоверность, а роман — жизнь»<sup>157</sup>. Поэтому в случае Сартра «речь идет о романе, в котором... теория наносит ущерб жизни»<sup>158</sup>.

Но такой трактовке, как представляется, могут быть противопоставлены два контраргумента. Первый из них связан с тем, что можно было бы назвать «автобиографическим кодом» сартровского творчества, который внимательно анализирует Б. Клеман. Самое очевидное заключается в том, что образы романа «Тошнота» (1938) и мысли героя-рассказчика у Сартра хронологически предшествуют идеям философского трактата («Бытие и ничто» 1943), где основные выводы, которые можно сделать из романа, доказательно артикулируются на концептуальном языке. Впрочем, упрек в «теоретической» предвзятости литературного текста сам по себе данный факт не снимает: «идея» (в том негативном смысле, который придает этому слову Камю) могла предшествовать роману еще до ее систематического изложения в позднейшем трактате.

Однако наблюдения Клемана позволяют прийти к выводу о том, что в отношении Сартра имеет смысл пересмотреть перспективу отношения между литературой и другими дискурсами, в рамках которых он работал (в том числе — философией). При этом литература, по мнению исследователя, не может рассматриваться как иллюстрация философских идей, как вспомогательное средство философии, как ее орудие. Клеман считает, что у Сартра не литература подчинена философии или наоборот, но в основе его литературного, фило-

---

<sup>157</sup> Camus A. *Essais*. P. 1417. Цит. по: Фокин С. Л. Указ. соч. С. 106.

<sup>158</sup> Ibid. P. 1417. Цит. по: Фокин С. Л. Указ. соч. С. 106.

софского и политико-публицистического творчества лежит автобиографическая стратегия. «В романах, пьесах, критических работах и собственно философских сочинениях... заключаются одни и те же составляющие, преследуются одни и те же цели, разыгрываются одни и те же карты»<sup>159</sup>. Автобиографическое «я» — наряду с «я» героя и повествователя — обнаруживается в романе «Тошнота» (что очевидно в свете позднейшего признания самого Сартра: «Конечно, я был Рокантенем, я показывал в нем... канву своей жизни»), в трактате «Бытие и ничто», который перекликается с письмами и дневниками философа и соотносится с опытом переживания войны. Эти структуры субъективности вступают в отношения с собственно автобиографической прозой («Дневник странной войны», «Слова»). Из этого можно сделать вывод, что, вопреки гипотезе о «теоретической» предвзятости романа, у Сартра не «идеи» предшествуют фикциональному сюжету, а «жизненный материал», частью которого является «мысль» (также в смысле Камю).

Второй аргумент против упрека в господстве «теории» над «жизнью» состоит в том, что «ситуация», которая *разыгрывается* в экзистенциальном романе, никоим образом не является каким-то образом или нормативной моделью, как это было у Руссо — модель человека, воспитания, общества. Это не идея ситуации как часть экзистенциальной философии (философски разработанная Ясперсом и самим Сартром), но сама ситуация в ее непосредственной данности и неповторимой индивидуальности. Литературный сюжет парадоксальным образом создает *модель* ситуации, которая может быть реализована только один раз и служит «парадигмой» лишь для самой себя. Автобиографическая стратегия при этом не является самоценной в том смысле, что под ней не подразумевается установки на документализм прозы и всеразрешающее значение автобиографического кода. Например, роман «Тошнота» по форме представляет собой публикацию дневника историка Антуана Рокантена, который сначала занимается научными разысканиями, затем переживает экзистенциальный кризис и в финале решает писать не дневник, а настоящий роман, то есть переходит от документа к вымыслу. Герой-рассказчик, таким образом, жестко отделен от автора, но, с другой стороны, он близок Сартру как автор автобиографического повествования. Этот обрамляющий прием Сартра (фиктивная публикация якобы подлинной рукописи, вводящая

---

<sup>159</sup> Клеман Б. Указ. соч. С. 21.

условную фигуру публикатора) выглядит довольно архаично для романа XX в. и отсылает к домодернистской философской словесности. Напомню, что именно в литературной архаике обвиняет Сартра Камю, называя его подход «картезианским».

Камю обращает внимание на то, что роман Сартра стал своего рода «сатирической парафразой “Рассуждения о методе”» и представляет собой «окарикатуренное» картезианство<sup>160</sup>. Но, возможно, то, на что рецензент указывает как на недостаток, служит ключом к пониманию авторской стратегии. Обращение к литературной условности даже не вчерашнего, а позавчерашнего дня свидетельствует о нарочитости и пародийности этого приема у Сартра, на что и указывает Камю, говоря о карикатурности романа. И, кажется, эта карикатурность не случайна. Отстраненность от текста Рокантена дает писателю возможность рефлексивного отношения к статусу предлагаемого текста. Дело в том, что — согласно легенде — текст «Тошноты» это дневник, то есть документальный, невымышленный рассказ. Однако его автор — почти художник, он мечтает о воплощении своего экзистенциального опыта в настоящем художественном произведении. По сути, за него это делает Сартр, сочиняя роман, и здесь их намерения встречаются. И главное, что художник-экзистенциалист, будь то Рокантен или сам Сартр, не довольствуется очевидной «жизненностью» документа (дневника), он стремится к превращению документального письма в настоящее художественное произведение. Показательно, что Антуан первоначально — историк и постепенно перестает им быть. Обрамление, инсценирующее издание рукописи, таким образом, помогает Сартру подняться от простой личной формы письма к художественному письму как высшей форме экзистенциального философствования.

Что касается характеристик самой *ситуации*, то в романе изображен путь интеллектуала, ищущего адекватную форму современного миропонимания. Опять-таки, одной из главных претензий Камю является то, что Рокантен — интеллектуал. Такой выбор героя, по мнению рецензента, обусловлен стремлением Сартра к построению рационального каркаса ситуации. Кроме того, это обстоятельство оправдывает присутствие в тексте больших философских пассажей. Однако если посмотреть на это изнутри *ситуации*, то такая характеристика героя приобретает совсем другой смысл. Что, если интерес Сартра

---

<sup>160</sup> Фокин С. Л. Указ. соч. С. 109.

как раз и заключается в том, чтобы испытать, каким образом будет себя вести современный интеллеktуал в условиях экзистенциального кризиса и не помешает ли интеллектуализм его способности постичь ситуацию? В этом смысле, вопреки Камю, профессиональная принадлежность Рокантена оказывается оправданной, и нужно отдать должное честности и последовательности Сартра, не лишившего своего персонажа такой важнейшей характеристики, как умственная утонченность и склонность к размышлению (здесь, конечно, снова работает упомянутая выше автобиографическая стратегия). Экзистенциальным мыслителем герой становится не благодаря, а вопреки своему теоретическому уму (хотя и не без его помощи)! Поэтому не к чести Антуана его презрительные насмешки над Самоучкой: ведь суть дела оказывается не в том, кто умнее, а в способности «обратить внимание» на странную очевидность «голового» бытия во всей его абсурдности и свободе.

С этой позиции можно было бы упрекнуть уже автора «Постороннего», пытающегося наделить такой способностью обычного человека, — попытка, рискующая оказаться менее достоверной, ибо путь самого Камю, скорее всего, ближе к Рокантену и Сартру, нежели к опыту не склонного к рефлексиям Мерсье. Так или иначе, в этой перспективе интрига «Тошноты» выглядит совсем не так искусственно, как это представлялось критику. Судьба героя предстает как полноценная «жизнь» в ее уникальности и непредсказуемости, а его «теоретические» выкладки это не изложение готовых «идей», а «мысль», движимая переживанием отсутствия заданной истины или же врожденной сущности человека. Кстати, это любопытным образом перекликается с мыслью де Мана о том, что эстетическое чтение соответствует тому уровню понимания произведения, на котором определение сущности изображаемого (моральной или философской) остается незавершенным или совсем не имеет места.

Сартр писал: «Цельность моего творчества именно в этом: это литературное творчество, имеющее философский смысл»<sup>161</sup>. То есть ценность и смысл произведения составляет на самом деле не философичность романа, а — именно его литературность. Не наличие философских пассажей делает роман философским, а его дискурсивная обособленность как художественного произведения. Как говорит Клеман,

---

<sup>161</sup> Sartre J.-P. *Ecriture et publication (l'entretien avec M. Sicard) // Obliques.* Sartre. Numéro spécial. 1979. P. 29. Цит. по: Клеман Б. Указ. соч. С. 34.

«сам выбор в пользу романного жанра заключает в себе некое философское решение»<sup>162</sup>. То есть философским жестом является отказ от философии в пользу литературы (но лишь в момент нахождения на ее дискурсной территории). Что касается автобиографических элементов, которые наличествуют во всех текстах Сартра, можно сделать вывод, что в случае с романом важна возможность эстетического прочтения биографической конкретики, а не ее историческая достоверность и непогрешимость источников. При этом не стоит забывать, что не только автобиография, но и сама художественность представляет собой лишь «прием», элемент общей философской стратегии, предполагающей, что при междискурсной «перекодировке» довольно значительная часть смысла остается непере译имой, в силу чего литература, действуя как «орудие» философии, ни при каких условиях не перестает быть самой собой.

В требовании принципиального различения дискурсов Камю заходит, пожалуй, дальше Сартра. Впрочем, очевидно, что для него проблема границ между философией и литературой более актуальна в силу его приверженности эссе — жанру смешанной литературно-философской текстовой (но не дискурсивной) природы. По уже приводившимся выше высказываниям Камю и, особенно, по его резкой критике в отношении синхронного движения Сартра к философскому роману нового типа можно судить о том, что писатель стремился получить максимально «чистый» образец литературы, которая, оставаясь литературой, выступала бы «своим другим» философского познания.

И действительно, уже в раннем творчестве (в 1936—1940 гг.) Камю стремится, во-первых, создать такой образец (сначала — неопубликованный роман «Счастливая смерть», затем, после долгих поисков новой формы, «Посторонний»), а во-вторых, намечает две основные дискурсивные линии своего творчества — художественную (роман и драма) и философскую (эссе).

По-видимому, в ходе работы над эссеистикой «Изнанки и лица» (1937 г. — А. К.) Камю вполне постигает необходимость разграничить сферы романа и эссе... Склонность к смешению жанров, характерная для раннего творчества Камю, постепенно уступает место четким жанровым разграничениям: то, что можно выразить в свободной фор-

---

<sup>162</sup> Там же. С. 27.

ме философской или художественной эссеистики, не всегда уместно в романе<sup>163</sup>.

В дальнейшем эта тенденция только усиливалась: «По-видимому, размышления над “Тошнотой” укрепили его в мысли, что философская эссеистика и роман — разные сферы творчества»<sup>164</sup>. Роман Сартра был для Камю «лишь “негативным образцом”», примером того, как писать «философский роман» не следует»<sup>165</sup>.

Первоначальная интуиция Камю, озвученная мною в начале главы («Если хочешь быть философом — пиши романы»), с годами все отчетливее понимается в том смысле, что ни прямые философские высказывания, ни персонажи-идеи, ни аллегорические сюжеты, раскрывающиеся в очевидной философской трактовке, не допустимы в подлинно современном философском романе. «Парадоксальным образом проблема “введения” философии в роман оборачивается задачей ее “выведения” из романа, точнее исключением из романного повествования философских рассуждений, непосредственно относящихся к мировоззренческой позиции автора, — для них предназначается жанр эссе»<sup>166</sup>.

Но какие именно *форманты* художественного произведения должны воплотить философскую мысль и стать для нее естественной средой бытования? Два ответа Камю на этот вопрос уже фигурировали в моем изложении выше: во-первых, это строение самого романного «мира», во-вторых, это образный строй произведения.

Остановлюсь немного подробнее на каждом из этих параметров. Камю считает, что «роман не может обойтись без глубокой мысли, но истинная мысль — это не навязчивая “идея”, которую иллюстрирует роман, а цельное авторское мировоззрение, отражающееся в формах романа, его сюжете и образах»<sup>167</sup>. «Посторонний» — роман, созданный исходя из этого принципа, сосредоточен на последовательной редукции всего, что относилось бы к психологическим или интеллектуальным характеристикам внутреннего мира героя-повествователя, и смещении акцента на описание внешнего мира. В этом состоит зна-

---

<sup>163</sup> Фокин С. Л. Указ. соч. С. 26.

<sup>164</sup> Там же. С. 113.

<sup>165</sup> Там же.

<sup>166</sup> Там же. С. 115.

<sup>167</sup> Там же. С. 106.

чительная смена романной оптики по сравнению с той же «Тошно-той» Сартра, наполненной переживаниями и размышлениями героя. Как отмечает С. Л. Фокин, эту тенденцию можно соотнести с принципом феноменологической редукции Э. Гуссерля, предписывавшей философскому исследованию достижение чистого описания за счет устранения из горизонта сознания всех смысловых напластований, обусловленных социокультурным контекстом. Кроме того, отрешенность «постороннего» и повествовательная манера Камю в это время, по мнению Фокина, предвосхищает опыты Алена Роб-Грийе, направленные на создание полностью «дегуманизованного» описания в «новом романе».

Так или иначе, такой принцип построения романного универсума вполне отвечает философской задаче экзистенциализма (и в этот период Камю весьма близок этой установке): схватить чистое существование, предшествующее каким-либо сущностям и смыслам, а потому абсурдное и свободное от любых ограничений. Исходя из этого поступок Мерсо не определяется предшествующими ему практическими или метафизическими побуждениями, а объясняется его импульсивной реакцией на невыносимое присутствие вещей (солнца):

Солнце жгло невыносимо. Оно дробилось на песке и на воде в колкие осколки... Весь мир оцепенел и сковал нас... И я подумал — можно стрелять, а можно и не стрелять, какая разница... Солнце жгло мне щеки, на брови каплями стекал пот. Вот так же солнце жгло, когда я хоронил маму, и, как в тот день, мучительней всего ломило лоб и стучало в висках. Я не мог больше выдержать и подался вперед. Я знал: это глупо, я не избавлюсь от солнца, если сдвинусь на один только шаг. И все-таки я сделал его — один-единственный шаг вперед. Тогда, не поднимаясь, араб вытащил нож и показал мне, выставив на солнце. Оно высекло из стали острый луч, будто длинный искрящийся клинок впился мне в лоб... Все во мне напряглось, пальцы стиснули револьвер. Рукоятка была гладкая, отполированная, спусковой крючок подался: — и тут-то, сухим, но оглушительным треском, все и началось. Я стянул с себя пот и солнце. Я понял, что разрушил равновесие дня, необычайную тишину песчаного берега, где мне совсем недавно было так хорошо. Тогда я еще четыре раза выстрелил в распростертое тело, пули уходили в него, не оставляя следа. И эти четыре отрывистых удара прозвучали так, словно я стучался в дверь беды<sup>168</sup>.

---

<sup>168</sup> Камю А. Посторонний // Камю А. Собрание сочинений: В 5 т. С. 354—357.

Необходимо отметить глубинный параллелизм между философским и художественным познанием, на котором акцентирует внимание Камю. Повествовательная техника «Постороннего» и принцип эпохэ, мотивировка поступков персонажа и концепция онто-онтологического различия в экзистенциализме — это типологически близкие друг другу мыслительные стратегии, которые по-разному реализуются в философском и художественном дискурсе, как бы дополняя друг друга. Более того, «методы» философии и литературы близки не только в рамках современной интеллектуальной ситуации, но родственны изначально: «Мыслить — значит испытывать желание создавать мир... Всякий философ, даже Кант, является творцом. У него свои персонажи, свои символы, свое тайнодействие — и свои развязки»<sup>169</sup>. Констатируя этот параллелизм, Камю, однако, склоняется определенной асимметрии между философией и литературой. Он считает, что современная философия исторически подошла к тому, чтобы доверить часть своих функций литературе, которая, в свою очередь, способна принять их на себя: «...Роман, несмотря на его внешние особенности, представляет собой попытку максимальной интеллектуализации искусства, более всего в сравнении с поэзией или с эссе»<sup>170</sup>. Каждый из великих романов «содержит в себе вселенную». Поэтому философия вынуждена находить себе опору в образности литературы:

Сегодня, когда мысль оставила притязания на универсальность, когда наилучшей историей мысли была бы история ее покаяний, мы знаем, что система неотделима от своего автора, если хоть скольконибудь значима. Уже «Этика» была в каком-то смысле лишь долгим и строго логичным откровением. Абстрактное мышление нашло наконец опору в телесности... Великие писатели это романисты-философы. Таковы Бальзак, Сад, Мелвилл, Стендаль, Достоевский, Пруст, Мальро, Кафка, если упомянуть лишь некоторых из них<sup>171</sup>.

Теперь нужно сказать несколько слов о втором ответе Камю на вопрос «как мыслит литература?» (или «как мыслить посредством романа?»). Что означает, в его понимании, «мышление образами»? Образная ткань романа разнообразна, среди образов встречаются и такие, которые одновременно являются знаками, то есть отсылают к

---

<sup>169</sup> Камю А. Бунтующий человек. С. 78, 79.

<sup>170</sup> Там же. С. 79.

<sup>171</sup> Там же.

означаемым, находящимся вне их самих. Кроме того, в культуре чтения, в разнообразных практиках истолкования литературных текстов образы, которым приписывается символический потенциал, подлежат дешифровке. Какое же понимание образа ближе Камю — имманентное, когда образ равен себе, а его смысл находится в нем самом, или трансцендентное, когда делается акцент на символическом значении образа?

На мой взгляд, ответ на этот вопрос дает «эстетика абсурда», в которой Камю в известной мере наследует Францу Кафке. И действительно, Камю отдает должное Кафке как экзистенциальному мыслителю, работавшему в художественной форме. Однако между ними есть существенное отличие именно в понимании образной природы литературы. Если сюжеты Кафки тяготеют к стратегиям современной притчи, предполагающей множественное символическое толкование, но тем не менее всегда отсылающей к двум смысловым порядкам — имманентному и трансцендентному, то образы Камю существуют только в посюсторонней реальности смысла и не превращаются ни в аллерию, ни в символ. С. Л. Фокин обратил внимание на отсылку к «Превращению» Кафки в «Постороннем» Камю: превращение коммивояжера Грегора Замзы в жука сопровождается его мыслями о службе и недовольстве начальника; клерк Мерсо, отправляющийся на похороны матери, также озабочен мыслями о реакции начальника на его просьбу об отпуске. Эта переключка позволяет судить о природе образов у двух писателей: если фантастическое превращение героя у Кафки намечает двуплановость мира и возможность символического понимания образа (контраст между будничным и фантастическим дает возможность понимать «кару», обрушившуюся на Грегора, как метафизическое наказание, предполагающее наличие трансцендентного), то у Камю заботы Мерсо в этом эпизоде лежат в мире банальной и неодолимой повседневности.

Из этого следует различие в понимании абсурда, а главное — в самом подходе к изображению. Романы Кафки — романы об абсурде бытия, который человеческий разум вместить не в силах, но мистико-символический язык вполне годится для его постижения. Камю же в этом отношении опять-таки ближе к установкам феноменологии: «По мысли Камю, феноменология примыкает к абсурдному мышлению своим отказом объяснять мир»<sup>172</sup>. Романное повествование неиз-

---

<sup>172</sup> Фокин С. Л. Указ. соч. С. 143.

бежно соскальзывает в такое объяснение. Поэтому философское самоустранение, которого добивается Камю, предполагает, что абсурд мира в романе должен как бы сам раскрыться человеческому сознанию. «Роман об абсурде должен быть абсурдным романом»<sup>173</sup>, читая такой роман, мы должны не просто узнать об абсурде, но столкнуться с ним лицом к лицу. Эта стратегия, как я попытаюсь показать далее, созвучна философской амбиции мыслителей-художников совсем иного типа — русских чинарей.

---

<sup>173</sup> *Фокин С. Л.* Указ. соч. С. 109.

## 6. Философия вне философии: «исследования» Л. С. Липавского

Литературно-философские произведения *чинарей* обычно воспринимаются с двух противоречащих друг другу позиций.

С одной стороны, не только философы, но и литературоведы читают их как философские тексты<sup>174</sup>. При этом легко увидеть, что «философия» Д. Хармса и А. Введенского имеет несколько иной статус, чем суждения тех, чьи сочинения, по общему мнению, стоят гораздо ближе к собственно философскому типу высказываний, — Л. Липавского и Я. Друскина. Тексты последних зачастую выступают в качестве метаязыка для комментирования произведений *чинарей*-поэтов, что само по себе свидетельствует о большем «доверии» к ним как к текстам собственно философским. А значит, в критике изначально заложено допущение о художественном характере «философии» Хармса и Введенского. Ведь если философия, в отличие от литературы, есть более «прямое» высказывание о мире, то философия поэтическая о мире говорит лишь постольку, поскольку говорит о внутреннем мире художественного произведения, репрезентирующем реальность, как она дана в восприятии автора и читателя. Но если бы мы ввели это

<sup>174</sup> См.: К вопросу о мерцании мира. Беседа с В. Подорогой // Логос. 1993. № 4. С. 139—150. Философское прочтение предлагает также М. Ямпольский в своем классическом труде: *Ямпольский М.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998. См. также: *Чухров К.* Бессмыслица как инструмент возвышения // Новое литературное обозрение. 2004. № 69. С. 70—86; *Токарев Д. В.* Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002; *Григорьева Н.* Мистическая антропология авангарда-2 // *Григорьева Н.* Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920—1940-х гг. (Россия, Германия, Франция). СПб.: Книжный дом, 2008. С. 145—178; *Grob Th.* Daniil Charms als «mystischer» Spätavantgardist // Schweizerische Beiträge zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Bratislava. Sept. 1993. Slavica Helvetica. Bd 42. Bern, 1994. S. 57—111.

разграничение внутри чинарского сообщества и последовательно его придерживались, то это означало бы, что тексты Хармса и Введенского суть традиционные художественные тексты, чья философия носит сугубо «игровой» характер, философские же выступления Липавского и Друскина, наоборот, не художественны по своей природе, так как в них над эстетической преобладает другая функция — функция познания мира. Но, во-первых, как мы знаем, философские тексты XX в. могут выходить далеко за пределы традиционной жанровой системы философии<sup>175</sup>. А во-вторых, отнюдь не очевидно, что текстам чинарей-философов столь уж чужда «литературность»! А значит, речь, по всей видимости, должна идти о возможности нехудожественного бытования конститутивно художественного произведения — то есть произведения, задуманного в качестве художественного, а не просто отличающегося некоторой «эстетичностью».

С другой стороны, существует мнение о том, что философия Хармса и Введенского, а заодно с ними — Липавского и Друскина, — это парафилософия (ср. пародии Хармса на трактаты чинарей-философов). И действительно, пока трудно себе представить, чтобы чинарей изучали в курсе истории русской философии. Это не институционализованная философская дискурсивность. Но дискурс, как уже говорилось, не всегда привязан к определенной институции (даже понятой в широком смысле: ведь многие русские философы не были ни университетскими профессорами, ни вообще академическими людьми). В то же время отсутствие такой привязки не снимает вопрос о социокультурном контексте, образующем рамку, в которой существует дискурс. Долгое время таким контекстом было маргинальное сообщество, ядро которого составляли четыре человека. Внутри этого сообщества философский дискурс создавался и воспринимался в качестве такового, а также пародировался, сближался с литературными формами, но сами факты пародии и текстуальной гибридизации предполагают, что граница между философией и литературой никогда не отменялась, хотя и подвергалась серьезному испытанию на прочность.

---

<sup>175</sup> Ссылаясь на Делеза и Гваттари, И. Протопопова полагает, что высказывания чинарей суть не философия, но «префилософия», что в любом случае исключает их чисто эстетическое бытование. См.: *Протопопова И.* Чинари и философия // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 4. М.: РГГУ, 2007. С. 46—99.

К этому взаимодействию дискурсов литературы и философии мне и хотелось бы присмотреться несколько подробнее на примере творчества Леонида Савельевича Липавского.

Однако конкретным наблюдениям я вынужден предпослать еще несколько соображений общего характера. Господство так называемой эстетической функции в тех текстах, которые мы считаем художественными, блокирует или, по крайней мере, ограничивает возможность реализации в этих текстах иных функций (информационной, коммуникативной, познавательной и проч.). Это — тяготение к эстетической автономии, свойственное искусству, начиная, условно говоря, с предромантизма, и очень существенное для модернистской художественности. Известно, однако, что авангард отвергает и преодолевает принцип автономности искусства<sup>176</sup>, обращая его к широким жизненным практикам. Но, как отмечал Ян Мукаржовский еще в 1935 г.,

...повышенное диалектическое напряжение, свойственное современному искусству, часто приводит к одностороннему акцентированию одного из двух членов <...> антиномии: если, например, речь идет о противоречии между эстетической функцией и остальными, подчиненными функциями искусства, эстетическая функция то подчеркивается до крайних пределов (ср. принцип искусства для искусства, который в современном искусстве неоднократно выступал как программный лозунг), то полностью отвергается (ср. современную архитектуру)<sup>177</sup>.

Эту парадоксальность, которая у Мукаржовского фигурирует лишь как одно из многочисленных противоречий модернистского и авангардного искусства, впоследствии Жак Рансьер сочтет фундаментальным принципом того, что он называет «эстетическим режимом искусства». Этот режим определяет социальную природу искусства, условно говоря, после классицизма и предполагает, что в эстетическом поле одновременно действуют две противоположные тенденции. С одной стороны, это тенденция к обособлению, автономии искусства, которая обязывает рассматривать художественную деятельность как

---

<sup>176</sup> См.: Bürger P. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

<sup>177</sup> Мукаржовский Я. Диалектические противоречия в современном искусстве // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 546.

создание фикционального мира, своего рода «другого бытия», строго отличного от мира реального. Это влечет за собой и трактовку художественного языка как конститутивно отличного от всех прочих дискурсов (назовем их «прагматическими», памятуя о том, что сюда включается и философский дискурс, который нас и будет интересовать). Второе тяготение эстетической культуры — это стремление к разрушению границ между искусством и жизнью, а значит, в частности, и возможность приписывать эстетические свойства нехудожественным объектам и, в частности, дискурсам. Это устремление искусства воплощается во всякого рода практиках художественного жизнетворчества, социального, политического искусства и т. д. Однако, подчеркивает Рансьер,

...эстетический режим искусства основывает соотношение между формами идентификации искусства и формами политического сообщества по типу, который <...> отвергает любое противостояние между автономным искусством и искусством неавтономным, искусством ради искусства и искусством на службе политики, музейным искусством и искусством уличным<sup>178</sup>.

Но, думается, авангард добавляет к этому еще одну чрезвычайно важную проблему. Речь идет о так называемой нерепрезентативной эстетике, в рамках которой художник (и, конечно, писатель как художник слова) помещается в такую ситуацию, когда граница между художественной и нехудожественной сферой является принципиально неопределенной, подвижной и, в конечном счете, заново определяется в каждом творческом акте. Отсутствуют какие-то стабильные конститутивные, морфологические признаки произведения искусства. То есть критерий искусства становится внешним (по отношению к произведению) и переменным.

Мукаржовский в своей социальной эстетике настаивал на этой проблематизации всех субстанциальных критериев искусства. Отталкиваясь от теорий М. Дессуара<sup>179</sup> и Ж. М. Гюйо<sup>180</sup>, а также учитывая, как он выражается, «панэстетизм» натурализма и символизма, Мукар-

---

<sup>178</sup> Рансьер Ж. Разделяя чувственное. С. 73.

<sup>179</sup> Dessoir M. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen. Stuttgart: F. Enke, 1906.

<sup>180</sup> Гюйо Ж. М. Искусство с социологической точки зрения. СПб.: Изд. т-ва «Знание», 1901.

жовский включает в понятие эстетического гораздо более обширное поле явлений, чем собственно искусство. Искусство — лишь одна из многочисленных практик, в которой эстетическая функция выражена наиболее ярко. То есть искусство (в частности, литература) не отделено непроходимой стеной от других дискурсов. Каждый раз его критерии задаются социальным контекстом (нормой и ценностью). Как впоследствии скажет Нельсон Гудмен<sup>181</sup>, современная эстетика не задает вопрос «What is art?» (что такое искусство, какова его сущность, тематическая, содержательная или хотя бы формальная), она задает вопрос «When is art?» — когда имеет место произведение искусства. Но, с другой стороны, именно в силу доминирования в искусстве эстетической функции над всеми другими, оно — хотя бы временно — обрывает область, где не действуют никакие закономерности остального социального мира, в том числе — прагматическая направленность дискурсов.

Коль скоро мы говорим о соотношении литературного и нелитературного дискурсов в авангардной культуре, крайне важно определить, какие условия оказываются решающими для того, чтобы счесть то или иное высказывание художественным или нехудожественным.

Упомянем в связи с этим весьма любопытную полемику, которая имеет прямое отношение к вышеозначенной ключевой дилемме авангарда. Это уже довольно поздняя полемика между Жаком Деррида и Джоном Серлем, который применил к художественному дискурсу теорию речевых актов Остина. Из теории Остина — Серля применительно к эстетическим высказываниям вытекает, что последние суть речевые акты, которые не обладают иллокутивной силой социального действия. Они не влекут за собой ответственности и социальных последствий. Р. Оман считает, что им свойственна своего рода неполноценность, но именно благодаря ей они способны извлекать вещи и ситуации из их прагматического контекста — деконтекстуализировать и представлять высказывание и все, что в нем говорится, как некоторую самоцель<sup>182</sup>. Ю. Хабермас, развивая этот подход, говорит, что художественные высказывания выполняют не просто эстетиче-

---

<sup>181</sup> *Goodman N.* «When Is Art?» *The Arts and Cognition*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977. P. 11—19.

<sup>182</sup> *Ohmann R.* *Speech-Acts and the Definition of Literature // Philosophy and Rhetoric*, 4. 1971. P. 17.

скую, но — «мирооткрывающую функцию»<sup>183</sup>. Например, даже если произведение основано на реальных фактах (скажем, повествует о судебном процессе) и в нем отсутствует вымысел как таковой, оно настолько отрывает изображаемую ситуацию от контекста и предусматриваемых им последствий, что мы можем говорить о некой альтернативной реальности. Художественный речевой акт являет собой в данном случае декларативный или же директивный акт «приглашения в вымышленный универсум»<sup>184</sup>. Так или иначе, все эти концепции настаивают на абсолютной автономии дискурса искусства от прочих дискурсов.

Противоположную позицию занимает Жак Деррида, который говорит, что сами речевые акты вполне могут быть симулированы, а потому отсутствует надежный критерий для различения действительного и фиктивного высказываний<sup>185</sup>. А значит, в мире текстов, порождаемых культурой, царит диффузия и неразличимость между искусством и другими дискурсами. Позиция Деррида интересна тем, что он отрицает не только какие-то конститутивные признаки и критерии эстетичности текста, но и роль социального и институционального контекстов. Эстетическая норма и эстетическая ценность, которые были решающим фактором искусства у Мукаржовского, здесь теряют свою силу. В сущности, идея Деррида лишь эксплицирует изменение художественного сознания авангарда, делающее возможным, например, появление искусства, на щите которого фигурирует известная формула Дональда Джадда: «Если кто-то называет нечто искусством, то это и будет искусство»<sup>186</sup>.

Для нашей — более узкой — темы здесь есть еще один важный пункт. В ситуации крайней размытости границ между искусством и «не-искусством» дискурсы «практической» направленности, выполняющие, например, критическую или экспертную функции<sup>187</sup>, как философия, могут в своих целях использовать эстетические ресурсы.

<sup>183</sup> Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2003. С. 194—222.

<sup>184</sup> Женетт Ж. Вымысел и слог // Женетт Ж. Фигуры. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 374.

<sup>185</sup> См.: Culler J. On Deconstruction. London: Routledge, 1983.

<sup>186</sup> См.: Koshut J. Art After Philosophy [Электронный ресурс] // UbuWeb. URL: [http://www.ubu.com/papers/kosuth\\_philosophy.html](http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html) (дата обращения: 29.08.2013).

<sup>187</sup> Хабермас Ю. Указ. соч. С. 215.

Для ясности повторю, что имею в виду не внешнее языковое и текстовое взаимоподобление литературных и философских произведений, а создание новых форм художественности, которые, не теряя эстетической функции, выполняли бы познавательные задачи, передоверенные им философией и не сводимые к репрезентации идей. Пример такого дискурсного взаимодействия — проанализированные выше поиски Сартра и Камю. Чинари в своих «исследованиях» и «трактатах» (даже несколько раньше по времени) достигают того же эффекта, решая совсем другие проблемы совсем другими средствами.

Рассмотрим с этой точки зрения их знаменитые «Разговоры», записанные Л. Липавским, как источник, в известной мере задающий метаязык для прочтения произведений философа.

Итак, как Липавский рассматривает возможность взаимодействия художественного дискурса с высказываниями или практиками внеэстетического порядка?

В одном из разговоров в ответ на сформулированные Липавским философские задачи (а именно: осмысление проблемы времени) Введенский говорит: «Можно ли на это ответить искусством? Увы, оно субъективно. Поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее»<sup>188</sup>. Липавский же отвечает: «Искусство не обязательно должно быть субъективно. Наоборот, высшее искусство, например панихида, создавалось как имеющее объективное и непреложное значение...»<sup>189</sup>. Липавский, таким образом, не отказывает искусству в возможной социально-практической (религиозно-ритуальной) значимости. Однако ясно, что в этом случае речь идет не об искусстве в строгом смысле — не об искусстве с доминирующей эстетической функцией. Мукаржовский отмечал, что в так называемом религиозном искусстве эстетическая функция чрезвычайно сильна, но подчинена ритуальной. Если выразиться словами эстетика Микеля Дюфрэнна: «Красивая церковь не обязательно недействующая»<sup>190</sup>.

Введенский в этой короткой дискуссии занимает более строгую позицию. По сути, он прибегает к аргументам, которыми будет оперировать теория речевых актов: проблема не только в том, что эстетическая функция в произведении искусства может быть добавлена к остальным, но в том, что она подразумевает нейтрализацию иллю-

---

<sup>188</sup> Липавский Л. Исследование ужаса. М.: AdMarginem, 2005. С. 323.

<sup>189</sup> Там же. С. 324.

<sup>190</sup> Цит. по: Женетт Ж. Вымысел и слог. С. 358.

кутивной силы высказывания («только словесное чудо, а не настоящее»). «Д. Х. когда-то говорил, что искусство должно действовать так, чтобы проходить сквозь стены. А этого не может быть»<sup>191</sup>, — говорит Введенский в другом месте.

Мы видим здесь ту самую антитезу автономии искусства и ее разрушения, которую чинари заостряют, но рассматривают как две стороны одной медали, два организующих полюса одной эстетической системы.

В другом месте разговор происходит между Н. А. Заболоцким и Л. С. Липавским: «Н. А.: Когда-то у поэзии было все. Потом одно за другим отнималось наукой, религией, прозой, чем угодно...»<sup>192</sup>. То есть раньше она была синкретическим феноменом, вмещавшим в себя и мифологию, и науку, и искусство. Эти потенции поэзии, по мнению Заболоцкого, могут возродиться сейчас, когда наступает новый поэтический век. Далее Липавский, высказываясь о тексте Я. С. Друскина «Вестники и их разговоры», формулирует следующее: «Это искусство, но это и истина. Почему так не может быть? Мы отвыкли от поэтических исследований. Между тем писали же когда-то поэмы — руководства по огородничеству. Потому что исследование и возвращение овощей казалось тогда прекрасным»<sup>193</sup>. Здесь он говорит уже непосредственно об исследовании как специфической практике, которая должна соотноситься с искусством. Но, во-первых, он, в отличие от Заболоцкого, исходит не из синкретизма собственно художественной и познавательной функций искусства. Искусство и истина применительно к современности принципиально противопоставлены. Однако их можно совместить в современном «поэтическом исследовании». Во-вторых, здесь Липавский говорит о намеренной эстетизации исследований или же «руководств по огородничеству», а не о том, что изначально искусство представляло собой всеобъемлющий дискурс, не сводимый к эстетической функции.

Согласно Жерару Женетту<sup>194</sup>, литературное поле делится, с одной стороны, на тексты, которые с точки зрения эстетической ценности рассматриваются как литературные по своей природе и считаются таковыми в течение длительного времени. Это, собственно, шедевры

---

<sup>191</sup> Липавский Л. Исследование ужаса. С. 347.

<sup>192</sup> Там же. С. 320.

<sup>193</sup> Там же. С. 321.

<sup>194</sup> Женетт Ж. Вымысел и слог. С. 342—350.

словесности, претендующие на культурную «вечность». Тексты этого типа характеризует то, что они создаются намеренно именно в качестве произведений искусства. Соответственно, высказывания, их оформляющие, иллокутивно принуждают воспринимать их как литературный факт. Это — тексты, обладающие «конститутивной» литературностью. С другой стороны, существуют тексты, изначально не являющиеся произведениями искусства в том смысле, что в них эстетическая функция вытесняет или подчиняет все прочие. Но эти тексты могут стать объектами эстетического отношения, когда, скажем, мы наслаждаемся стилем научного трактата, богословского или гомилетического сочинения, выступлениями риториков и т. п. Это тексты, чья литературность не является намеренной, она «кондициональна», то есть зависит от ситуации, от контекста восприятия. Литературность — всего лишь одно из «состояний» таких текстов.

Однако очевидным образом концепция Липавского стремится соединить оба эти начала: он говорит о намерении создавать художественные произведения, но — с внеэстетическими задачами. Мало того, эстетическая характеристика затрагивает не только стиль или язык «поэтических исследований», но именно исследуемый мир, так как не только текст исследования, но и сама деятельность исследователя рассматривается как эстетическая. На стихотворение Введенского «Мне жалко, что я не зверь» Липавский дает такой отзыв: «Изумительно, как тут точно и правильно поставленные вопросы остаются в то же время искусством... В других твоих вещах бывает, что равнодушие настолько властвует над ними, что они почти перестают быть искусством»<sup>195</sup>. То есть само раскрытие темы, суждение о мире, познавательный интерес задает качество эстетического намерения. С другой стороны, в высшей степени характерны его высказывания о стиле в науке и искусстве, который выступает своего рода камертоном истинности исследовательского высказывания. «...О вещах Я. С. [Друскина] можно сказать, хороши они или нет, а это признак, правильны ли они»<sup>196</sup>. То есть сначала следует эстетическая оценка исследования («хороши ли»), а затем — оценивается истинность («правильны ли»).

В этом отношении любопытен полемический эпизод в диалоге Липавского и Олейникова. Говоря о текстах Друскина, Липавский заклю-

---

<sup>195</sup> *Липавский Л.* Исследование ужаса. С. 348.

<sup>196</sup> Там же. С. 371.

чает: «Л. Л.: Мне не нравится математизированный стиль, стремление заключить в формулы. Точнее от этого не становится, а чувствуется какое-то самодовольство». На это Олейников возражает: «Нет, формулы, по-моему, правильный путь. Я. С. мешает поэтичность. Науку и искусство не спутать»<sup>197</sup>. В отличие от Олейникова, отношение противопоставления между искусством и наукой Липавский переосмысляет как отношение дополнительности.

С наукой как таковой у него принципиальные стилистические разногласия:

Я не считаю, что моя теория может быть признана. Она противоречит не каким-либо законам, а, что хуже, самому стилю современной науки, негласным правилам, управляющим ее нынешним ходом. Никому даже не будет интересно ее проверять, к ней отнесутся заранее, как к решению задачи о квадратуре круга или вечного двигателя. Тот путь, которым я шел, считается в науке слишком простым, спекулятивным, заранее опозоренным. Но, говоря по правде, я не считаю стиль современной науки правильным...<sup>198</sup>

Липавский говорит о Хлебникове как о том, кто открыл новый дискурс, объединяющий черты науки и искусства: «... Он первый увидел <...> стиль для вновь открывшихся вещей: стиль не просто искусства или науки, но стиль мудрости»<sup>199</sup>. Подчеркнем еще раз, что под стилем здесь подразумевается не только стиль изложения, но — стиль мышления и отношения к исследуемому миру.

В своем споре с В. Я. Проппом, представляющем собой один из эпизодов «Разговоров», Липавский развивает тезис о том, что поэтическое исследование не субъективно, оно описывает не фикциональный мир (как произведение художественной литературы), а действительное положение вещей: «Субъективного не существует, всякая ассоциация — признак действительного сродства вещей... К мифам надо подходить не как к ошибкам, а как к правильным наблюдениям»<sup>200</sup>. Наука должна дать раскрыться мифу. В этом она близка искусству, но, следует заметить, не тождественна, ибо искусство противоположно мифу тем, что обнажает условность своего мира.

---

<sup>197</sup> Липавский Л. Исследование ужаса. С. 380.

<sup>198</sup> Там же. С. 324, 325.

<sup>199</sup> Там же. С. 325.

<sup>200</sup> Там же. С. 368.

Липавский считает, что исследователю при построении теории следует использовать то, что Эмиль Утитц и вслед за ним Мукаржовский называют функцией «изоляции»<sup>201</sup>: искусство изолирует предмет, затронутый эстетической функцией, от любого прагматического контекста. Применительно к поэтическим исследованиям Липавского здесь важны два аспекта: во-первых, отказ от эмпирической очевидности тех или иных взаимосвязей и, во-вторых, «забвение», прерывание воспроизводимости научного знания. Реконструируя его «научную» стратегию, можно сказать, что он настаивает на необходимости изъять объект исследования из каузальных связей, которые предлагает повседневное мышление или же научная / философская традиция, и строить исследование «с нуля». Отсюда следует знаменитое сомнение Липавского в научной и философской пользе книг.

Кроме того, мыслитель выступает и против специализации наук: «Гёте умел выбирать для исследования такие области, где не требуется специальных знаний или способностей. Он внимательно слушал, что говорила природа»<sup>202</sup>.

К этой же изолирующей способности, которую дает искусство, можно отнести отрицание Липавским ценности аргументации, лежащей в основе любого научного или философского рассуждения:

...Не надо гоняться за доказательствами. Это только иллюзия, достоверность от них не увеличивается. В самом деле, что такое доказательство? «То, что я говорю, вполне соответствует тому, что вы признали за правильное прежде». Но это прежде признанное совсем недостоверно и новое может ему противоречить. Лучше сказать: «Я вникнул и увидел, что это так; вникните и вы»<sup>203</sup>.

О методологии исследований Липавский заявляет: «Отбор <...> и оценка в науке так же случайны, как и в искусстве»<sup>204</sup>. То есть до известной степени мыслитель уравнивает онтологический статус реальности в научно-философском и художественном тексте. Однако ясно, что сами по себе задачи исследования не сводятся здесь к «миросозидающей» функции искусства, к созданию фикционального мира или же альтернативного универсума, которыми занято искусство. Здесь

---

<sup>201</sup> *Мукаржовский Я.* Эстетическая функция, норма и ценность. С. 55, 56.

<sup>202</sup> *Липавский Л.* Исследование ужаса. С. 369.

<sup>203</sup> Там же.

<sup>204</sup> Там же. С. 370.

скорее следует говорить о том, что в своей теории поэтического исследования Липавский представляет, по сути, радикальную версию общефилософского поворота в XX в. от установки на истинность как соответствие высказывания некоторому положению дел — к установке на убедительность высказывания.

Посмотрим, насколько эти декларации соответствуют тому, как обстоит дело на уровне текстов. В наследии Липавского преобладают тексты, по жанру тяготеющие к трактату или философскому эссе. Степень их «литературности» определяется установками читателя, то есть их принадлежность к художественному дискурсу носит скорее «кондициональный» характер. Однако есть у него два исследования, которые интересно рассмотреть с точки зрения наличия в них признаков «конститутивной» литературности. Это «Трактат о воде» и «Исследование ужаса». Эти тексты по материалу пересекаются и во многом совпадают друг с другом. «Исследование ужаса» более масштабно и дискурсивно в большей степени приближено собственно к философскому исследованию. «Трактат о воде» повествователен и содержит больше примет фикционального произведения. Но и в том, и в другом тексте имеется ключевая сцена, в которой описано «тропическое чувство» «панического ужаса», который испытывает человек, переживший то, что чинари называют «остановкой времени». Именно с этой сцены начинается рассуждение о природе ужаса. Но в «Исследовании ужаса» это рассуждение достаточно пространно, «Трактат» же содержит в себе «Исследование» в свернутом виде: одна из его глав так и называется — «Исследование ужаса».

Поэтизированная форма «Исследования ужаса» и диалоговая природа текста уже давно прекрасно проанализированы Ж.-Ф. Жаккаром<sup>205</sup> и Т. Цивьян<sup>206</sup>. Я не буду останавливаться на собственно литературных чертах текстов. В данном случае мне интереснее сама природа их литературности, для прояснения которой я считаю уместным вновь применить подход Ж. Женетта. Поскольку и в «Трактате», и в «Исследовании» имеет место повествование, то можно воспользоваться женеттовским различием между фикциональным и фактуальным типами повествования.

<sup>205</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995.

<sup>206</sup> Цивьян Т. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001.

«Трактат о воде» рассказывает о разговоре между четырьмя персонажами, к которым в четвертой части присоединяется пятый, поименованный как «молодой человек». В тексте нет имен, трое из персонажей именуется по роду занятий — «капитан», «чемпион», или же по национальному признаку — «маленький грек». Четвертый назван просто: «четвертый собеседник». Из разговора мы немного узнаем о героях, но, например, из рассказа Маленького грека видно, что у него была жена, которая теперь умерла, он повествует о своем морском путешествии в какую-то южную страну. Капитан и Чемпион рассказывают эпизоды из своего детства, причем последний также упоминает о своем пребывании в некоем «заграничном городе». Всех этих подробностей в «Исследовании ужаса» нет: персонажи в нем теряют личностные характеристики и сюжетную атрибутику и выступают только как субъекты речи.

Любопытно членение текстов на главы. В «Трактате» всего четыре главки, одна из них — вводная — без названия, остальные имеют заголовки, которые обозначают фазы разворачивающегося разговора. Главка «Рассказ чемпиона» служит иллюстрацией к его тосту, произнесенному во вводной главке: «Я пью за тропическое чувство». Она содержит рассказ о прогулке в жаркий полдень по лугу и лесу и обсуждение пережитых рассказчиком чувств. Главка «Исследование ужаса» — это диалог, в котором персонажи делятся разнообразными наблюдениями о факторах ужаса. И наконец, самая большая главка «Рассказ» содержит историю Маленького грека, разговор с Молодым человеком в ресторане, воспоминания Капитана и Чемпиона и беседу о самом разговоре и о том, к чему он приводит. Можно сказать, что в тексте представлен завершённый сюжет.

В «Исследовании ужаса» исчезает большая часть этой повествовательной детализации. В нем нет столь подробного описания места действия. Собственно, о беседе в ресторане речь идет только в 1-й, 2-й и 6-й главках. Всего текст содержит 17 главок, и все они — за исключением только 4-й («Вода, твердая, как камень») и 5-й («Кровь и сон») — лишены заголовков и лишь пронумерованы. Как отмечает Т. Цивьян, в 6-й главке автор напоминает нам, что речь идет о ситуации диалога, но «число собеседников становится неопределенным»<sup>207</sup>, а вопросно-ответная форма инкорпорируется в монолог, в котором сохраняются лишь черты диалога с самим собой. Это согласуется

---

<sup>207</sup> Там же. С. 106.

с тем, что в тексте практически отсутствует выделение реплик и не всегда ясно, кому принадлежат рассуждения. В 3-й, 4-й и 5-й главах, по-видимому, монолог принадлежит еще Чемпиону. Начиная с 6-й главы этот монолог Чемпиона незаметно перетекает в речь повествователя. С 7-й по 17-ю части речь персонажей сливается с речью повествователя, собственно нарратив исчезает, он полностью поглощается рассуждением. Однако речь повествователя приобретает субъектность: во многих случаях он говорит от первого лица. Липавский таким образом как бы устраняет опосредующую инстанцию в лице собственно «повествователя», который (в художественном тексте) не равен автору.

Опираясь на эти наблюдения, можно сделать вывод, что в «Исследовании ужаса» по сравнению с «Трактатом о воде» стираются нарративно-фикциональные черты текста прямо по ходу его развертывания. Согласно критериям, которые Женетт предлагает для различения фикционального и фактуального нарратива<sup>208</sup>, в «Исследовании», во-первых, редуцируется роль повествовательных «сцен», замедляющих темп повествования и приближающих его к реальному времени фабулы; по мере развертывания текста исчезают диалоговые фрагменты и детализированные описания. Скудость системы повествовательных темпов, по Женетту, свидетельствует о снижении фикциональности текста. Еще один важный критерий фикционального повествования — выраженная сингулятивность рассказываемого события. В «Трактате» это действительно встреча вполне конкретных персонажей, длящаяся в течение определенного времени, в определенном пространстве. В «Исследовании» упоминаемая в 1-й, 2-й и 6-й главах «застольная беседа о высоких вещах» имеет значительно более отвлеченный характер, она лишена пространственно-временной локализации, у персонажей отсутствуют индивидуальные черты. Не случайно, что беседа не имеет в тексте сюжетного завершения. Абстрактный характер ситуации подтверждается тем, что в 6-й главе Липавский приводит пассаж, посвященный застольной беседе как таковой: «Как прекрасна бескорыстная беседа!.. Она подобна реке...»<sup>209</sup> и т. д.

Третий момент, свидетельствующий об ослаблении фикционального начала в «Исследовании», — исчезновение формально выраженной дистанции между автором, повествователем и героями, ко-

<sup>208</sup> Женетт Ж. Вымысел и слог. С. 385—407.

<sup>209</sup> Липавский Л. Исследование ужаса. С. 26.

торым делегируется изложение идей. В «Трактате» эти инстанции четко разведены: автор создает воображаемый мир, о котором рассказывает повествователь и в котором обмениваются идеями герои. В «Исследовании» вся эта конструкция «сжимается»: повествующий субъект слагает с себя обязанности нарратора и пускается в рассуждения, которые, не будучи более опосредованы фигурами вымышленных героев и фикциональными повествовательными инстанциями, могут быть напрямую соотнесены с другими идеями самого автора. Смысл текста существует уже вне вымышленного универсума. Иначе говоря, в «Трактате о воде» соотношение субъектных инстанций соответствует формуле, описывающей, по Женетту, чистый случай фикционального повествования (в частности, гетеродиегетического вымысла): автор не равен повествователю и персонажам и повествователь не равен персонажам. Для «Исследования ужаса» характерна формула фактуального нарратива: автор равен повествователю, при этом автор и повествователь не равны персонажам (хотя в связи с распадом в тексте диалога и замены повествования рассуждением тут можно говорить и об уравнивании между автором, повествователем и персонажами).

Пример с этими двумя текстами важен не в контексте теоретического поиска надежных критериев разграничения литературного и философского текста. Важно не то, является или не является «Исследование ужаса» художественным текстом, важен сам вектор переработки материала Липавским: он стремится ослабить иллюкативную принудительность именно художественно-эстетического прочтения своего текста. При этом он в целом сохраняет «орнаментальность» языка, то есть допускает возможную трактовку «исследования» как эстетического феномена (причем не в «кондициональном», но именно в «конститутивном» смысле). Предлагая литературную и нелитературную версии одного произведения, Липавский показывает, что текст можно считать *намеренно* литературным (то есть не просто «эстетическим объектом», но именно произведением), даже если он лишен конститутивных признаков литературности. Однако задание у обоих текстов — «исследовательское» (философское), а значит, «включение» и «выключение» эстетической функции у Липавского продиктовано именно логикой исследования. В этом смысле тексты Липавского суть исследования, которые не просто «в то же время» обладают определенными эстетическими качествами, но — используют художественные стратегии в исследовательских целях. Однако, думается, это ста-

новится возможным только благодаря тому, что в культуре авангарда литературность текста и вообще — его принадлежность к искусству определяется не только и не столько свойствами текста как эстетического объекта, сколько контекстом его восприятия, который и стремится формировать художник.

При этом речь идет не просто о некоей «художественной науке» или «поэтической философии», то есть о слиянии или синтезе науки / философии и литературы как дискурсов в культуре в целом. Речь идет о сдвигах в самом литературном сознании, делающих возможным использование морфологических качеств литературного дискурса в иных, нелитературных целях<sup>210</sup>.

В этом отношении показательна рефлексия о языке собственных произведений, принадлежащая другому философу-чинарью, Якову Друскину. Мыслитель задается вопросом: «Я думал: моя философия написана на чинарном языке или нет?» Облечена ли мысль в художественную форму? Друскин дает себе на это ответ, состоящий в том, что «философия и теология — первая страница всего и искусства также <...> написана на обыкновенном, не чинарном языке»<sup>211</sup>. Однако существуют познавательные задачи (например, «фиксация онтологической бессмысленности»), требующие использования поэтического языка, а потому «отдельные части или небольшие вещи написаны и на чисто чинарном языке»<sup>212</sup>. Эта стратегия некоторым

---

<sup>210</sup> Разумеется, такое использование литературы философами имело место и в другие эпохи. Достаточно вспомнить философов Просвещения, прибегавших к художественному письму для образной иллюстрации своих идей, или романтиков, стремившихся заменить философию поэзией. Все это остается в рамках репрезентативного режима философской и художественной дискурсивности, когда высказывание «представляет» своему адресату некоторую — фикциональную или действительную — реальность. В авангарде (и в модернистскую эру вообще) речь идет о том, что как философия, так и искусство стремится не изображать, не репрезентировать мир, но создать условия для восприятия самого акта мышления или творчества как некоторой реальности. Например, чинари — в философских и в художественных текстах — не изображают бессмыслицу (с их точки зрения, основную онтологическую характеристику бытия), но стремятся «показать» ее, *реально* погрузить в нее читателя (вспомним наименование другого проекта тех же авторов — Объединение *реального* искусства).

<sup>211</sup> Друскин Я. Перед принадлежностями чего-либо. Дневники 1963—1979 гг. СПб.: Академический проект, 2001. С. 237.

<sup>212</sup> Там же.

образом преодолевает пессимизм Витгенштейна<sup>213</sup> относительно возможностей знания, подразумевая, что там, где дискурс философии бессилён, можно использовать ресурсы познания иного рода (по Витгенштейну, «мистического»), которое «показывает» (а не создаёт, не интерпретирует и даже не понимает<sup>214</sup>) то, о чём невозможно говорить.

<sup>213</sup> *Витгенштейн Л.* Tractatus logico-philosophicus // *Витгенштейн Л.* Избранные работы. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. С. 219—221.

<sup>214</sup> О непонимании как когнитивной стратегии в творчестве чинарей см.: *Фещенко В.* Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 253—266. Автор любопытно именует параграф: «Понимать, не понимать или непонимать? (О нулевой коммуникации в поэзии бессмыслицы А. Введенского)».

## 7. Апофатическая эстетика Я. С. Друскина

В «Материалах к поэтике Введенского» Яков Семенович Друскин писал, что работа поэта, та поэтическая «критика разума», которую он осуществляет, есть «не скептицизм и не нигилизм, <...> а скорее апофатическая теология (Дионисий Ареопагит), богословие в отрицательных понятиях»<sup>215</sup>. То же самое пишет он и о собственном сочинении 1942 г. — трактате «Формула несуществования»<sup>216</sup>. Соседство нигилизма и апофатического богословия, а также сама возможность их спутать, допускаемая мыслителем в этих оценках, кажутся весьма примечательными. Можно предположить, что отождествить эти способы думать позволяет только одно видимое основание — негативность как методическая основа каждого из них. Именно принципиальное различие в трактовке роли и, вероятно, природы отрицания в этих двух случаях стремится подчеркнуть Друскин.

К этому различию мы еще должны будем вернуться, а пока следует обратить внимание на то, что, говоря о поэзии Введенского, философ говорит вовсе не об «апофатической эстетике» (каковую нам хотелось бы здесь обсудить), но — буквально о поэзии как апофатическом богословии. Это значит, что он не пытается выделить какой-то специальный вид поэзии или отдельную тему в поэзии, которая была бы, скажем, устремлена к тому, к чему стремится негативная теология. Он также далек от того, чтобы уподоблять поэзию Введенского этому виду богословия. Создается ощущение, что поэзия и апофатическое богословие в данном случае для Друскина это одно и то же. Речь, таким образом, идет не о метафоре, не о логическом или риторическом сходстве между искусством и богословием, но о том, что первое буквально выполняет функцию второго. Между прочим, здесь мы стал-

<sup>215</sup> Друскин Я. Материалы к поэтике Введенского // Введенский А. Полное собрание произведений в двух томах. М.: Гилея, 1993. Т. 2. С. 169.

<sup>216</sup> Друскин Я. Лестница Иакова. СПб.: Академический проект, 2004. С. 19.

квиваемся с примером того, что в другом месте мыслитель называет «единосущностным» высказыванием: два понятия, чьи отношения в данном случае суть отношения между означающим и означаемым, — поэзия и апофатика — не подобны, но — тождественны друг другу.

Вообще, когда к чему-либо прилагается определение «апофатический», подразумевается все-таки подстановка определяемого слова, основанная на подобии и отсылающая, по большому счету, лишь к операции отрицания, которая служит логическим каркасом апофатики. Впрочем, чаще в таких случаях используется более нейтральный термин «негативный/ая»: негативная антропология, негативная герменевтика, негативная сакрализация, негативная идентификация и т. п. Слово «апофатический» слишком крепко спаяно с богословской традицией, а потому не так легко сочетается с понятиями, не связанными с теологической проблематикой.

Негативность — материя культурно и экзистенциально значимая, а равно и — логически тривиальная, что нередко заставляет исследователей заговаривать, к примеру, об «апофатической поэтике»<sup>217</sup> как опыте работы с негативным в поэзии вообще. Под такой поэтикой подразумевается тематическое поле отрицательности в поэзии — мотивы исчезновения, отрицания / вычитания, опустошения, смерти... Подобную тематизацию «негативных факторов» в искусстве, как мне кажется, удачнее было бы называть эстетикой негативного или эстетической негативностью, а не «апофатической поэтикой», поскольку здесь вовсе не проблематизируется способность мысли мыслить немислимое и способность слова говорить о несказуемом, как это происходит в апофатической теологии. Здесь апофатика не является ни методом мышления, ни специфической дискурсивной стратегией, действующей на пределе возможностей языка и выходящей за этот предел.

Австрийский исследователь Петер Цима<sup>218</sup>, исследуя концепт негативного в эстетических воззрениях Малларме, Валери, Адорно и др., предпочитает говорить об «эстетической негации», «эстетическом отрицании», а не об апофатическом методе в искусстве. Философ Карл Хайнц Борер, повествуя об эскалации отрицательности в искусстве

---

<sup>217</sup> Термин, предложенный (по другому поводу) Д. Н. Ахапкиным.

<sup>218</sup> Zima P. V. *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarme und Valery zu Adorno und Lyotard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

XX в., меняющей самые предпосылки эстетического, называет это явление «эстетикой негативности»<sup>219</sup>. То есть в том случае, когда речь не идет о своего рода эпистемологии произведения искусства, когда не ставится под вопрос одна из главных функций языка — функция названия, — термин «апофатический» применительно к эстетике ощущается как не вполне уместный.

Гораздо ближе, на мой взгляд, к сути апофатики в поэзии подходит Наталия Азарова<sup>220</sup>, когда говорит о ней как о способе поэтического говорения о том или ином предмете, задействующем отрицательные механизмы высказывания. Однако предмет негативно-поэтического высказывания в этом случае потенциально может быть любым, а потому здесь мы тоже имеем дело с неким вариантом секуляризованной апофатики.

Говоря об «апофатической эстетике», я хотел бы, напротив, сохранить коннотативный шлейф этого термина, связанный с богословием и с сакральным. Мне кажется, что, по меньшей мере, такой подход адекватен объекту моего сегодняшнего интереса — Якову Друскину.

Однако почему речь должна идти об «апофатической эстетике», а не взаимоотношениях апофатической теологии и эстетического поиска XX века? Меня всегда занимал вопрос: почему таким мыслителям, как Друскин, для развертывания философского или богословского высказывания необходимо вторжение на территорию искусства? Довод о том, что философия и — тем более — богословие все более тяготеют к иррациональному, а поэзия предоставляет для иррационального язык, представляется не просто тривиальным, но — неверным по существу. В мышлении, например, Хайдеггера нет ровно ничего иррационального, но при этом его стремление к сращиванию поэтического и философского языка совершенно не удивительно. У меня нет ответа на этот вопрос, но в качестве такового я довольствуюсь двумя взаимодополняющими версиями.

Первая версия принадлежит Алену Бадью, который считает первую половину XX в. «веком поэтов»<sup>221</sup>. Но подразумевает он под этим

<sup>219</sup> Bohrer K. H. *Ästhetische Negativität*. München: Carl Hanser Verlag, 2002.

<sup>220</sup> Азарова Н. Апофатическая теология и/или апофатическая поэзия. [Электронный ресурс] // Топос. Литературно-философский журнал. Публ. от 29 мая 2006. URL: <http://www.topos.ru/article/4707> (дата обращения 20.11.2014).

<sup>221</sup> Бадью А. Век поэтов // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 49—61.

именем вовсе не поэтический бум, а весьма специфическую ситуацию — «шов» между философией и поэзией, вернее «подшитие» первой к последней. Это не означает, что поэзия вмиг становится более философичной, чем ранее — чем во времена Джона Донна или Фридриха Гельдерлина. Здесь дело в том, что то, чем призвана заниматься философия, а именно — предоставлять место рождающейся истине, на время отходит к ведомству поэзии, обыкновенно обеспечивающей, по Бадью, лишь одно из четырех условий производства истины. К этому можно добавить, что поэзия принимает на себя также и теологические функции.

Вторая версия детерриториализации философии и богословия в эпоху авангарда состоит в том, что эти теоретические дискурсы в это время впускают в себя поэзию как «прием», который позволяет им «остранить» ключевые термины, наполнить традиционные слова новым смыслом.

Одним из таких понятий, подвергающихся радикальному обновлению в этот период, является понятие негативности, релевантное как для философии, так и для теологии. Возможно, столь масштабно это понятие не переосмыслялось никогда ранее. В начале XX в. Бергсон и Хайдеггер говорят о полной невинности и наивности мысли, еще даже не прикоснувшейся к проблеме небытия<sup>222</sup>. И усилия обоих (а потом и их многочисленных последователей и конгениальных мыслителей) направлены на то, чтобы как можно глубже вдуматься в тайну ничто, обнаружить в его глубине нечто большее, чем бесплодное отрицание, кружащее вокруг самого себя. И точно так же, как Бергсон отказывает в праве на существование понятиям негативного ряда (отрицание, отсутствие, небытие) в области онтологии, Витгенштейн дисквалифицирует отрицание с точки зрения его познавательных и знаково-референциальных возможностей: раз уж любое высказывание по определению утвердительно, а отрицанию «в действительности ничего не соответствует», то само его существование противоречит принципу «О чем нельзя говорить, о том следует молчать». Упомянутый выше знаменитый императив «Логико-философского трактата» положителен, он заставляет умолкнуть всякую, в том числе и апофатическую, речь о неммыслимом и несказуемом. Это как бы предел апофатики как метода (до которого ранее доходил, может

---

<sup>222</sup> См.: Бергсон А. Творческая эволюция. М.; Жуковский: Кучково поле, 2006; Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Хайдеггер М. Время и бытие. С. 63—176.

быть, только поздний неоплатоник Дамаский), дальше предписания Витгенштейна — лишь вера, мистический опыт или же — их отсутствие, но — так или иначе — молчание.

Однако этого недостаточно. В эту эпоху, когда уходит в прошлое (так и не состоявшаяся) онтология негативного, существует величайшая обеспокоенность его новым статусом. И этот новый статус оказывается весьма капитальным: достаточно вспомнить, какая роль отводится отрицательности и ничто у Кожева, Хайдеггера и Сартра, в немецкой негативной антропологии и — что особенно интересно для нашей темы — в попытках «атеологии», религии без Бога, религии отсутствия и ничто у раннего Александра Кожева<sup>223</sup> и зрелого Жоржа Батая<sup>224</sup>.

Та же обеспокоенность свойственна и философской теологии Якова Друскина, особенно в поздний период, который, однако, следует рассматривать в исключительно тесной связи с периодом чинарским, как часть единой эволюции.

Друскин выдвигает оригинальную концепцию отрицания и ничто, которая сохраняет за его теологией статус радикальной апофатике. Но это — с одной стороны. С другой стороны, эта теология уже, по большому счету, не может именоваться «апофатической» в привычном смысле, так как традиционная негативность теряет в ней всякую действенность. Двойственность ничто у Друскина, о которой я собираюсь сказать, соответствует двойному отношению к апофатике в XX в.: с одной стороны, апофаза утрачивает свою силу как отрицательный метод. Это довольно ясно показал впоследствии Жак Деррида, проанализировавший философскую<sup>225</sup> и богословскую<sup>226</sup> негативность с точки зрения ее состоятельности как операции и выяснивший ее способность сохранять и «утаивать» отрицаемое. Апофатика в свете этого анализа не идет дальше стандартного для метафизики определения бытия как присутствия, хотя и ведет речь о том,

<sup>223</sup> Кожев А. Атеизм и другие работы. С. 50—174.

<sup>224</sup> Батай Ж. Внутренний опыт. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1997.

<sup>225</sup> Деррида Ж. От экономии ограниченной к экономии всеобщей. Гегельянство без утайки // Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. С. 400—445.

<sup>226</sup> Деррида Ж. Кроме имени // Деррида Ж. Эссе об имени. М., 1998. С. 71—134; Деррида Ж. Как избежать разговора: денегации // Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск: ЭКОНОМПРЕСС, 2001. С. 251—315.

что превосходит всякое бытие. С другой стороны, возникает новая нужда в апофатике, потому что только она позволяет сделать скачок за пределы порочного круга негативности, очерчивающего возможности мысли и языка. В этом смысле не эстетическая негативность, но апофатическая эстетика сохраняет и обновляет традицию апофатики религиозной, дает пространство для философско-теологической медитации о Боге, творении мира и т. д.

Далее мне бы хотелось остановиться на дополнении к трактату Друскина «Видение невидения», которое носит название «Рассуждения о Библейской онтологии, о тайне контингентности, о моем рабстве и о моей свободе и об эсхатологии, не вошедшие в “Видение невидения”»<sup>227</sup>. Специфика центральной идеи этих текстов выглядит рельефнее, если ее сопоставить с таким памятником русской религиозно-философской мысли, как «Свет невечерний» Сергия Булгакова<sup>228</sup>, потому что этот текст Друскина, хотя и не отсылает явно к тексту Булгакова, по всей видимости, встраивается в особую традицию рассмотрения проблемы ничто, восходящей (по крайней мере, для русских философов) к Шеллингу<sup>229</sup>.

Булгаков в своем сочинении дает подробный анализ всех ответвлений отрицательного богословия, рассматривает представления о ничто в античной философии, в еврейской мистике, а также, разумеется, в средневековой теологии и классическом философском идеализме. Он выделяет два принципиально различных направления в мышлении о ничто: апофатика христианского богословия, свойственная прежде всего традиции Восточной церкви (это апофатика антиномий и «безусловного отрицания») и монистическая апофатика, присущая неоплатонизму, свойственная также буддизму Махаяны и тому, что Булгаков называет «рационально-мистическими» доктринами христианства — мистике Экхарта, Беме, а от них ведущая к диалектическому учению классического идеализма. Ясно, что Булгаков отстаивает путь антиномий, которые он отличает от логических и диалектических противоположностей, противоречий и пара-

<sup>227</sup> В кн.: *Друскин Я.* Лестница Иакова. С. 125—175.

<sup>228</sup> *Булгаков С.* Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994.

<sup>229</sup> Schellings Münchener Vorlesungen: Zur Geschichte der neueren Philosophie und Darstellung des Philosophischen Empirismus. Leipzig: Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, 1902. S. 203—262.

доксов. Антиномия не снимается в рамках дискурсивного мышления. Так, основная антиномия религиозного сознания — имманентность трансцендентного и трансцендентность имманентного — предполагает сочетание апофатики (применительно к трансцендентному) и катафатики (применительно к имманентному) как двух взаимодополнительных методов.

В вопросе о творении мира из ничего Булгаков различает два вида отрицания, выделенных в Античности и зафиксированных в древнегреческом языке: *μη ον* (мэон) и *ουκ ον* (укон), а также весьма тщательно обдуманых Шеллингом. Мэон означает невыявленность и неопределенность как потенциальность бытия, укон соответствует полному отрицанию бытия как факта. Булгаков указывает, что когда в христианском откровении говорится о творении *ex nihilo*, то подразумевается чистое несказуемое ничто, которого нет, абсолютное «не», именно его задействует подлинно христианская апофатика, не сбивающаяся к совмещению центральной антиномии бытия и небытия, как это происходит в неоплатонизме и диалектике. Однако Булгаков говорит в то же время о необходимом превращении укон в мэон в процессе творения мира, так как «ме он есть беременность, ук он — бесплодие. Чтобы из небытия могло возникнуть некое что, ук он должен стать меоном, преодолеть свою пустоту, освободиться от своего бесплодия»<sup>230</sup>. То есть в божественном творении Булгаков оставляет место для мэона — «ничто с потенцией нечто». Понятно, что, в отличие от неоплатоников, такое «подъятие из укона в меон» осуществляется творческим актом Творца.

О симметрии в отношениях имманентного и трансцендентного, бытия и ничто, свидетельствует и «религиозный материализм» Булгакова, который рассматривает бытие мира как процесс, прямо продолжающий изначальный творческий акт Бога, непрестанно длящееся творение, совершаемое при непременном активном участии самой материи. Исследователь понятия «ничто» в христианской метафизике Виктор Нечунаев замечает, что концепт Софии у Булгакова также знаменует о подмене абсолютного ничто его компромиссным вариантом «потенцированного ничто» — мэоном<sup>231</sup>.

---

<sup>230</sup> Булгаков С. Свет невечерний. С. 160.

<sup>231</sup> Нечунаев В. В. Категория ничто и смысл негативности в апофатике Мейстера Экхарта: Дис. ... канд. филос. наук (по специальности 09.00.03 — История философии). Новосибирск, 2004.

В теологии Друскина, также опирающегося на двойное значение понятия ничто в греческом языке, устраняется всякая симметрия между божественным ничто и тварным бытием, между трансцендентным и имманентным, между отрицанием и утверждением. Асимметрия между ними устанавливается с помощью закона «одностороннего синтетического тождества», согласно которому «что» (бытие, однако — бытие особое, «мир до грехопадения») «тождественно» «ничто», однако «само ничто» не «тождественно» «что». «Само ничто» (или  $\mu\eta\ \text{ov}$ ) это мир после грехопадения, имманентный мир. Мышление, приписывающее ничто самостоятельность и обладание собственным началом («само»), а значит, предполагающее наличие для него референта в действительности и, в конечном счете, онтологизирующее его, — и есть нигилизм — то, что следует отличать от мышления апофатического. По Друскину, нет двух онтологически различимых видов ничто — ничто одно, проблема только в том, что ничто, которое выступает «как подлежащее в предложении», есть уже мэональное ничто, ничто мира, связанное с желанием, грехом и потенциальностью (то есть с тем, что, по Друскину, всегда может быть, но никогда не есть), а также, разумеется, с самим отрицанием.

Божественное, абсолютное ничто, из которого Бог творит мир, не содержит никакой потенциальности, оно «есть» то, чего нет. Оно вечно и не предшествует творению, так как предшествование — категория времени. Оно «есть» то, о чем нельзя даже сказать в духе Парменида: «Ничто не есть». Это ничто, о котором ничего нельзя сказать, кроме того что Бог сотворил из него мир. Об этом ничто нельзя сказать и то, что оно онтологично, ибо оно не соотносительно с бытием, которое, впрочем, «тождественно» ему. Речь о нем возникает только в контексте высказывания о внебытийном Событии — о сотворении мира. По большому счету, речь вообще не шла бы о ничто, то есть о предельном понятии негативного ряда, если бы было возможно неотрицательное высказывание об этом Событии. Но потенциально бесконечной серии отрицаний, ведущей к  $\mu\eta\ \text{ov}$ , у Друскина противостоит «тождество» бытия божественному безусловному ничто ( $\text{ovk}\ \text{ov}$ ).

Самой существенной, как и прежде, является проблема высказывания о ничто. Однако его несказуемость несколько не смущает Друскина, он недвусмысленно связывает свое «одностороннее синтетическое тождество» с иероглифическим языком чинарей, с тем, что вслед за Введенским он называет «звездой бессмыслицы», алогичным языком «единосущности». Бессмысленное высказывание, как и означаю-

щее «ничто», нереферентно, оно не соотносится ни с какой областью или состоянием мира, ни с каким «положением дел». Бессмыслица не есть простое отрицание смысла, равно как и ничто не есть простой результат отрицания бытия: ни то, ни другое в конечном счете невозможно, ибо ни в том, ни в другом случае не уничтожается окончательно *возможность* смысла или бытия. А ведь именно возможность, потенциальность, по Друскину, не дают отрицанию окончательно свершиться, дойти до собственного предела (а в случае апофатической негации — предел негативному движению кладет не сам референт апофатического высказывания, но именно — неизбежно утвердительная, тщетная<sup>232</sup>, «утаивающая» природа отрицания, которая не позволяет ему выйти за пределы круга имманентности и замыкает его в дурную бесконечность  $\mu\lambda\ \sigma\upsilon$ ).

Антиномизм Булгакова оставляет мысль в пределах действия негации, за этот предел способен шагнуть только молчаливый опыт веры. Ничто Друскина как пустое понятие, призванное лишь для того, чтобы указать на Событие творения<sup>233</sup>, устремляет мысль за эту границу, заставляет работать с ней и мыслить то, что находится за пределами отрицания и основанной на нем потенциальности, — мыслить невозможное, «место», где встречаются избыточное означающее («ничто») и избыточный референт (Бог как «абсолютный творческий акт»<sup>234</sup>).

Возможно, в этом и состоит причина того, что апофатика нуждается в эстетике, хотя и в эстетике особого рода — в письме, оперирующем иероглифом, в сущности, пустым знаком, указующим на то самое Событие (или «начало события»), которое наблюдают вестники<sup>235</sup>.

---

<sup>232</sup> *Магун А. В.* К проблеме Ничто у Хайдеггера и Сартра // Ж.-П. Сартр в настоящем времени. С. 124—133.

<sup>233</sup> «...Ничто, о котором ничего нельзя сказать, кроме того, что Бог сотворил из него что» (*Друскин Я.* Лестница Иакова. С. 133).

<sup>234</sup> Там же. С. 127.

<sup>235</sup> «Вестники наблюдают творение мира» (комментарий Друскина 1968 г. к тексту 1933 г. «Вестники и их разговоры», см.: *Друскин Я.* Вестники и их разговоры // Логос. 1993. № 4. С. 93).

## 8. Медиасофия «чинарей»: на пути к «поэтической критике разума»

Сегодня медиарефлексии удалось настолько специфицировать свой предмет, что, даже говоря о «медиаальной» философии, чей интерес не сводится к проблематике массмедиа или же к функционированию отдельных медиумов в искусстве как «материальных факторов коммуникации»<sup>236</sup>, мы употребляем это слово уже не метафорически или апофатически, но можем с уверенностью придать ему обобщающий и в то же время вполне конкретный смысл. Именно это схватывание логики медиаальной дает возможность говорить, например, о медиуме языка (а не только письма и каналов устной коммуникации), медиуме денег (и не только в аспекте нумизматики и нотафилии), медиаальной подоплеке восприятия и т. п. Например, предпринимается все больше попыток построения феноменологии (Б. Гройс<sup>237</sup>), антропологии (И. П. Смирнов<sup>238</sup>) или эстетической онтологии (Х. У. Гумбрехт<sup>239</sup>) медиа.

Начиная с «Понимания медиа» Маклюэна, становление медиатеории проходит, условно говоря, три этапа.

Первый связан с попыткой «прочсть», «дешифровать» «сообщение медиума», отделив его от собственно референциальных значений, к которым отсылают знаки, считываемые с медиаальной поверхности. Однако сама эта задача, заставлявшая видеть в медиуме сообщение, была по сути герменевтической<sup>240</sup>, а значит, в известной мере проис-

---

<sup>236</sup> Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.

<sup>237</sup> Гройс Б. Под подозрением / Пер. с нем. А. Фоменко. М.: ХЖ, 2006.

<sup>238</sup> Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009.

<sup>239</sup> Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

<sup>240</sup> На это указывает, в частности, Борис Гройс. По Гройсу, из такого понятного синкретизма могут вытекать два возможных варианта медиатеории. Первый можно назвать «психоаналитическим», представителями которого, согласно

текала из концептуальной неразличимости семиотического (знаково-символического) и медиального уровней коммуникации.

Второй этап, наоборот, характеризуется подчеркнутым вниманием к материальности медиума, противопоставляемой «порядку значений» — изнанке знаков, которые теперь не могут рассматриваться в отрыве от вещественных характеристик канала, транслирующего сообщения. В этом контексте исследователей<sup>241</sup> интересует влияние технического устройства, социальных и институциональных обстоятельств применения медиальных средств на структуру коммуникации и статус передаваемых ими сообщений.

Любопытно, что если второй этап по большей части характеризуется изучением отдельных медиумов, то третий воплощает стремление к созданию интегральной теории медиальности, которую стремятся помыслить как важнейший режим человеческого бытия и функционирования культуры. В результате, на новом уровне запуская механизм аналогии и используя метафору и метонимию для построения концепта, исследователи чрезвычайно расширяют понятие медиальности, которое переносится на фундаментальные категории, напрямую не связанные с изучением медиальных средств в аудиовизуальной коммуникации. Например, Виллем Флюссер устанавливает параллелизм между функционированием фотоаппарата и бюрократического аппарата, видя необходимость в «медиальном» исследовании социальных феноменов<sup>242</sup>. Борис Гройс предлагает рассматривать институты рынка как медиум, выявлением которого занято современное искусство. С его точки зрения, понятие медиума можно применить и к феноменологии интер-

---

Гройсу, являются «Лакан, Делез и многие другие авторы» (*Гройс Б.* Указ. соч. С. 80) и который сосредоточен на исследовании посланий медиума, рассматриваемых как бессознательные, «постоянные и вездесущие потоки желания» (Там же). Медиатеории подобного рода отказывают субъекту в какой-либо роли в процессе медиакommunikации. Второй тип теории, которого очевидным образом придерживается и сам Гройс, напротив, «регуализирует» медиа, оставляет за человеком способность к медиаманипуляциям, например способности художников «выявлять» «высказывания» того медиума, с которым они работают. Так или иначе, обе возможные стратегии концептуализируют медиальное как область смыслов и значений, подлежащих дешифровке.

<sup>241</sup> Достаточно назвать таких авторов, как В. Флюссер, П. Зюмтор, Ф. Киттлер, Р. Шартье.

<sup>242</sup> *Флюссер В.* За философию фотографии. СПб.: Санкт-Петербургский университет, 2008.

субъективных отношений. Медиально, в частности, тело другого, движения и жесты которого мы прочитываем и интерпретируем. Таково, например, тело Христа, медирующее на границе божественного и человеческого. Игорь Смирнов возводит любые коммуникативные практики к антропологически первичным практикам ритуалов, где медиум выполняет функцию посредничества «между этим и тем мирами»<sup>243</sup> (здесь в том числе актуализируется и ритуально-магическое значение слова «медиум»). Ханс Ульрих Гумбрехт из открытия медиальности эстетического объекта, воспринимаемой как самоценная и строго отличающейся от тех смыслов, которые данный медиум передает, делает далекоидущие выводы о том, что в современности возникает новая культурная парадигма, имеющая дело не столько со «значением», сколько с «присутствием». Эта медиальность, обнаруженная в эстетической коммуникации, в итоге онтологизируется Гумбрехтом и превращается в универсальную категорию современного мышления. В этой перспективе, например, бытийные переживания человека ставятся в прямую зависимость от его чувства медиального.

Такого рода генерализация понятия медиальности, несмотря на свои недостатки (один из которых — размывание семантики термина), не лишена оснований, что подтверждается историей самих представлений о медиальном в художественных практиках конца XIX — XX в. Формирование этих представлений в искусстве также можно условно разбить на три этапа:

— первый, когда ставится вопрос о значимости медиальной составляющей в эстетической коммуникации, но само медиальное еще воспринимается «символически» — как то, что имеет — пусть трудно уловимый и непостижимый рационально — собственный смысл в отличие от того, который отыскивается в семантике слов или миметически отсылает к некоторой «действительности» (в живописи);

— второй, когда медиальность каждого из искусств становится интересна сама по себе в своем предметном, вещественном, материальном аспекте и резко противопоставляется семантическому измерению знаков;

— третий, когда медиальность рассматривается как онтологический и антропологический фактор эстетической коммуникации (которая нередко выходит далеко за пределы собственно искусства) и не

---

<sup>243</sup> Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009.

сводится только к материальной специфике того или иного конкретного медиума.

Эти этапы можно соотнести с периодами художественной истории рубежа веков — символизмом, первым и вторым авангардом соответственно. Развитие медиатеории второй половины XX в., по моему мнению, изоморфно концептуализации медиального в искусстве: от герменевтики медиального через познание конкретных медиумов к медиафилософии.

Так, поэтов-символистов, настаивавших на музыкальном субстрате поэтического языка, интересовала не столько материально-медиальная специфика устной речи (скажем, в отличие от письма), сколько скрытый message искусства как такового, воплощением которого и должна была стать, в частности, музыка языка. А поскольку речь шла именно о поиске универсальной «материи» искусства, ее можно было обнаружить в любом из конкретных искусств, которые — благодаря этому общему «третьему» — могли мимировать и симулировать друг друга (живопись посредством звука, музыка слов, цветовая тональность и т. п.), образуя синэстетическое и «пананалогическое» единство — символистскую версию вагнеровского *Gesamtkunstwerk*<sup>244</sup>. Медиальное здесь понято как «другое» текста или изображения. Но это «другое» еще наделяется семантическим потенциалом. «Слово как таковое» футуристов, напротив, призвано продемонстрировать свою звуковую специфику вопреки смыслу, выйти за пределы универсума словесных значений (что, впрочем, не исключает возможности семантизировать, например, заумный текст, но это уже составляет отдельную процедуру наряду с экспликацией «материальности» и «фактуры» слова). Выразительность медиума перестает быть средством, но в определенном смысле становится целью художественной коммуникации. «Слово как таковое» предьявляет в этом качестве звук, «буква как таковая» — письменно-графическую ипостась текста, в образительных искусствах в центр внимания ставятся цвет, линия, точка, в музыке — «освобожденный звук», нарушение тональности.

Чинари как яркие представители второй волны русского авангарда, с одной стороны, развивают и углубляют ту философию медиальности, которая была предложена футуризмом. Их отправная

---

<sup>244</sup> *Hansen-Löve A. A. Intermedialität der Moderne zwischen linguistic und pictorial tum. Zum medialen Ort des Verbalen — mit Rückblicken auf russische Medienlandschaften (рукопись).*

точка — проблема бессмысленной речи, языкового шума, который нарушает «прозрачность» языкового медиума, тем самым ставя под вопрос семиотическую состоятельность коммуникативного акта<sup>245</sup> и делая ощутимыми саму коммуникацию и средства ее осуществления. Можно даже утверждать, что если поэты-футуристы впервые вводят различие между семиотической и медиальной ипостасями знака, то у чинарей семиотическая проблематика оказывается в подчиненном положении по отношению к проблеме медиума языка.

Леонид Липавский в своей «Теории слов» во многом наследует хлебниковской «воображаемой филологии». Он ищет инварианты для различных слов современного языка, которые реализуются во внешне несхожих и неоднокоренных словах, актуализируя разные оттенки единого значения. Подобно хлебниковской идее «внутреннего склонения слов», Липавский выводит собственные «принципы словообразования» и исследует их природу. И если идея согласных как «семян слов» и принцип «вращения слов» еще перекликается с устанавливаемыми Хлебниковым закономерностями (например, о родстве слов «бег» и «бог», оказывающихся не просто «словами-родичами», но — словоформами одного и того же слова<sup>246</sup>), то мотивировка природы языковых законов у Липавского крайне своеобразна. Я бы даже сказал, что Липавский движется по пути, противоположному хлебниковскому. Хлебников ищет и находит в языке *семантические универсалы*, варьируемые звуковыми комплексами слов. Липавский же сами трансформации значения слов сводит к физическим процессам устной речи (дыхание, «энергия произношения», «окатывание» слов речью и т. д.), то есть, иначе говоря, — к *медиальным характеристикам* вербальности.

Какой общий принцип лежит в основе изменения звукового состава слов при вращении?.. Каждое слово имеет свою энергию произношения, усилие, которого оно требует; будем называть это весом слова. При присоединении к слову ТИ вес, конечно, меняется. Между

<sup>245</sup> О «помехах» как способе актуализации медиума и о его противопоставлении семиотической дееспособности языкового знака см. исследования Людвиг Егера, например: *Jäger L. Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen // Performativität und Medialität. München: Wilhelm Fink, 2004. S. 35—74.*

<sup>246</sup> См.: *Хлебников В. Учитель и ученик. О словах, городах и народах. Разговор 1 // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 584.*

тем слово, очевидно, стремится сохранить свой прежний вес. Поэтому в звуковом составе его и происходят изменения: перенос ударения, изменения долготы гласных, сложности и густоты согласных<sup>247</sup>.

Однако от физических характеристик звуков, телесных свойств речевого аппарата и способов артикуляции зависят, по Липавскому, не только словообразовательные законы и исторические изменения звукового состава слов (которые, безусловно, оказывают влияние и на означаемое словесного знака). Это вполне вписывается в лингвистические представления о «языковой экономии» и фонетических процессах в языке. Гораздо интереснее суждения философа о генезисе самих словесных значений, которые изложены во второй главке «Теории слов», названной «История значений». Надо заметить, что Липавского интересует не столько история языка, сколько антропологическая реконструкция происхождения слов. «Что... значили вообще исходные слова? Как случилась такая странная вещь, что бессмысленные до тех пор звуки получили вдруг значение?»<sup>248</sup> Все слова образовались путем присоединения универсальной частицы «ТИ» к «семенам слов». Однако же «семя слова... ничего не значит; вернее, оно значит то, что оно и есть»<sup>249</sup>. Смысл первоначальных слов «таился в виде возможности в физиологическом звуке»<sup>250</sup>. Главный вопрос Липавского — как образуется смысл «в звуке, который зовется бессмысленным»<sup>251</sup>? Чтобы выяснить это, он исследует свойства дыхания и голоса, рождающих звуки речи. При этом философ находит, что в этом анализе дыхания нам открывается наиболее интимный опыт переживания человеком собственной телесности, возникает первоначальное отношение бытия к самому себе. Исторжение звуков посредством голоса осуществляет первичное разделение на внутреннее и внешнее: «Выдыхающий как бы охватывает зыбкий шар, сжимает его постепенно, как будто ассимилируя или поглощая его. С этой стороны выдыхание есть охватывание, овладение внешней средой»<sup>252</sup>. Поскольку голос есть одновременно производство звука и его восприятие, а «язык... понимается потому,

---

<sup>247</sup> *Липавский Л.* Теория слов // *Липавский Л.* Исследование ужаса. С. 219, 220.

<sup>248</sup> Там же. С. 223.

<sup>249</sup> Там же. С. 226.

<sup>250</sup> Там же. С. 224.

<sup>251</sup> Там же.

<sup>252</sup> Там же. С. 225.

что наблюдающий сам может подавать голос, ему легко представить себя на месте говорящего», на этом этапе еще нет коммуникации, но уже есть то, что составит субстанциальную основу сознания (понимания) как универсального человеческого действия: «Это суть гóлоса, если отвлечься от его внешних свойств; и она же есть также суть всякого вообще воздействия человека на мир, всякой деятельности»<sup>253</sup>. Поэтому Липавский — почти в духе Гуссерля, проанализированного Жаком Деррида три десятилетия спустя<sup>254</sup>, — заключает: «Голос есть как бы модель мира»<sup>255</sup>. Перед нами медиальная феноменология творения мира, концептуализация голоса как онтологического медиума.

Далее Липавский описывает, как, собственно, возникают значение и язык, привносящие в первоначально бескачественный и аморфный мир членение, предметность и индивидуальность: «Модель мира и сам мир начинают совпадать... Звук начинает отбрасывать тень на мир — значение»<sup>256</sup>. Сначала идет «проекция дыхания на жидкость», мир начинает члениться на «зыбкие беспредметные среды — стихии»<sup>257</sup>. Затем возникает разделение на субъект и объект, предметы и действия (части речи), появляются категории рода («пол слов»), числа и т. д. При этом язык на протяжении своего развития хранит древнейшие слои, следы «стихийного мировоззрения» — «субстратные названия» (имена вещественные), безличные выражения, «неопределенное наклонение» (неопределенная форма глаголов). Однако язык на современной стадии, язык развитых предметных значений утерял не просто «внутреннюю форму» слов, но — свою телесность, медиальность устного слова, дающих первичный опыт пространства:

Тот, кто сейчас говорить «изба», не ощущает в этом слове уже значения внутренности или... истопленного помещения; он не ощущает ничего, потому что изба для него — вещь, отдельная от других вещей. Всеобщее распространение письменности нивелировало везде язык, возвело его нынешнее состояние в норму, от которой нельзя отклоняться<sup>258</sup>.

<sup>253</sup> Липавский Л. Теория слов // Липавский Л. Исследование ужаса. С. 225.

<sup>254</sup> Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб.: Алетейя, 1999.

<sup>255</sup> Липавский Л. Указ. соч. С. 226.

<sup>256</sup> Там же.

<sup>257</sup> Там же. С. 227.

<sup>258</sup> Там же. С. 255.

Характерно, что Липавский не возражает против письменной и печатной медиальности как таковых, но сетует лишь на их способность кодифицировать язык в его нынешнем гиперсемантическом виде. Исследование же медиальной природы речи для него и есть поиск онтологических оснований языка, а также, как мы увидим, — восприятия и мышления.

В отличие от футуристов, акцентировавших внимание на материальной вещности слова, но рассматривавших ее лишь как дополнительную характеристику наряду с прочими семиотическими свойствами, у чинарей медиальность становится фундаментальным измерением и даже (у Липавского) истоком языка. Возможно, именно потому, что второй авангард демонстрирует гораздо более зрелое медиальное сознание<sup>259</sup>, его представители достаточно редко прибегают к эстетическому «обнажению» медиума, с которым работают. Им не нужно дополнительно демонстрировать медиальность, так как она и без того составляет важнейшую категорию их онтологии.

И это в какой-то мере объясняет следующую особенность медиафилософии чинарей.

Мы сказали, что, с одной стороны, они принимают за точку отсчета медиаэстетику футуристов, их «медиальный фундаментализм» (О. А. Ханзен-Леве). Однако, с другой стороны, чинари проявляют как бы незаинтересованность и даже своеобразное безразличие по отношению к медиальной специфике различных каналов эстетической коммуникации — к той материи, в которую облечено художественное послание.

Возьмем, к примеру, «Разговоры», записанные Липавским и представляющие собой главный документ, в котором дан достаточно выразительный портрет чинарского сообщества. В примечаниях к одной из первых публикаций «Разговоров» сказано: «„Разговоры“ являются аутентичной (насколько это возможно вручную) записью бесед, происходивших в 1933—1934 гг. в узком кругу “чинарей” и их друзей»<sup>260</sup>. Задача Липавского заключалась в фиксации устного коллективного

<sup>259</sup> О. А. Ханзен-Леве утверждает, что авангардная формула «слово как такое» дает впоследствии формулу поставангарда «медиум как таковой» (*Hansen-Löve A. A. Op. cit.*). Однако концептуальное расстояние между ними как раз приходится на медиафилософию второго авангарда, онтологизировавшего чувство медиального.

<sup>260</sup> Герасимова А. Примечания к «Разговорам» Л. Липавского // Логос. 1993. № 4. С. 69.

произведения средствами письма. Очевидно (и давно замечено<sup>261</sup>), что сами по себе «разговоры» чинарей развивают традицию «сократических» диалогов. Однако их медиальный статус требует одного уточнения. Сочинения Платона (и отчасти Ксенофонта), которые доносят до нас модель сократической беседы, во-первых, сами представляют собой, по меньшей мере, литературную обработку устных диалогов; во-вторых, «Разговоры» чинарей ориентированы на этот (письменный) жанр философского дискурса уже в своей устной ипостаси. То есть сама структура устных высказываний, тщательно воспроизведенных Липавским, несет в себе признаки письменной медиальности. Сегодня вряд ли возможно установить, насколько точно соответствует реконструкция Липавского реальным разговорам, но важнее не это, а та установка, которой руководствуется сам «стенографист». Дело в том, что он квалифицирует свой труд как «фотографирование разговоров», имевшее целью «сохранить слова нескольких связанных друг с другом людей»<sup>262</sup>. Таким образом, он будто «не замечает», игнорирует возможность медиального искажения при фиксации устной речи с помощью письменных знаков<sup>263</sup>. Для него медиумы письма и устной речи как бы тождественны. Однако это отождествление — отнюдь не наивно. Например, в «Исследовании ужаса», частично включающем в себя диалоговые фрагменты, можно заметить рудименты устной диалоговой формы и в рассуждениях, и в чисто повествовательных частях, написанных от третьего лица<sup>264</sup>. Возникает своего рода гибридный текст, свидетельствующий о нерелевантности различия между диалогом и монологом, а также — между устными и письменными жанрами.

Такого рода интермедиальное отождествление было позднее (уже в 1960-х гг.) весьма своеобразно отрефлектировано Яковом Друски-

<sup>261</sup> Цивьян Т. Леонид Липавский: «Исследование ужаса» (опыт медленного чтения) // Цивьян Т. Семиотические путешествия. С. 102—118.

<sup>262</sup> Липавский Л. Разговоры // Липавский Л. Исследование ужаса. С. 423.

<sup>263</sup> Впрочем, Липавский, а иногда — Хармс, делавший некоторые записи, прибегают к косвенной и несобственно прямой речи, резюмируют высказывания тех или иных участников диалога, то есть «делают поправку» на письменный медиум, но в перспективе установки Липавского на «фотографирование» речи такое переключение воспринимается так, будто специфические приемы письменной речи совершенно прозрачны по отношению к устной речи, как если бы один медиум без потерь заменял другой.

<sup>264</sup> Цивьян Т. Указ. соч. С. 105—107.

ным, который дал философско-теологическую интерпретацию художественным новациям чинарей. Но помимо того, что он рассматривал творчество, скажем, Александра Введенского как опыт радикальной десубстанциализации, новой «апофатической теологии», он задумывался и о медиальной подоплеке поэтической практики чинарей-писателей. В частности, он настойчиво соотносил чинарский принцип бессмыслицы с принципом так называемой атональности, наиболее совершенный образец которой он находил в произведениях композиторов «новой венской школы» (прежде всего А. Шенберга и А. Веберна). «Чинарный язык — атональность, то есть фиксация онтологической бессмысленности: языковой, логической и ситуационной»<sup>265</sup>, — пишет Друскин. Как бы детализируя это положение, в другом месте он находит общность между Хармсом и Введенским и, соответственно, Шенбергом и Веберном:

Противоположения: Веберн — Шенберг, Введенский — Хармс. Первое пусть А, второе — Б. А — некоторая замкнутость формы, жизнь не входит в искусство. Б — некоторая незамкнутость формы, так как жизнь входит в искусство, а жизнь человека до его смерти незамкнута. И А и Б — «чинарное» или атональное искусство: определяется не категориями красивого — некрасивого, но правильного (а) — неправильного (б)<sup>266</sup>.

В этих и множестве других друскинских корреляций между бессмыслицей и атональностью, между поэзией и музыкой можно заметить одну особенность: это — не просто аналогии, параллелизмы и сопоставления, но — отождествления. По Друскину, поэзия чинарей не *подобна*, но — *тождественна* атональной музыке. Но, надо думать, это не простое тождество понятия: например, литературное письмо и музыку можно свести к общему понятию медиума. Но, на мой взгляд, здесь нужно учитывать логический закон, разработанный и широко применявшийся Друскиным, — закон «одностороннего синтетического тождества». С точки зрения «тождества различного» или «одностороннего синтетического тождества», которое сам автор харак-

---

<sup>265</sup> Друскин Я. Перед принадлежностями чего-либо. Дневники 1963—1979. С. 237, 238.

<sup>266</sup> Друскин Я. Чинари // «Сборище друзей, оставленных судьбою...». «Чинари» в текстах, документах и исследованиях / Сост. В. Сажин. Т. 1. М.: Ладомир, 1998. С. 50.

теризует как логически противоречивое, два члена, например, два медиума (поэзия и музыка) тождественны, но при этом каждый из них сохраняет свою «самость». Согласно этому принципу верна следующая формула: поэзия тождественна музыке, но «сама» музыка не тождественна поэзии<sup>267</sup>. Как видим, здесь нет общего понятия (каким могло бы стать понятие медиума), на фоне которого могли бы проступить специфические черты отдельных членов (отдельных медиумов). В отличие от футуристов, чинари не относятся к «самости» медиумов как к ценности. Однако их принцип тождества исключает также возможность аналогического соотнесения поэзии и музыки и их синэстетическое взаимопроникновение, подобное тому, которого искали символисты. Поэзия не «подражает» музыке, как было в символизме, она *и есть* музыка<sup>268</sup>, что не отменяет их существования в качестве отдельных медиумов.

Возможно, именно этой внутренней логикой объясняется то, что чинари в общем и целом не тяготели ни к синтезу искусств, ни даже к мультимедиальности (исключение составляет, пожалуй, так и не оконченная мультипликационная комическая опера «Сказка о попе и его работнике Балде» М. М. и В. В. Цехановских на стихи Введенского и музыку Шостаковича (1933)). Друскин отмечает, что в произведениях Введенского<sup>269</sup> зыбка граница между стихотворной драмой и собственно стихотворением. Он называет «драматическими, хотя они и не соответствуют обычному понятию драмы», тексты, в которых присутствуют указание действующих лиц и ремарки, но «они предназначены не для режиссера или актера, а для того, кто читает эти произведения»<sup>270</sup>. Однако, несмотря на то что в этих текстах Введенского, подобно названным выше опытам Липавского, один медиум (поэтическая — причем скорее устная, чем письменная — речь) как бы «узурпирует» права другого (театра), предполагается, что потенциально медиумы могут безболезненно заменять друг друга. Чита-

---

<sup>267</sup> См. подробное изложение теории «одностороннего синтетического тождества», например, в: Друскин Я. Лестница Иакова. С. 133—142.

<sup>268</sup> Если отвлечься от специфического логического стиля Друскина, то вернее было бы сказать: чинари ведут себя так, как если бы поэзия и была музыкой.

<sup>269</sup> «Кругом возможно Бог», «Куприянов и Наташа», «Некоторое количество разговоров», «Потец», «Где. Когда».

<sup>270</sup> Друскин Я. С. Коммуникативность в творчестве Александра Введенского // Театр. 1991. № 11. С. 80.

тель такой «драмы» воспринимает вплетенные в ритмическую текстуру произведения «инородные» компоненты (театральные ремарки) как часть литературного текста, для зрителя же они также могут быть озвучены на сцене и стать частью театрального действия (на это указывает Друскин: «они предназначены не для режиссера или актера», но, «если они могут быть поставлены на сцене, для зрителя»<sup>271</sup>).

Думается, тот же принцип медиального тождества Друскин применяет, когда говорит о соотношении искусства и жизни. Принцип атональности (или — иначе — онтологической бессмысленности поэтического высказывания) мыслитель находит буквально во всем, что становится предметом его размышлений<sup>272</sup>: в творении мира («Бог сотворил мир из ничто. Демиург творит мир из материи, то есть из данности. Вот смысл атональности»<sup>273</sup>), в наличном бытии («Это атональное состояние, атональность жизни, но не безразличие, не апатия... а наоборот, бесконечная заинтересованность, страстность»<sup>274</sup>), в характере веры в Бога («Вера — атональное состояние»<sup>275</sup>), в антропологии свободы и греха («... Тональная музыка... основана на своей воле, то есть на свободе выбора, а тональность — на абсолютной свободе, которую дает только Бог»<sup>276</sup>; «Атональность жизни — невинность... В грехопадении эта атональность потеряна. Тогда в грехе я вношу свою человеческую тональность в атональность сотворенной Богом жизни»<sup>277</sup>) и т. п. Здесь мы также видим, как характеристики медиума превращаются в интегральные онтологические параметры бытия и мышления. Собственно, у чинарей вообще фактически не

<sup>271</sup> Друскин Я. С. Коммуникативность в творчестве Александра Введенского // Театр. 1991. № 11. С. 80.

<sup>272</sup> Подробнее о музыкальной метафизике Друскина (и крайне любопытном сравнении его с Адорно) см.: Клебанов М. Синэстетика нарративных построений и наличность аскезы: Антон (фон) Веберн как момент равновесия с небольшой погрешностью между Теодором Адорно и Яковом Друскиным // Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology. № 2. Autumn 2005: [http://cf.hum.uva.nl/narratology/a05\\_pdf/rusско-druskin.pdf](http://cf.hum.uva.nl/narratology/a05_pdf/rusско-druskin.pdf).

<sup>273</sup> Друскин Я. Перед принадлежностями чего-либо. Дневники 1963—1979. С. 448.

<sup>274</sup> Там же. С. 268.

<sup>275</sup> Там же. С. 267.

<sup>276</sup> Друскин Я. Лестница Иакова. С. 729.

<sup>277</sup> Друскин Я. Перед принадлежностями чего-либо. Дневники 1963—1979. С. 294.

встречается философских суждений о бытии и сущем (мире) как таковых — вне представленности их в восприятии, сознании и языке, которые подвергаются критике (в смысле не столько Канта, сколько Введенского<sup>278</sup>) в их произведениях. Мало того, открытие медиальности восприятия, мышления и языка предполагает открытие бытийного измерения, поскольку само *бытие есть медиум*.

Такая медиальность бытия замечательно представлена в двух трактатах Липавского, тексты которых отчасти повторяют друг друга, — «Трактате о воде» и «Исследовании ужаса». Чаще всего опыт «ужаса полдня» и «каталепсии времени», который описан в этих «исследованиях», воспринимается интерпретаторами как опыт выхода «к самим вещам», по ту сторону языка<sup>279</sup>. Однако приостановка действия семантических механизмов языка (который, как мы помним, «делит мир на части, чтобы понять его»<sup>280</sup>) открывает доступ не к вещам, будто бы «пребывающим» вне, по ту сторону или за пределами времени и языка, но — к «первоначальной бескачественной основе» универсума (который по-прежнему находится в пределах языкового медиума!), к самой «стихийной», по Липавскому, медиальности языка. «Теория слов» утверждает, что исходное состояние мира, в котором отсутствуют изменения и различия, это и есть первоначальное состояние языка в его досемантическом виде. И это — отнюдь не трансцендентная языку область бытия или какой-то вне-, за- или доязыковой мир. Все это суть лишь пространственные метафоры. На самом деле речь идет о «*своем другом*» языка (его телесной медиальности, связанной, по Липавскому, с дыханием и «проекцией на жидкость»): «... Слова обозначают лишь то, что они есть на самом деле — напряжение и разряжение; поэтому они не имеют предметного значения, а обозначают изменение среды, подобной жидкости»; «... Он [язык. — А. К.], как и жестикуляция, естественный вывод природы, ее дыхание, жизнь или

<sup>278</sup> Введенский, как известно, утверждал: «...Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разуму, более основательную, чем та, отвлеченная» («Сборище друзей, оставленных судьбою...»). Т. 1. С. 220).

<sup>279</sup> См., например: *Рымарь А.* Семантические средства указания на асемантическое в поэтике Введенского и проблема «адекватного» анализа // Александр Введенский и русский авангард. СПб., 2004. С. 66—77.

<sup>280</sup> *Друскин Я.* Чинари. С. 58, 59. Или в более радикальном варианте самого Липавского: «Он [язык. — А. К.] разрезает мир на куски и, значит, подчиняет его» (*Липавский Л.* Разговоры. С. 326.).

пение. Человек плывет на звуках, как лодка на море...»<sup>281</sup>. Здесь мы имеем дело с самой «материей» языка как такового, а не с алингвистичными «голыми вещами».

То же касается и времени, чья структура — и в этом единодушны все чинари — задается понятийно-языковой сеткой, наброшенной на мир. Липавский отвергает «представление о времени, как о чем-то, что с одинаковой силой движет весь без исключения мир», будучи «потусторонним миру, всеохватывающим и однородным»<sup>282</sup>. «Каталепсия времени» лишь обнаруживает, эксплицирует «бескачественную и безындивидуальную основу мира», чье «пребывание» (которое Липавский отличает от временного «изменения») не есть какая-то «вечность», внешняя по отношению к потоку времени. «Пребывание» это безвременность внутри самого времени. Время относительно, а потому «имеются несомненно такие процессы, которые оказываются, в зависимости от выбранной точки зрения, либо протекающими во времени (кривой, изменением), либо безвременными (длением, прямой, т. е. точкой)»<sup>283</sup>. Поэтому «остановка времени» это не пауза, которая имела бы измеримую длительность, это — *время само по себе, время как таковое*, по существу, безвременное<sup>284</sup>. Геометрически длительность времени можно представить как кривую или прямую. Но «остановка времени» позволяет увидеть время как прямую, которая «является условным образом точки»<sup>285</sup>. Этот парадокс можно понять, лишь учитывая, что речь идет о процессах, которые «пребывают» не «во времени», но — *как само время*. «Из этого вытекает безвременность мира в целом. История мира в целом не имеет формы, она есть точка»<sup>286</sup>. Если развить логику медиальности применительно к этому «объяснению времени», то можно сказать, что в опытах чинарей обнаруживается *медиум времени* — медиум, остающийся неподвижным, когда по нему несутся знаки, бытие которых сугубо темпорально.

<sup>281</sup> Липавский Л. Разговоры. С. 324.

<sup>282</sup> Липавский Л. Объяснение времени // Липавский Л. Исследование ужаса. С. 46.

<sup>283</sup> Там же. С. 49.

<sup>284</sup> Обнаружение этого уровня темпоральности («пустого времени») Ж.-Л. Нанси связывает с идеей «изначальной временности» — «основным понятием “Бытия и времени” Хайдеггера» (Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное. С. 249).

<sup>285</sup> Липавский Л. Объяснение времени. С. 48.

<sup>286</sup> Там же. С. 55.

«Панический ужас» Липавского — не просто созерцание обездвиженных вещей. Вещей, как и мира, вне языка вообще не может быть, так как их отдельность создается как раз «предметностью», являющейся, так сказать, побочным продуктом семантического прогресса языка. «Вода, твердая как камень» — так определяет писатель состояние бытия в момент «остановки времени». Другой вариант трактата «Исследование ужаса», несколько иначе излагающий тот же «идиллический» сюжет, называется «Трактат о воде». Эта «твердая вода» образует сплошную среду, попав в которую наблюдатель теряет свою субъектность, а наблюдаемое представляет собой «слитный мир без промежутков, без пор», в нем «нет отличий, ничего не существует»<sup>287</sup>. Несомненно, эта стоячая вода есть не что иное, как первоначальная «жидкость» («голос есть жидкость»<sup>288</sup>), субстанция языка, ибо Липавский всерьез полагал, что слова «речь» и «река» являются одно-коренными, и это — не иначе как след «стихийного мировоззрения» в современном языке. Как мы помним, главный принцип производства новых слов в языке и, следовательно, самой языковой эволюции в «теории слов» — это «вращение». Погружаясь в «сплошную воду» безразличного, безындивидуального мира, мы присутствуем при «Противоположном Вращении» — процессе, обратном творению мира: «На ваших глазах мир превращался в то, из чего возник, в свою первоначальную бескачественную основу»<sup>289</sup>. Лингвистический универсум сворачивается, редуцируется к своему медиальному истоку.

Из этого можно сделать вывод, что «среда», в которой оказывается герой философского эксперимента Липавского, и есть застывший, остановленный в своем функционировании медиум, который незаметен в стандартной ситуации использования языка, но зато выполняет роль субстанции, опосредующей, «медирующей» связь мира и сознания. Это — медиум не только языка, но и — восприятия и мышления. «Основа мира», которую стремится выявить мыслитель, это — медиум, «несущий» этот мир на себе. А поскольку различимое сущее, измерения, свойства, качества, границы между вещами, — все это растворяется в неразличимости медиума, наиболее подходящей категорией для философской концептуализации такого медиума будет категория бытия. Хайдеггеровское различение «сущего» и «бытия», как

---

<sup>287</sup> Липавский Л. Исследование ужаса. С. 22.

<sup>288</sup> Липавский Л. Теория слов. С. 228.

<sup>289</sup> Липавский Л. Исследование ужаса. С. 22.

мне представляется, наиболее точно описывает два состояния мира по Липавскому: сущее — это вещи в предметной оболочке языка, мир в темпоральном потоке; бытие — это безличное *как таковое* сущего, атемпоральная «временность» времени. Совершенно неслучайно, что и Хайдеггер, и Липавский<sup>290</sup> считают ужас фундаментальным онтологическим переживанием. И действительно, как у Хайдеггера ужас непереходен и беспредметен, это ужас не перед определенными сущими, но — перед Ничто, так и у Липавского ужас — не «утилитарный» страх субъекта перед опасностью, но — неиндивидуализированный ужас перед аморфной «стихией» бытия, прикосновение которой воспринимается человеком как «прикосновение небытия»<sup>291</sup>.

К ничто мы не замедлим вскоре вернуться, а пока заметим, что тут важна не столько сама параллель между Хайдеггером и Липавским (полагаю, она во многом верна и для Друскина<sup>292</sup>), сколько то, что представление об онто-онтологическом различии бытия и сущего формируется у чинарей в рамках и под эгидой медиафилософии: нет сущего вне медиума (языка/времени/мышления), сама медиальность которого есть не что иное, как бытие сущего. И в этом смысле нет ничего удивительного в том, что в современной медиафилософии востребована категория бытия именно в хайдеггеровском варианте<sup>293</sup>.

Проблема медиальности бытия, поставленная чинарями, может быть развернута в двух направлениях.

Во-первых, как я уже упоминал, поиск «основы» и «своего другого» языка у чинарей сопровождается постановкой под вопрос принципов восприятия и мышления, которые кажутся прозрачными и самоочевидными тому разуму, который не подвергает сомнению предметное и субъектно-объектное членение мира. Друскин, характеризуя поэтику Введенского и учитывая стоящую перед ней задачу «поэтической критики разума», называет его подход «поэтической

---

<sup>290</sup> Текст Хайдеггера «Что такое метафизика?», трактующий об ужасе, написан в 1929 г., «Исследование ужаса» Липавского датируется началом 1930-х гг.

<sup>291</sup> Липавский Л. Исследование ужаса. С. 35.

<sup>292</sup> Который, впрочем, в 1968 г. писал, что «не выносит» Хайдеггера, и именовал последнего «бездарным эклектиком и дилетантом». Однако его упреки лежат скорее в области этической и религиозной, нежели в онтологической (см.: Друскин Я. Перед принадлежностями чего-либо. Дневники 1963—1979. С. 351).

<sup>293</sup> См., например: Гумбрехт Х. В. Производство присутствия. С. 56, 73—85. Гумбрехт подчеркивает в хайдеггеровском понятии бытия такие свойства, как субстанциальность, протяженность, телесность.

гносеологией»<sup>294</sup>. Как и философы-феноменологи, с которыми их часто сопоставляют<sup>295</sup>, чинари большое внимание уделяют статусу воспринимаемого человеком мира, свойствам каналов и способов чувственного и ментального восприятия. Липавский пишет, что мир дан нам как «система аббераций»<sup>296</sup>. Поиск собственной интенсивности взгляда, этого «тела» зрения и медиума самого восприятия<sup>297</sup> чрезвычайно занимает чинарей.

Н. М. (Николай Олейников. — А. К.) считал себя знатоком эндоптического зрения. Его занимало, что делается у него в глазу. Он наблюдал пятна или помутнения, искры и волокна. Пятна плывут группой медленно на границе поля зрения, пока не пропадают. Искры совершают непрерывное движение, как туча мошек вечером перед хорошей ногодой. Волокна крупны, они бледны и неподвижны. Есть еще другие волокна, крупнозернистые, они похожи на водоросли или морские животные<sup>298</sup>.

Олейников открывает в своем глазу «один из неосуществившихся миров, таких нет, но они могли бы быть, со своей жизнью, со своими чувствами»<sup>299</sup>. Этот «эндоптический» мир расположен в глазу так же, как привычный нам «внешний» мир пронизан медиальностью

---

<sup>294</sup> Друскин Я. Материалы к поэтике Введенского. С. 165.

<sup>295</sup> См. об этом: Ямпольский М. Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса); Токарев Д. В. Философские и эстетические основы поэтики Даниила Хармса: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. (Специальность 10.01.01 — Русская литература.) СПб., 2006. На правах рукописи. С. 11, 12; Протопопова И. Чинари и философия. С. 46—99.

<sup>296</sup> Липавский Л. <Определенное (качество, характер изменения, постоянство или изменяемость)...> // Липавский Л. Исследование ужаса. С. 102.

<sup>297</sup> Борис Гройс отмечает, что феноменология взгляда в философии XX в. (Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти, Ж. Лакан, Ж. Деррида) сыграла большое значение в становлении медиатеории, так как поставила вопрос о том, что онтологический контекст воспринимаемого нами мира определяется взглядом (другого). Так, например, мы видим не только потому, что обладаем соответствующей чувственной способностью, но и потому, что видимы другими (Мерло-Понти), а свет, освещающий вещи, есть взгляд (другого) как сама возможность видеть мир (Лакан). Восприятие, таким образом, не принадлежит вполне субъекту восприятия. Взгляд обладает собственной интенсивностью, то есть всегда имеет место «свое другое» взгляда (см.: Гройс Б. Указ. соч. С. 71—77).

<sup>298</sup> Липавский Л. Разговоры. С. 318.

<sup>299</sup> Липавский Л. Исследование ужаса. С. 18.

взгляда. И действительно, тот медиум бытия, что открывается человеку при «остановке времени» и погружении в «стихийное мировоззрение», как это описано в «Исследовании ужаса», есть не что иное, как застывший взгляд, брошенный на мир, который, в свою очередь, находится внутри этого взгляда. «Околдованный мир», в который попадает герой Липавского, это — глаз, зрачок: «Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как остолбеневший от напряжения зрачок»<sup>300</sup>. Чтобы сравнение остановившегося мира со зрачком не показалось случайным, автор повторяет его: «Неужели нет спасения от околдованного мира, окостеневший зрачок поглотит и вас?»<sup>301</sup>

«Свое другое» взгляда — центральная проблема одного из важнейших поздних трактатов Друскина «Видение невидения» (1966). В нем, как и Липавский в «Исследовании ужаса», автор в своем размышлении отталкивается от бытовой ситуации: однажды он увидел в зеркале свой собственный взгляд, который показался ему чуждым, пустым, невидящим. Тщательнейший анализ этой ситуации делает проблему взгляда средостением друскинской «теоцентрической антропологии». Обнаружение в собственном взгляде непрозрачного, «другого», влечет за собой рассуждение о множественности «я», об отчуждении от самого себя, что является, по Друскину, признаком греха. Я не буду подробно останавливаться на этическом и религиозно-философском толковании «видения невидения», охарактеризую лишь его общую логику. Собственно, привычное человеку видение мира есть, по Друскину, на самом деле невидение. Подобно тому как Жак Лакан считает взгляд Другого, направленный на субъекта, структурным условием его способности видеть мир, Друскин полагает, что «мое видение заключено в видении меня Богом»<sup>302</sup>. Но эта способность заслонена от человека его греховным строем мысли, под которым подразумевается, собственно, именно то, что и подвергали своей поэтической критике чинари в 1920—30-е гг.: язык, время, восприятие, мышление, искажающие картину мира. К этому у позднего Друскина добавляются лишь теологические темы виновности, ложной свободы человека, неверия и т. п. И вот, увидеть в собственном взгляде все эти «погрешности» — становится для мыслителя задачей нравственной феноменологии. При этом Друскин сопрягает проблему взгляда с коммуникацией,

---

<sup>300</sup> Липавский Л. Исследование ужаса. С. 21.

<sup>301</sup> Там же.

<sup>302</sup> Друскин Я. Видение невидения // Друскин Я. Лестница Иакова. С. 67.

процессом понимания: во взгляде он различает чисто медиальный (телесный) слой и уровень значения: «Взгляд одновременно и телесный и говорящий»<sup>303</sup>. Видение невидения, видение самой материи зрения и видение своего греха становится единственным условием восстановления истинного видения («видения видения во Христе») — веры («видения меня Богом»). Открытие медиальности собственного взгляда дает бесконечную перспективу истины и доверия к медиуму: «... Именно... невозможность видения и есть осуществление видения: невозможное у людей возможно для Бога»<sup>304</sup>. Эта логика предвосхищает логику «медиальной откровенности» Бориса Гройса: медиальное подозрение, ощущение «темноты» субмедиального разрешается путем его эскалации, результат которой — явление «чистого» медиума, медиальная истина (в нравственно-религиозном смысле — чувство нехватки веры, собственной греховности, аскеза, мука покаяния и чувство благодати).

Эта друскинская проблематика видения невидения выводит нас ко второму аспекту медиальности бытия, о котором уже упоминалось выше. Речь идет о своеобразной негативности медиума, о его специфической небытийности, несуществовании. Изнутри мира знаков медиум непостижим. Медиальная материя нерелевантна для значений, которые она транслирует. Когда медиум функционирует, он прозрачен, незрим; недействующий медиум — уже не медиум, но — тривиальная вещь среди вещей. Медиум как таковой всегда исключен из символического пространства, он, в сущности, не существует, если я вижу мир, набросив на него, как выражается Друскин, «сетку» языкового мышления. Точно так же выглядит «остановка времени» («пребывание») изнутри времени: она не подлежит измерению, а значит, с точки зрения времени ее не было, нет и не может быть. Время с точки зрения времени никогда не останавливается.

Медиум мира — «другое» мира. «Бескачественная основа мира» Липавского, как мы уже говорили, это несуществование, ничто. Однако это небытие — не трансцендентная бытию абсолютная пустота: «О несуществующем можно говорить только как о границе существования, эта граница переменная, она переходит с одного места на другое, то расширяясь, то сужаясь»<sup>305</sup>. Гибкое, ускользающее ничто ме-

---

<sup>303</sup> Друскин Я. Видение невидения // Друскин Я. Лестница Иакова. С. 47.

<sup>304</sup> Там же. С. 120.

<sup>305</sup> «Сборище друзей, оставленных судьбою...». Т. 1. С. 941.

диума, смутно ощущаемое нами под знаковой поверхностью —  $\mu\eta$   $\omicron\nu$  или «само ничто» (Друскин следует античному различению между  $\omicron\nu\chi$   $\omicron\nu$ , простым отрицанием факта бытия, и  $\mu\eta$   $\omicron\nu$ , отрицанием, допускающим *возможность* бытия). «Само ничто», по Друскину, это ничто с потенцией нечто, понятие, которое формируется в результате генерализации, гипостазирования простого отрицания. Но, кроме того, это отрицание, отягощенное психологически и экзистенциально. Это — греховное, «дьявольское», «бесовское» отрицание, которое подразумевает множественность бытийных возможностей, находящихся в призрачном состоянии полубытия («всегда только могущее быть, никогда не есть»<sup>306</sup>), свободу выбора из этих возможностей и неутолимое желание, понимаемое как нехватка. По сути,  $\mu\eta$   $\omicron\nu$  это ни бытие, ни небытие: «Если я существую во взгляде на меня Бога... то я не могу сказать о своем состоянии в грехе ни что, ни ничто»<sup>307</sup>.

Поэтому, исследуя смутную медиальность взгляда (невидение), Друскин пишет: «Пустой невидящий взгляд смотрел на меня... Я смотрел сквозь себя и увидел страшное: не только в себе, но за собою. Это уже ничто: не то ничто, из которого Бог сотворил мир, не Божье ничто —  $\omicron\nu\chi$   $\omicron\nu$ , а само ничто, дьявольское ничто —  $\mu\eta$   $\omicron\nu$ »<sup>308</sup>. Но, как мы говорили, видение этого страшного невидения, погружение в *mysterium tremendum* испепеляющего созерцания своей греховности, эскалация меональной негативности — дает возможность добраться до видения видения<sup>309</sup>, когда медиум взгляда становится не

<sup>306</sup> Друскин Я. Рассуждения о Библейской онтологии, о тайне контингентности, о моем рабстве и моей свободе и об эсхатологии, не вопедшие в «Видение невидения» // Друскин Я. Лестница Иакова. С. 131.

<sup>307</sup> Там же. С. 130.

<sup>308</sup> Друскин Я. Видение невидения. С. 45.

<sup>309</sup> Соотношение медиума и ничто актуально и для «медиальной экономики» Гройса, который говорит, в сущности, о демонически-субъектном и меонально-призрачном характере «субмедиального», которое скрыто от глаз пользователей медиума в момент его функционирования. «Медиальная откровенность» есть экспликация чистого медиума, которая связана у Гройса с аскезой и тратой (несмотря на его критику Багаля), которые занимают важнейшее место и в метафизике Друскина. О негативном измерении медиальности также пишет Михаил Ямпольский, исследующий отношения вещи /образа и фона/ среды/ контекста в современном искусстве и полагающий, что ничто медиума (отсутствие, пустота) интенсифицирует присутствие вещи в нашем поле восприятия (см.: Ямпольский М. Эстетика и место отсутствия // Десять докладов, написанных к Международной конферен-

транспарентным по отношению к транслируемой им смысловой действительности, но — тождественным ей (ср. тождество медиума и значения у Липавского). Это состояние чистой медиальности бытия Друскин описывает как раз с помощью понятия *ουχ ου*, «божественного ничто»: «Бог оставил мне Свое ничто. В этом ничто, в отсутствии всякой возможности, в вопле рождается моя абсолютная свобода, подаренная мне Богом»<sup>310</sup>. *Ουχ ου* — ничто, которого нет даже в том парадоксальном смысле, в котором можно говорить о *μη ου*. Это простое и фактическое отсутствие, которое нельзя гипостазировать и даже назвать. *Ουχ ου* — это, если воспользоваться выражением А. Кожева, «*nichts weniger als nichts*» — «ничто не с большой, а с самой маленькой, лучше всего — если бы это было возможно — с никакой буквы»<sup>311</sup>.

Но трудность положения заключается, по Друскину, в том, что нельзя произвольно выбрать между этими двумя типами ничто, хотя бы потому, что «нельзя говорить о двух ничто: ничто одно»<sup>312</sup>. Кроме того, отношения ничто и что (бытия) являются односторонними: «Что есть что, тождественное ничто; само ничто не тождественно что»<sup>313</sup>. Если ничто уже постулировано как «само», как понятие, описывающее какое-то положение дел, от него, согласно закону «одностороннего синтетического тождества», нет хода к чистому ничто (это понятие не имеет никакого референта), чистому медиуму бытия. Этот переход от видения невидения к видению видения осуществляется скачкообразно, чудесным образом, «вдруг», когда бытие отождествляется с ничто (вспомним, что у Липавского открытие бытия есть «прикосновение небытия»), а вместо меональной неопределенности «ни ДА, ни НЕТ» вступает в силу принцип «и ДА, и НЕТ», который аналогичен «мерцанию» мира у Введенского<sup>314</sup>, а также — молниеносным «челночным» (Н. Григорьева) перемещениям между «этим»

---

ции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие мирь». М.: Интерроса, 2007. С. 170—187).

<sup>310</sup> Там же. С. 60, 61.

<sup>311</sup> Кожев А. Атеизм и другие работы. М.: Праксис, 2007. С. 148.

<sup>312</sup> Друскин Я. Рассуждения о Библейской онтологии... С. 131. Шрифтовое выделение принадлежит Друскину. — А. К.

<sup>313</sup> Там же. С. 133. Шрифтовое выделение принадлежит Друскину. — А. К.

<sup>314</sup> См. об этом: К вопросу о мерцании мира. Беседа с В. Подорогой. С. 139—150.

и «тем», «тут» и «там», бытием и небытием в текстах Хармса «Мыр», «Нетеперь» и др.<sup>315</sup>

Напоследок я еще раз вернусь к вопросу о соотношении семиотики и медиальности у чинарей. Выше уже говорилось, что цель чинарского медиаэксперимента — не прозрачность медиума и видение «самих вещей», но также и не наслаждение вещностью медиума как такового. Они настаивают на отождествлении медиальной оболочки знака (звука, начертания) с самой обозначаемой им вещью без посредничества референции, денотации и сигнификации. В этом — суть особых знаков, которые Липавский именует иероглифами. По Друскину, иероглифы подразумевают «единосущность»<sup>316</sup> (тождественность) слова и вещи в отличие от «подобосущности» обычных знаков<sup>317</sup>, связующих независимые друг от друга ряды означающих и означаемых. Однако речь идет не о тождестве звуковой оболочки слова и обычной вещи, чья «самость» своим появлением обязана именно «предметному» сознанию (и, конечно, семиотически понятому языку), «членящему мир на части»! Иероглифы обозначают не вещи, не отдельные сущие, но то, что скрыто за ними, — «бескачественную основу мира», бытие, онтологический медиум.

Слова обозначают основное — стихии; лишь потом они становятся названиями предметов, действий и свойств... Есть стихии, например, тяжести, вязкости, растекания и другие... И они воплощены в вещах, как храбрость в льве, так что вещи — иероглифы стихий... Я хотел через слова найти стихии, обнажить таким образом души вещей и узнать их иерархию<sup>318</sup>.

Медиальные характеристики слов (физические факторы) в «Теории слов» тождественны смыслу слов, но не потому, что иероглиф чинарей подразумевает нечто подобное футуристическому «овещест-

<sup>315</sup> См.: *Протопопова И.* Чинари и философия. С. 46—99; *Григорьева Н.* Мистическая антропология авангарда-2. С. 161.

<sup>316</sup> *Друскин Я. С.* Коммуникативность в творчестве Александра Введенского. С. 80 и далее.

<sup>317</sup> «Отличие иероглифа... от слова или знака: последние два находятся в сфере понимания, они всегда есть знак чего-либо того, что они обозначают, а иероглиф тождествен тому, что он обозначает» (*Друскин Я.* Дневники. СПб.: Академический проект, 1999. С. 179).

<sup>318</sup> *Липавский Л.* Разговоры. С. 382.

влению семантики»<sup>319</sup>. Дело в том, что и материальная оболочка языковых знаков, и сам охватываемый ими мир слиты в нерасчлененной стихии медиума. Иероглиф, таким образом, это как бы *парасемiotический знак* — знак, ощущающий свою медиальность, в которой сливаются план выражения и план содержания<sup>320</sup>. Поэтому, например, иероглифом может становиться чистая длительность речи, как это отмечает Андрей Рымарь<sup>321</sup> в «Некотором количестве разговоров» Введенского. Язык иероглифов — это не какой-то «другой», более семантически совершенный или истинный язык, альтернативный обычному (и потому чинарям, в сущности, чужда идея универсального сверхъязыка). Это — язык как таковой, медиум языка, который призван не для того, чтобы более адекватно репрезентировать мир и «сами вещи», но для того, чтобы показать, что «сами вещи» и суть то, что их сформировало — язык, время, сознание. Онтологический медиум у чинарей это такое ничто, которое являет собой message, приоткрывающий человеку «стихийность» и «атональность» бытия.

---

<sup>319</sup> См. об этом: *Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем // *Смирнов И. П.* Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001. С. 107—118.

<sup>320</sup> М. Ямпольский показывает, как Хармс преобразует сцену созерцания звезды через окно: звезда перестает быть созерцаемым, а также — обозначаемым предметом, она теряет имя, окно же перестает быть транспарентным «медиумом», опосредующим зрение, и, являя свою медиальную опутимость, превращается в иероглиф — знак-медиум, тождественный своему предмету: «Окно также создано из букв... но свернутых, спрессованных воедино, монограммированных... Монограмма-окно оказывается эквивалентом точки-звезды. Точка-звезда подобна “предмету”, окно — описывающему его слову» (*Ямпольский М. Б.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). С. 48, 49). Впрочем, следуя логике чинарей, вместо слова «подобна» я бы предложил употребить слово «тождественна».

<sup>321</sup> *Рымарь А.* Текстовые стратегии Александра Введенского (на примере анализа «Некоторого количества разговоров») // Вестник Самарской гуманитарной академии. Вып. «Философия. Филология». 2006. № 1 (4). С. 316—328.

## 9. Русский нигилизм и кризис художественной репрезентации

Ниже — в режиме скорее постановки проблемы, нежели исчерпывающего анализа — мне хотелось бы рассмотреть так называемый русский нигилизм в несколько иной перспективе, чем это принято делать в исторических исследованиях, а именно: не только как идеологический феномен, но и как фактор, повлиявший на трансформацию всей системы дискурсов в последней трети XIX в., которая происходит в связи с появлением модернистского искусства, в том числе — как фактор, имеющий отношение к обсуждаемым на страницах этой книги взаимоотношениям литературы и философии.

Но прежде, чем высказать свои наблюдения, я должен сделать две оговорки. Во-первых, здесь не место подвергать понятие «нигилизм» историко-семантической критике в духе *Begriffsgeschichte*. Под словосочетанием «русский нигилизм» я буду понимать то, что под ним традиционно разумеют, — русскую радикальную мысль 1860-х гг. и революционный дискурс и праксис 1870—80-х гг.

В настоящем очерке я хотел бы, впрочем, сконцентрировать внимание на дискурсах 1880-х гг., так как, по моему мнению, в это время — время, предшествующее крупной культурной трансформации, — получают любопытное развитие некоторые тенденции эпохи шестидесятнического нигилизма. Едва ли не самое первое, что было замечено в России в связи с нигилистами, — это их антиэстетизм. В тургеневском Базарове именно это в первую очередь раздражало либералов и консерваторов и радовало радикальных критиков. Однако отсюда отнюдь не следует прямой вывод относительно того, что новое «отношение искусства к действительности» (Чернышевский) и даже «разрушение эстетики» (Писарев) непосредственно привело в 1880-е гг. к коллапсу всякой художественной репрезентации и пошатнуло позиции эстетического вообще. А между тем именно в том, что в упомянутый период имеет место такой коллапс, и заключается моя гипотеза.

Замечу, что в дополнение к универсальной дефиниции, которую дает М. Ямпольский<sup>322</sup>, я буду понимать под репрезентацией, прежде всего, установку литературы на создание квазиреальности, конструирование «художественно завершенного»<sup>323</sup> внутреннего мира произведения, принципиально онтологически отличного от мира прагматических смыслов<sup>324</sup>, который находит отражение в десятках других дискурсов, помимо художественного. Репрезентативность, понятая таким образом, не означает изоляции или автономии искусства по отношению к действительности. Напротив, ее наиболее развитые формы предполагают постоянный обмен между этими сферами, например литературный код может определять психологические и поведенческие стратегии людей в социальной реальности. Эти процессы подробно исследовались и Ю. М. Лотманом и его школой, и Л. Я. Гинзбург, и теперь в новой версии, например, А. Л. Зориным<sup>325</sup>. Но если в целом искусство не изолировано, скажем, от социальной сферы, то отдельное произведение тяготеет к автономии, к замкнутости на себя. Между ним и действительностью возможны только репрезентативные отношения: например, поведение, репрезентирующее литературную модель, является репрезентацией репрезентации.

Продуктивный кризис художественной репрезентации, который можно наблюдать на протяжении всего XIX столетия, заключается в неудовлетворенности искусства собственной условностью и попытке сообщить художественному знаку «жизненность», «реальность», «плоть» посредством придания осязаемости его означаемому («затрудненность» текста) или означаемому (испытание дискурсных границ между вымыслом и реальностью). Так, в романтизме кризис классической репрезентации воплощается в стратегии антимиμηетического визионерского представления образа, достигающегося удвоением и

---

<sup>322</sup> «Классическая репрезентация — особая форма представления реальности. Она основана на замещении некоего объекта его иллюзорным изображением. Отсутствие изображаемого замещается в ней иллюзией присутствия» (Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 5).

<sup>323</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 165, 166.

<sup>324</sup> Рансьер Ж. Разделяя чувственное. С. 24—28.

<sup>325</sup> Зорин А. Л. Понятие «литературного переживания» и конструкция психологического протонарратива // История и повествование. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 12—27.

рефлексивным умножением объекта и субъекта изображения<sup>326</sup>. Но этот кризис — скорее продуктивный конфликт, усовершенствующий художественную репрезентацию посредством борьбы с ней. Отсюда, например, принципиальная двойственность романтического мифа о Рафаэле: визионер, предаваясь плотским утехам и «впадая во грех» мимесиса, погибает. Тем не менее способность художественного произведения даже грубую реальность обращать в особую форму бытия, не тождественную действительности, — есть тот заряд, который соощает искусству XIX в. классическая репрезентация.

Применительно к «эпохе реализма» — к 1860-м гг. с их установкой на радикальный мимесис, можно говорить о пиковом состоянии кризиса репрезентативной дискурсивности литературы. Однако, сокращая дистанцию, истончая границу между квазиреальностью художественного микрокосма и внешней действительностью, реализм, тем не менее удерживается от того, чтобы эстетическую дистанцию упразднить. Ирина Паперно<sup>327</sup> отмечает, что система дискурсов в эпоху реализма парадоксально организуется двумя противоположными тенденциями. С одной стороны, в ней налицо стремление к стиранию различия между литературой и прагматическими дискурсами («прагматическими» в широком смысле, то есть лишенными эстетической самооценности, в том числе — политическим, научным, философским), иначе говоря, вмешательство литературы в «жизнь». С другой стороны, имеет место усовершенствование принципа отличия искусства от действительности за счет разработки системы приемов, позволяющих выдерживать эстетическую дистанцию (повествовательные инстанции, последовательно отличающие реального автора от субъекта повествования; понятие «социального типа», опосредующего связь между героем произведения и конкретным прототипом или референтом литературного дискурса).

Иллюстрацией этого парадоксального механизма может служить случай Толстого. Известна борьба Толстого с доминированием в искусстве эстетической функции, приводившая его в какие-то моменты даже к отказу от писательства. Эта тяга Толстого к размыканию ли-

---

<sup>326</sup> *Menninghaus W.* Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

<sup>327</sup> *Паперно И.* Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 12—14.

тературы в жизнь в 1860-е гг. выразилась, в частности, в написании им «Войны и мира» как текста, включавшего в себя такое количество историософского и философского материала, что возникла проблема: как читать этот текст — как трактат с элементами нарратива или все-таки как роман? Некоторые исследователи, отсылая лишь к намерениям автора, делают вывод, что в «Войне и мире» происходит интерференция собственно художественного дискурса и дискурса внешнего по отношению к художественному — дискурса, условно говоря, философской эссеистики. Однако в таком случае текст так и остался бы чем-то средним между литературой и философией. Этого не произошло: «Война и мир» в конце концов была воспринята как художественное произведение. Но этот момент неопределенности дискурсного статуса весьма показателен. Известно, что Толстой несколько раз подвергал роман существенной переработке уже на этапе издания. И, как показывают в своих исследованиях Кэтрин Б. Фойер<sup>328</sup> и Илья Кузнецов<sup>329</sup>, в третьем издании 1873 г. Толстой опускает многие исторические и философские рассуждения, по-видимому стремясь приблизить текст к формату беллетристического и чисто литературного сочинения. В пятом же издании (в 1886 г.) Толстой возвращает в текст все отступления. Этот казус свидетельствует о том, что Толстой колебался относительно того, как квалифицировать свое произведение: вторжение дискурса, ранее не воспринимавшегося как художественный, позволяет лишь спустя время распознать текст как эстетический объект. Но такое распознавание в итоге *происходит*, и происходит именно потому, что работа Толстого выполнена в рамках репрезентативной эстетики. Реалистический роман не интерферирует с философией, он лишь расширяет горизонты и усовершенствует возможности репрезентации реальности в тексте: он репрезентирует не некоторое «положение дел», как это делает собственно философский дискурс, он репрезентирует само философское суждение. Он эстетически «играет» в «философский дискурс». Толстой системно не может выйти из литературы в это время. Позже, в 1890-е гг., ему это удастся, — по-видимому, именно потому, что достижения реализма, связанные с испытанием и растяжением границ репрезентации, стали рутинными и сам механизм фактически перестал функционировать.

<sup>328</sup> Фойер К. Генезис «Войны и мира». СПб.: Академический проект, 2002. С. 22.

<sup>329</sup> Кузнецов И. Указ. соч. С. 285—288.

Специфика этой приостановки развития литературной репрезентации во многом связана с бытованием именно литературы «нигилистической». К нигилистической литературе в обозначенном мною смысле можно отнести прозу «просвещенцев-шестидесятников» и тексты, связанные с народническим, а затем с народовольческим движением. Собственно же кризис репрезентативности применительно к литературе 1880-х гг. заключается в том, что жизненные практики и их литературные модели фактически перестают подвергаться перекодировке. Литературный мир и внешняя реальность соединяются в едином континууме, который Марина Могильнер, анализируя радикальную субкультуру конца века, предложила называть традиционным словом «миф», подразумевая под этим миф о герое, миф о героическом жертвоприношении, о людях будущего<sup>330</sup>.

Можно возразить, что ситуация означенной эпохи не уникальна: например, еще применительно к декабристам Лотманом описаны модели литературного поведения, и в этом случае никто не говорил о неразличимости между литературой и нелитературой. Речь шла о тотальной «круговой поруке» репрезентации: литература репрезентирует реальность, которая в свою очередь репрезентирует литературную модель. Тенденция к отождествлению вымысла и реальности закладывается, как мы говорили, в 1860-е гг. Эта рецептивная практика формируется во многом благодаря так называемой реальной критике (прежде всего «Современника» и «Русского слова»). «Эстетические принципы реализма имели своим следствием далеко зашедшее смешение литературы и... жизни», — отмечает И. Паперно<sup>331</sup>. Известна реакция на роман «Что делать?», воспринятый молодым поколением 1860-х гг. как руководство к действию. Однако, как и в свое время Базаров, Лопухов и Рахметов были «типами» — то есть обобщенными моделями, образцами для подражания. Кроме того, фиксируя в романе множество автобиографических конфигураций, Чернышевский подвергает их основательной перекодировке. Он также строго различает жанры документального письма и художественный текст.

Впоследствии — в 70—80-е гг. — эта дистанция между художественным и нехудожественным текстом значительно сокращается.

---

<sup>330</sup> Могильнер М. Мифология «подпольного человека»: радикальный микроскоп в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

<sup>331</sup> Паперно И. Указ. соч. С. 14.

На междискурсном уровне это проявляется, например, в том, что нон-фикшн входит в канон «нигилистической» литературы на равных правах с художественным текстом. Скажем, одинаково достоверными считаются повествования о революционерах-героях, такие как биографически-агиографические очерки Степняка-Кравчинского в книге «Подпольная Россия» (1893) и его же роман «Андрей Кожухов» (англ. «Карьера нигилиста», 1888). В том же ключе читаются воспоминания (1890) Софьи Ковалевской и ее повесть «Нигилистка» (1892).

На уровне референта литература 1880-х гг. нередко демонстрирует прямую соотнесенность с внелитературной действительностью. В этом отношении очень интересен казус Надсона. Дело в том, что поэзия Надсона воспринимается современниками в рамках абстрактно-народнического и романтического по своему истоку мифа о творчестве, выходящем за пределы искусства. Одним из основных моментов этого выхода за пределы искусства является его сосредоточенность на сугубо частном жизненном опыте самого поэта, его подчеркнутый автобиографизм. Короленко отмечал, что эффект поэзии Надсона зиждется на вырисовывающейся из него поэтической личности, которая была абсолютно узнаваемой для современников. Однако при этом речь здесь идет не просто о литературном «типе», как это было в эпоху реализма. Лирический герой Надсона при всей его абстрактности, отмечавшейся следующим поколением поэтов, фактически тождествен биографическому автору. Отсюда легкость его контакта с читателем и немедленный успех его сочинений. Его тексты — разговор с читателем как с близким знакомым, человеком его круга, членом одного с поэтом сообщества. И на этой основе возникает возможность, возникает канал для прочтения переживаний лирической личности как абсолютно реальных, частных, автобиографических. Но это означает также, что здесь приостанавливается действие репрезентативного механизма литературного дискурса.

Характерен в этом смысле эпизод из воспоминаний современника: он рассказывает, как однажды встретил на улице знакомого молодого человека и, спросив, почему он так подавленно выглядит, услышал в ответ, что Надсон умирает. Когда мемуарист спросил, откуда известно об этом молодому человеку, тот начал читать ему новое стихотворение Надсона, не дочитав до конца и разрыдался. Рассказчик хотел успокоить его, сказав, что большие иногда преувеличивают опасность своего заболевания. На это молодой человек возразил, заявив, что Надсон

пишет только правду<sup>332</sup>. В стихотворении же поэт описывает «свою» гибель в типовых риторических формулах:

Нет, муза, не зови! Не увлекай мечтами,  
 Не обещаешь венка в дали грядущих дней!  
 Певец твой осужден, и жадными глазами  
 Повсюду смерть следит за жертвою своей...  
 Путь слишком был тяжел... Сомненья и тревоги  
 На части рвали грудь... Усталый пилигрим  
 Не вынес всех преград мучительной дороги  
 И гибнет, поражен недугом роковым...<sup>333</sup>

Этот эпизод в высшей степени характерен, так как ни молодому поклоннику Надсона, ни самому мемуаристу не приходит в голову мысль о художественной конвенции, которая является фактором самой литературности литературы. Та же И. Паперно отмечает, что в предшествующую эпоху — эпоху реализма — «художественные конвенции реализма включали в себя требование имитации отсутствия художественных условностей, то есть — литературности»<sup>334</sup>. Если утонченность реалистической эстетики позволяла распознавать в качестве художественного текст, мимикрирующий под документ, то в 1880-е гг. складывается обратная ситуация: предельная риторичность, то есть, наоборот, наполненность текста литературными условностями, нисколько не препятствует его наивному прочтению в качестве исповеди или документа.

Казус Надсона в этом контексте следует воспринимать как контрастный по отношению к казусу Толстого с его колебаниями относительно философских вставок в роман.

Между прочим, «возвращение» романтизма, характерное для 1880-х гг., уже не связано с поиском некоей антирепрезентативной эстетики. Напротив, оно подчеркивает стагнацию репрезентативности, которая теперь заключается в том, что даже романтический штамп передает непосредственную «живую» действительность, как если бы при этом происходило исчезновение и «денотата», и «внутренней

<sup>332</sup> См.: *Иванова Е. В.* Забытый поэт // *Надсон С. Я.* Стихотворения / Сост., вступит. ст. и примеч. Е. Ивановой. М.: Советская Россия, 1987. С. 17.

<sup>333</sup> *Надсон С. Я.* Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1962. С. 231.

<sup>334</sup> *Паперно И.* Указ. соч. С. 12.

формы» литературного знака, теперь не отсылающего к художественному инобытию, но напрямую реферирующего к внешней реальности. Нигилистическое искусство если и отрицает репрезентацию, то не посредством придания слову «жизни» (материальной осязательности или конкретной социальной или диалектной окраски), но посредством поиска прямого соответствия между условностью слова и индивидуальностью действительности. Репрезентация как таковая сочетается не только с визионерским воображением, но и с мимесисом, понятным как подражание, опосредованное субститутом — значением художественного слова. Прямая референция к предмету ее разрушает. В реализме, как мы упоминали, был отработан механизм абстрагирования при мимесисе — типизация. В 1880-х гг. тип и реальный индивид сливаются, происходит «короткое замыкание» референтных отношений, что одновременно банализирует и блокирует репрезентацию. Эта двойственность отношения к художественному знаку и его референту, по всей вероятности, является следствием общей непоследовательности «антиэстетической» программы нигилизма. Во имя радикального мимесиса в искусстве отрицается всякий сочиняющий, поэтический компонент и, в пределе, вымысел как таковой. Но это отрицание парадоксальным образом ведет к утверждению вовсе не «реализма», а именно условности изображения. Репрезентация в итоге низвергается посредством крайнего ее усиления.

Классическая репрезентация, по Ямпольскому, строилась на отсутствии и не проблематизировала его: иллюзорная вещь, субституирующая другую — изображаемую ею вещь, конечно, не заменяла последнюю в ее не-данности, но и не драматизировала это отсутствие. Ее присутствия было достаточно, чтобы отсутствующая вещь сохраняла свое бытие, оставалась в горизонте восприятия. Романтизм впервые ставит проблему отсутствия, нехватки, ничто применительно к репрезентации: отсутствие изображаемой вещи оказывается зияющим, оно пугает. Репрезентация рассматривается как отрицательная деятельность. В этом смысле нигилизм с его абсолютизацией отрицания двойственен. Он отрицает классическую репрезентацию с ее незримым и положительным отсутствием («разрушение эстетики»). Но одновременно он закрывает глаза на негативность отсутствия и воспринимает его как положительное основание деятельности, а значит, логически возвращается к репрезентации, которая, однако, уже несет в себе червоточину негативности. Познав ничто, нигилизм ста-

рается выдать его за позитивное основание, не приемля ни присутствия/утверждения, ни отсутствия/отрицания.

Кроме эстетической, нигилизм 1860—70-х, а затем 1880-х гг. стремится устранить и философскую репрезентацию. Философия воспринимается только как прямое высказывание о «жизни», а не как систематическое (спекулятивное) или имажинативное моделирование некоторого виртуального порядка. Универсализм философского знания, с одной стороны, заменяется дискретностью позитивных наук, а с другой — сводится к злободневному «делу» идеологической публицистики. Кризис философской репрезентативности приводит к частичному отказу от философии как таковой. Чернышевский, Добролюбов и даже Писарев еще создают философские тексты, воспринимая их как особый дискурс. Однако постепенно, как и литературная критика, философия полностью заменяется морально-политической публицистикой<sup>335</sup>.

Ослабление репрезентативности философии приводит к ослаблению философского компонента в литературе. Уже говорилось о колебаниях Толстого относительно философских рассуждений в «Войне и мире». Однако вторжение больших массивов чужеродного дискурсивного материала быстро вовлекается в орбиту литературы. По иному сценарию следует раскрытие философского содержания романа «Что делать?»: Чернышевский использует форму философско-дидактического романа XVIII в., но его роман читается не как философский, он воспринимается как прямое руководство к действию и как свидетельство о действительно произошедших событиях. Однако даже в такой функции жизнь героев рассматривается как идеальная модель, призванная конфигурировать жизнь реальных людей: в перформативной перспективе роман функционирует как утилитарная, но все-таки — философия. Характерным для 1880-х гг. можно считать программное противопоставление «поэта» и «философа» у Николая Минского, призванное подчеркнуть спонтанный и «дилетантский» характер художественного творчества в противоположность систематизму, «единству и цельности миросозерцания», присущих науке и философии<sup>336</sup>. Литература и философия рассматриваются как несовместимые вещи.

<sup>335</sup> *Чижевский Д. И.* Гегель в России. СПб.: Наука, 2007. С. 280—285.

<sup>336</sup> *Сапожков С. К.* М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья вторая // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. С. 148—183.

В теоретическом плане дискурсная близость литературы и философии на уровне референции заключается в их отношении к реальности: и та, и другая создают инобытие — мир, обособленный от действительности, описываемой с помощью естественного языка. Гадамер считал: «Согласно правилу эйдетической редукции, опыт, полученный из реальности случайным образом, должен систематически выводиться за скобки. De facto это имеет место в любом подлинном философствовании»<sup>337</sup>. А кроме того, «так называемая ерoсh e, или заключение в скобки ‘полагания реальности’, постоянно имеет место там, где есть опыт общения с искусством: никто, конечно, не считает реальной картину или статую»<sup>338</sup>. Ключевую роль в создании такой квазиреальности играет репрезентация. Однако как литература, так и философия постоянно стремятся преодолеть ее условность и иллюзионизм. Они пытаются воздействовать на реальный мир, приукрашивают его или, наоборот, разоблачают, оправдывают или критикуют. Но вечно преодолеваемая репрезентативная дистанция всегда сохраняется. Особенность дискурсной конфигурации 1880-х гг. заключается в том, что этот механизм в нигилистической системе координат расстраивается: литература и философия становятся утилитарным руководством к практическим действиям, в результате «мирооткрывающая функция»<sup>339</sup> редуцируется до такой степени, что крайне условное образное письмо (например, в гаршинском «Красном цветке») воспринимается как достаточное для описания конкретных социальных явлений, а категориальный аппарат философии используется в публицистических целях (как, скажем, в «Очерках из истории рационализма» П. Н. Ткачева).

В такой ситуации — ситуации репрезентативного провала — литература и философия не могут продуктивно взаимодействовать. Дело в том, что философия крайне редко эксплицирует свой «сочиняющий»<sup>340</sup> характер. Она лишь время от времени «догадывается» о нем, причем определяет его в основном *по отношению* к аналогичному свойству

<sup>337</sup> Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 119.

<sup>338</sup> Там же.

<sup>339</sup> Хабермас Ю. Указ. соч. С. 208.

<sup>340</sup> Козловски П. Философские эпопеи. Об универсальных синтезах метафизики, поэзии и мифологии в гегельянстве, гностицизме и романтизме // Судьбы гегельянства: философия, религия и политика прощаются с модерном. М.: Республика, 2000. С. 348—373.

литературы, ссылаясь на него как на «*свое другое*» (можно вспомнить гегелевское сравнение структуры спекулятивной мысли с ритмической организацией стиха, о котором упоминалось во 2-й главе, принципиальную поэтизацию философии у Ницше и Хайдеггера, и даже указание на «сюжетный» характер всей европейской метафизики у Лиотара). Но так как в нигилистической литературе этот ресурс из литературы исчезает, то философия не находит себе поддержки в художественном моделировании мира и перестает ощущать и воспроизводить собственную моделирующую способность. Однако это не приводит к полному отказу от беллетризации философских концептов. Напротив, для изложения идей авторы 1880-х гг. (Гаршин, Степняк-Кравчинский, Л. А. Тихомиров, Ф. В. Волховский и др.) часто обращаются к жанрам сказки и притчи. Например, «Сказка о Мудрице Наумовне» Степняка, стремясь рассказать о несправедливости социальной жизни России, в простой художественной форме трактует учение Маркса. То есть философия нуждается не в «мирооткрывающем», а в идеологическом ресурсе литературы. В отличие, например, от философских сказок Любомудров, обращение к художественному образу здесь не призвано передать сложность и рациональную непостижимость мысли, но наоборот — упростить ее, сделать возможной для пересказа и эффективной для пропаганды.

Впоследствии, в 1890-е гг., набирающий силу символизм реагирует на кризис репрезентативности ее многократным усилением: символ, значение которого скрыто за чередой опосредований и сетью отсылок, делает фактически невозможным окончательное «схватывание» репрезентируемого объекта. Вечная несамостоятельность символа превращает его в машину бесконечной репрезентации<sup>341</sup>. Это, разумеется, вовсе не приводит к «возвращению» классической репрезентации, а выступает новым, продуктивным средством борьбы с ней: текст усложняется, его восприятие затрудняется, а знаковая фактура делается более ощутимой. Бесконечная репрезентация смещает акцент при читательской рецепции произведения с результата на сам процесс чтения, дешифровки и понимания. Этот процесс — процесс сотворчества — является ключевой чертой модернистской художественной дискурсивности.

---

<sup>341</sup> За эту идею автор благодарит И. П. Смирнова и обещает в меру сил развивать ее в будущих публикациях.

Не случайно, что возрождающаяся в 1890-е гг. работа с репрезентацией сопровождается напряженным интересом к взаимодействию литературы с философией. Владимир Соловьев уже в 1880-е гг. почувал нужду в художественном «другом» философского высказывания. Именно философские тексты Минского и Мережковского, имевших касательство к нигилистической литературе 80-х гг., начинают обрастать символами. А впоследствии появляются их собственно философские расширения. Минский здесь интересен еще и тем, что он сохраняет в своем творчестве гражданско-социальную линию, унаследованную им от 80-х гг., постепенно оснащая ее эстетическим аппаратом символизма.

Возможности нового режима художественной дискурсивности позволяют перестроить отношения между отдельными дискурсами, в частности между литературой и философией. Последняя также меняет свое отношение к механизмам репрезентации.

Важнейшей чертой новой парадигмы является примат коммуникативного взаимодействия между автором и читателем над содержанием художественного сообщения. Иначе говоря, во главе угла оказывается не столько текст как продукт творческого усилия автора, сколько дискурс как коммуникативное событие авторского и читательского творчества. Это, с одной стороны, приводит к безграничному расширению сферы художественного означаемого. Но, с другой стороны, символизм также обрекает читателя на неутолимую жажду непостижимого смысла, сосредоточивая его внимание, как мы уже отмечали, на бесконечной «трудности» текста. В итоге сама работа читателя с текстом становится едва ли не важнее достижения им некоего конечного результата — обретения смысла, который постоянно ускользает, усложняется и откладывается. Этому служит уже в 1890-е гг. философско-эстетическая подготовка читателя к новому типу чтения, придающая особую значимость манифестам и теоретическим выступлениям поэтов. Впоследствии установка на примат коммуникативного контакта с публикой будет акцентирована в авангарде, который вместо бесконечного обогащения будет допускать опустошение области референции художественного дискурса, делая акцент на автореферентном характере художественного знака.

Другой чертой нового режима дискурсивности является иной статус высказывания: выход за пределы классической репрезентации и, следовательно, за пределы замкнутого на себя виртуального мира произведения позволяет порождать художественные высказывания,

релевантные не только для внутренней вселенной, представленной в тексте, но и для мира действительного. Слово настойчиво рассматривается как практическое действие. Отсюда проекты религиозного возрождения в символизме, социальный активизм и утопизм, пафос переустройства жизни — в авангарде. С этим в свою очередь тесно связана мифопоэтическая потенция, приписываемая искусству: произведение творит новую реальность, а не отражает реальность существующую.

Думается, все перечисленные свойства новой парадигмы находятся в тесной взаимосвязи с еще одним — особенно важным для нашей темы: акцент в искусстве смещается от чистой репрезентации изображаемого предмета к тому, что можно назвать *показом*. Например, у Гиппиус и у Брюсова в текстах 1890-х гг. встречаются поэтические опыты погружения в мистический опыт, которые четко отличаются от рассказа о таком погружении (как часто происходит у ранних Минского или Мережковского).

Интересно, что все эти перемены в литературе и искусстве чрезвычайно интересуют философов (которые, как мы говорили, склонны «узнавать» процессы, происходящие в их собственной сфере на примере художественных практик). В текстах русских философов конца XIX — начала XX в. о литературе можно найти массу попыток сформулировать суть нового искусства и отношения этой новизны к задачам философии. Вот пример из Мережковского, который стремится определить дискурсную специфику художественного метода Леонида Андреева:

Тут переступается какая-то черта, отделяющая жизнь от вымысла. Буквы, строки, страница, книга, писатель — все исчезает, и я один лицом к лицу с жизнью. Это не рассказано, а пережито, не прочитано, а испытано; не узнано мной что-то о других, а со мной произошло. Закрывая книгу, я уже не тот, как прежде. Это не о том, это то самое<sup>342</sup>.

Такое понимание нового качества литературы ведет к поиску иных форм ее взаимодействия со смежными дискурсами. Если, скажем, у Любомудров имело место перемещение философской проблематики в фикциональное пространство художественной прозы, то это соответствовало тому способу отношения к репрезентации, в котором су-

---

<sup>342</sup> Мережковский Д. С. В тихом омуте. М.: Советский писатель, 1991. С. 42.

ществовали и художественный, и философский дискурсы в это время. Взаимодействие между философией и литературой в модернистской системе культуры осуществляется на другом уровне. Литературность в большей степени связывается теперь не с наличием в тексте альтернативного «внутреннего мира», но с характеристиками литературного языка и эстетизацией самого акта производства художественного текста. Но и это формально-коммуникативное взаимодействие философии и литературы не приводит к их слиянию или к поглощению одного другим. Философия обращается к литературным формам не с тем, чтобы репрезентировать идеи, которые в свою очередь являются репрезентацией некоторых представлений о мире. Напротив, она пытается, выражаясь в терминах Витгенштейна, непосредственно-миметически или дейктически «показывать» то, о чем на языке репрезентации «невозможно говорить». Таково, на мой взгляд, фрагментарное письмо Ницше или Розанова, фиксирующее витально-творческий порыв самой философской мысли, который не поддается систематизации. Таков вектор к поэтизации философского текста у позднего Хайдеггера, уклоняющегося от прямого высказывания о бытии. Таковы, как было показано, «литературные» эксперименты философов-чинарей Липавского и Друскина, направленные на «схватывание» некатегоризируемой «онтологической бессмыслицы». Даже фикциональные тексты, в которых создается художественный мир в классическом смысле слова (а значит, в известном смысле происходит возвращение репрезентативной эстетики), функционируют по-другому в новой системе дискурсов. Когда Сартр и Камю, как сказано выше, пишут романы и драмы, они не просто иллюстрируют некоторый тезис в нарративной форме, они стремятся к «показу» экзистенциальной ситуации как таковой во всей ее этической противоречивости. Эта ситуация не «разрешается» в романе, не сулит моральной или философской истины в готовом виде.

Так или иначе, во всех этих случаях философия, даже используя некоторые художественные стратегии или передоверяя свою проблематику литературе, достаточно четко отграничивает себя от последней. А художественно-философское взаимодействие, характерное для русской дискурсивной системы рубежа веков, вовсе не означает какого-то «сближения» или «слияния» этих дискурсов. Приведу один пример. Розанов в статье о поэзии Владимира Соловьева, а также в тексте, посвященном памяти философа, замечал, что в случае Соловьева мы имеем дело не с философской поэзией, излагающей фило-

софскую мысль в стихотворной форме, как у Парменида, Ксенофана и Лукреция. Соловьев, подошедший в своем философском творчестве к невыразимому «прозой» (то есть — нехудожественным типом высказываний), стремится запечатлеть его с помощью поэзии<sup>343</sup>. Такая поэзия рассматривается как «свое другое» философии — в том смысле, что может решать философские задачи, не превращаясь в философию (пусть даже поэтическую философию), то есть — решая задачи собственно эстетические.

Никакой эстетизации философии на рубеже веков не происходит: ни у Ницше, ни у того же Розанова, ни, скажем, — позднее — у Карсавина. Все черты, которые философский дискурс якобы заимствует у литературы (орнаментальность языка, индивидуализация позиции автора, образность, элементы нарративности и т. п.), — никоим образом не служат его превращению в литературу. Это лишь привнесение фигуративности и некоторых стилистических решений, которые в это время уже находятся на периферии литературного дискурса как такового. И взаимодействие здесь осуществляется на уровне стилистическом, а не дискурсивном. Литература становится ресурсом для философии, но именно потому, что сохраняет свою независимость от нее, не являясь ее репрезентацией. Впрочем, эту дискурсивную независимость не следует путать с эстетической автономией художественного произведения. Такая автономия, как я уже говорил, характерна для классической репрезентации. Модернистская дискурсивность разомкнута в мир, она всегда заряжена определенной прагматикой. Причем это не противоречит тому, что она решает эстетические задачи и не смешивается с другими дискурсами. Просто в модернизме и авангарде само понимание эстетических задач трансформируется таким образом, что политические или философские задачи становятся частью или разновидностью эстетических.

Поэтому, например, для русских философов рубежа веков привлекателен Достоевский, который, по мнению Бердяева, работая преимущественно на территории литературы, умудрялся решать внелитературные, в частности философские, задачи. Его антипод Толстой, устремлявшийся за пределы литературы и склонный к философскому резонерству и морализму, в своих художественных творениях парадоксальным образом оставался в пределах эстетической замкнутости

---

<sup>343</sup> Розанов В. В. О себе и жизни своей. М.: Московский рабочий, 1990.

литературы. Поэтому, как полагает Бердяев<sup>344</sup>, Достоевский ниже Толстого как художник, и поэтому же он выше Толстого как философ-антрополог и религиозный мыслитель. Здесь, незаметно для самого себя, Бердяев приписывает Достоевскому современный режим функционирования литературного произведения (о стратегиях прочтения Достоевского русскими философами я буду говорить в следующей главе).

Эти и другие черты нового типа дискурсивности заслуживают отдельного подробного анализа, моей задачей было лишь указать на кризисный момент, способствовавший их появлению в русской словесности. Нигилистическая литература и критика сыграли в этом процессе свою роль. Причем следует отметить, что этот кризис дискурсивной системы вовсе не является внутренним кризисом самой нигилистической идеологии, который разразился позднее — в первом десятилетии XX в.

Период 1880-х гг. с точки зрения исторической эволюции дискурсов интересен тем, что уже в недрах его коллапсирующей репрезентативности созрели — пусть порой в негативном виде — основные структурные предпосылки для возникновения новой парадигмы. Так, например, свойственная позднейшей конфигурации установка на примат коммуникативного события над содержанием художественного текста в этот период предвосхищается случаями «личного» прочтения произведений, подобных казусу Надсона, или способами экземплярного бытования подпольной литературы в народнических сообществах, в которых автор был зачастую лично знаком с читателями, а читатели с героями. Нет нужды напоминать о внехудожественной направленности восьмидесятнических текстов: они напрямую отсылают к действительности и служат побуждением к действию, что характерно как для революционно-народнической литературы, так и для «чистой» лирики. Однако, как уже отмечалось, эта референция к реальности вовсе не есть свидетельство принципиального документализма литературы: различие между вымыслом и действительностью стирается из-за того, что и то и другое объемлется мифом, в частности мифом о «подпольной России». Поступки людей и литературных героев происходят в одном и том же пространстве мифа — в этом, в частности, заключается иллюзионистический характер нигилизма, чью одержимость фикциями и призрачными ценностями впервые за-

---

<sup>344</sup> Бердяев Н. А. О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993. С. 55, 56.

метил еще Якоби, а затем настойчиво подчеркивал Ницше. Эта мифологическая изнанка также сущностно перекликается с будущими версиями модернистской мифопоэтики.

Единственное и главное отличие от новой словесности состоит в том, что литература периода кризиса остается целиком и полностью репрезентативной. Сам кризис заключается как раз в невозможности преодоления репрезентативности в момент, когда она уже была исчерпана.

Философия литературы  
и философия в литературе





## 10. Размышление и рассказ: философы читают Ф. М. Достоевского

В 1913 г. Московский Художественный театр поставил спектакль «Николай Ставрогин» по роману «Бесы» (реж. В. И. Немирович-Данченко). Постановка вызвала скандал, причем публику взволновали не столько сам характер драматического действия или подход к сценическому воплощению эпического произведения (до этого, в 1910 г., в МХТ был успешно сыгран спектакль по «Братьям Карамазовым»), сколько вообще появление «мира» Достоевского на театре. М. Горький накануне премьеры даже пытался инициировать общественную кампанию по предотвращению этой «сомнительной эстетически и безусловно вредной социалью» затеи<sup>345</sup>. Примечателен, впрочем, не сам по себе спектр интерпретаций столь заметного культурного события в прессе. Любопытно то, что на него отозвались не только писатели, литературные и театральные критики<sup>346</sup>, но и философы (прежде всего, С. Н. Булгаков и Н. А. Бердяев<sup>347</sup>), а корпус текстов, прямо или косвенно связанных со спектаклем и посвященных обсуждению различных аспектов актуальности Достоевского, позволяет выявить и охарактеризовать целый ряд дискурсных особенностей философского высказывания.

---

<sup>345</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1949. С. 111.

<sup>346</sup> Исследование этой полемики см.: Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX — начале XX в. М.: Наука, 1966. С. 223—234; Ф. М. Достоевский и театр. 1846—1977. Библиографический указатель. Л.: Ленингр. гос. ин-т театра, муз. и кинематографии, 1980.

<sup>347</sup> Философскому типу чтения близки также работы Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» 1911 г. и экскурс «Основной миф в романе “Бесы”», написанный по мотивам полемики Иванова с С. Н. Булгаковым на собрании Московского Религиозно-философского общества, где философ выступил с докладом «Русская трагедия», поводом для которого послужила инсценировка «Бесов» на сцене МХТ.

В целом, в интеллектуальной ситуации, сложившейся к началу второго десятилетия XX в., обращает на себя внимание становление своего рода «парадигмы» подходов к текстам Достоевского со стороны авторов различной профессиональной принадлежности. Среди предложенных подходов можно выделить несколько *стратегий* философского прочтения романов. Проблема здесь, помимо прочего, состоит в том, что собственно философское высказывание о литературном произведении нелегко отделить от литературно-критической эссеистики, литературно ориентированной публицистики или даже литературоведческих работ. Разные типы дискурса пользуются одними и теми же жанрами (очерк, статья, эссе и т. д.).

Кроме того, существует и другая трудность. Почти любое высказывание о «вселенной», созданной таким писателем, как Достоевский, поневоле оказывается «философским» в том смысле, что силится понять его героев и их суждения в той универсальной перспективе, в которой этот изображаемый мир, с одной стороны, сохраняет статус художественной модели реальности, а с другой — описывается на таком уровне абстракции, что в потенции отождествляется с миром вообще. И это несмотря на то, что Достоевский — замечательный рассказчик. Ответ на вопрос, является ли этот эффект свойством самого текста или способов его чтения, представляет собой глобальную задачу, которую в этом очерке решить, разумеется, не удастся. И все-таки ниже я попытаюсь наметить предварительные контуры такого решения.

В частности, в контексте истории мысли было бы интересно увидеть вектор развития философского дискурса в России с точки зрения рецепции философами литературного нарратива. Существует мнение, что именно практика интерпретации произведений русских писателей стала важнейшим механизмом профессионализации русской философии в конце XIX — начале XX в.<sup>348</sup> и, следовательно, выдвижения ее в качестве самостоятельного дискурсивного образования. Легко убедиться, что творчество Достоевского стало излюбленным объектом изучения в рамках становящейся дисциплины.

<sup>348</sup> Демин М. Писатель как философ. Философская рефлексия над русской литературой в конце XIX — начале XX в. // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. Jahrgang LVII. Heft 1. München; Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012. S. 59—79.

Исходя из этого, ниже я ограничусь текстами, относящимися к периоду, когда начинается именно философская, а не только публицистическая и литературно-критическая интерпретация его произведений. А для того, чтобы зафиксировать некоторые тенденции развития складывающегося дискурса, я обращусь лишь к нескольким, наиболее характерным, на мой взгляд, текстам этого времени.

Теоретическая сторона поставленной задачи подразумевает понимание того, какие рецептивные установки читателя и какие конструктивные особенности романа позволяют трансформировать художественный нарратив в философский концепт? Или, попросту говоря, каковы способы превращения повествования в рассуждение, представляющего собой один из путей понимания нарратива? Любопытно, что такая постановка вопроса отчасти отвечает пафосу и направленности сегодняшних нарратологических штудий. И действительно, в период становления этой дисциплины исследователи стремились, прежде всего, определить специфику самого понятия нарратива и поэтому искали его везде и всюду, разрабатывали пути нарративизации мышления и опыта. В литературоведении это — спецификация повествования за пределами эпоса — в лирике и драме; в теории истории, прежде всего, у Поля Рикера, Хейдена Уайта и Фрэнклина Р. Анкерсмита — изучение нарративных стратегий в различных видах исторического письма; в философии — попытка объяснить сознание человека через априорные формы нарратива у Фредрика Джеймисона; в психологии — построение Теодором Р. Сарбином, Кеннетом Гергеном и др. теории личности как конструирующей себя в рассказе. Сегодня нарратологи, наоборот, нередко исследуют пути «денарративизации» — преобразования нарратива в другие типы высказывания или, например, соотнесения художественных форм нарратива с «естественными», а также — ненарративными способами восприятия и понимания рассказа. То есть акцент смещается на рецептивные механизмы и на проблему существования знания в повествовательных структурах художественного текста и за его пределами.

В этом плане весьма интересны, например, подходы когнитивной нарратологии, изучающей, в частности, то, каким образом происходит понимание художественного нарратива самым широким кругом его реципиентов<sup>349</sup>. При этом, начиная разговор о проблеме рецепции,

<sup>349</sup> См. названные выше работы Алана Палмера, а также: *Fludernik M. Towards a «Natural» Narratology*. London; New York: Routledge, 1996 и др.

когнитивисты в ходе исследований ставят довольно острые вопросы о природе художественного повествования и о соотношении мышления и нарратива. Так, в ряде работ<sup>350</sup> проблематизируется одна из аксиом классической нарратологии, а именно то, в какой степени можно говорить о нарративе как о коммуникативном явлении. Что представляет собой рассказ в художественном дискурсе? Всегда ли он является сообщением, ориентированным на адресата, или же это некоторая речь, стремящаяся эмулировать максимальную прозрачность, как если бы это был фрагмент некоторой реальности как таковой, история, которая не рассказывается кем-то, а дана сама по себе? Исходя из этого предположения, критикуется как коммуникативная модель «голосов» в нарративе (ставшая основной категорией нарратологии благодаря Жерару Женетту), так и концепция имплицитного читателя Уэйна Бута. Еще в 1980-х гг. Эн Бенфилд сформулировала гипотезу о том, что в художественном нарративе «никто не говорит... и не адресуется к кому-либо»<sup>351</sup>, повествовательные высказывания существуют как бы вне акта коммуникации. В наши дни Пол Берендт и Пер Хансен уточняют эту идею, анализируя примеры так называемого недостоверного повествования, которое нельзя атрибутировать кому-либо из героев или повествователю на уровне дискурса, оформляющего литературное произведение. Получается, что в подобных случаях рассказываемое событие как бы само предъявляет себя и предстает в сознании читателя без дискурсивных опосредований, в каком-то смысле обходясь без «события рассказывания».

В мои цели не входит обсуждать правомерность этой идеи, но, учитывая ее, можно обратить внимание на то, что понимающие стратегии читателей, в зависимости от их исходных установок, могут опираться на обе трактовки природы повествовательного произведения. Так, оно может читаться как «чистый» нарратив или же как нарратив, заключенный в коммуникативную рамку и потому не

---

<sup>350</sup> Strange Voices in Narrative Fiction / Eds. P. H. Hansen, S. Iversen, H. S. Nielsen, R. Reitan. Berlin: De Gruyter, 2011. См. обзор когнитивных подходов в нарратологии, где в числе прочих работ анализируется этот сборник: Барышникова Д. Когнитивный поворот в постклассической нарратологии // Новое литературное обозрение. 2013. №119. С. 309—319.

<sup>351</sup> Banfield A. Unspoken Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction. Boston; London: Routledge; Kegan Paul, 1982. P. 97. Цит. по: Барышникова Д. Указ. соч. С. 316.

свободный от разного рода модальностей — оценочного отношения нарраторов, их рефлексии по поводу происходящего, попыток истолкования событий внутри произведения, предпринимаемых героями, рассказчиками или повествователем. Такая двойственность позволяет различить два типа философского «переложения» нарративных высказываний.

Я предлагаю условно подразделить подходы к тексту Достоевского, характерные для русских философов, на «дискурсивный» и «нарративный». В первом случае фактически игнорируется сам сюжет, интерес представляют, прежде всего, сентенции героев, рассказчиков и повествователя. Во втором случае, наоборот, акцент делается не на эксплицитно сформулированные в тексте рассуждения, а на сами рассказываемые события. Следует также отметить, что анализ этих двух подходов не обязательно подразумевает приверженности аналитическим методикам когнитивной нарратологии, один из пунктов которой я предлагаю учесть. Если когнитивистов художественное повествование интересует в первую очередь с точки зрения его восприятия и функционирования в горизонте повседневного мышления, то меня занимает то, как и какое знание может быть извлечено из романа, прочитанного философом. Это знание и процедуры его получения являются принадлежностью художественной и интеллектуальной культуры. А следовательно, проблема художественного смысла и статуса изображаемого мира не только не может быть редуцирована, в чем нередко обвиняют когнитивную нарратологию<sup>352</sup>, но имеет первостепенное значение. Более того, философская интерпретация романа движется не в сторону понимания «жизненных» ситуаций и относи-

---

<sup>352</sup> Сошлось на мнение Вольфа Шмида: «В сегодняшней когнитивной нарратологии сильна тенденция к уравниванию фиктивного сознания с реальным. Разумеется, психология может многому научиться у романа. Но Анна Каренина — не наша пациентка. И не наша задача преодолевать узкие нормы общества, в котором живет героиня романа. Мы воспринимаем героиню, с одной стороны, как человека с душевными травмами, вполне соблазнительными для терапевта, но с другой — как артефакт, как фактор в художественной конструкции, фактор, недоступный психологу как психологу и когнитивисту как когнитивисту» (Шмид В. Перспективы и границы когнитивной нарратологии (По поводу работ Алана Пальмера о «fictional mind» и «social mind») [Электронный ресурс] // NARRATORIUM. Междисциплинарный интернет-журнал. М., 2014. № 1 (7). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633109> (дата обращения — 17.01.2015)).

тельно устойчивых структур «опыта»<sup>353</sup>, а в сторону усиления моделирующего потенциала литературы, превращения сингулярных событий в универсальные.

Теперь можно вернуться к обсуждению возможностей трансформации художественного знания в философское, характерных для культурной ситуации, о которой я упомянул в начале главы. В реакциях интеллектуалов на театральную постановку «Бесов» можно увидеть несколько стратегий, группирующихся вокруг «дискурсивной» и «нарративной» трактовок произведения. Показательно, что выступления философов, хоть и спровоцированы спектаклем, исследуют именно роман Достоевского.

«Дискурсивный» способ чтения представлен, например, в докладе Сергея Булгакова «Русская трагедия», где с самого начала философ уподобляет роман драматическому произведению — трагедии. Здесь он отчасти опирается на идеи Вяч. Иванова и М. Волошина, интерпретировавших этот межродовой литературный синтез в эстетическом смысле, связав его также с ключевой для символизма темой мифа. Однако у Булгакова драматическое начало романа важно еще и с точки зрения предьявления идейных позиций героев: для него существенно, что роман Достоевского дает возможность для столкновения и сопоставления различных философских дискурсов, подобно тому как это имеет место в каноническом жанре философской литературы — платоновском диалоге. И в этом смысле Булгаков продолжает собственную герменевтическую линию, заложенную в статье более чем десятилетней давности — «Иван Карамазов как философский тип» (1901), где персонаж Достоевского предстал как самостоятельный мыслитель, носитель философского знания в романном мире.

Из этого, однако, не следует, что при таком прочтении полностью нивелируется характер героя, его психология и внутренний мир. Как отсылка к «реальной критике» 1860-х гг., например, звучит термин «тип» в названии булгаковской статьи начала века. Но понимается это слово совсем в другом смысле: имеется в виду не социальный и даже не мировоззренческий тип человека, а именно тип познавательной позиции героя как мыслителя. Поэтому Иван Карамазов, а затем — Ставрогин и даже Хромоножка, персонаж, которого трудно назвать

---

<sup>353</sup> Ср.: *Бугаева Л. Д.* Художественный нарратив и структуры опыта: сюжет перехода в русской литературе Новейшего времени : Автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2011.

резонером или рефлектером, рассматриваются Булгаковым как «философские типы», встраивающиеся в традицию мировой мысли. Иван сопоставляется с Ницше, правда, при этом наделяется рядом отличий. Своеобразный «атеизм» Кириллова отсылает, по мысли Булгакова, к «молитве Спинозы», то есть пантеизму, а Хромоножка восходит к одному из образов платоновского «Тимея».

Каков статус художественной реальности романа при таких референциях? Булгаков вполне четко дает понять, что персонажи не равновелики историческим мыслителям и даже не сопоставимы с ними, а их «философские типы» релевантны только в рамках романной интриги. В этом смысле интересно то, что философ не только привлекает для анализа высказывания героев, но и рассматривает ту или иную фигуру символически — как знак определенной концептуальной позиции. Его стратегия, на мой взгляд, во многом близка тому, что Алан Палмер называет «чтением сознаний»<sup>354</sup>, с тем отличием, что Булгакова интересуют именно интеллектуальные построения героев, а не их жизненный опыт.

Иной способ философского чтения романа разрабатывает Николай Бердяев в статье того же 1914 г., которую в пандан наименованию постановки Немировича он называет «Ставрогин». С одной стороны, он присоединяется к идеям Иванова, Волошина и Булгакова о роли мифотворчества и трагического начала в «Бесах», склоняясь также к символической трактовке образов романа. С другой стороны, его в гораздо большей степени интересует сюжет романа, связи между действующими лицами (а вернее философский смысл этих связей). Он сразу предупреждает своего читателя: «В “Бесах” не дано прямой и ясной разгадки тайны Ставрогина. Чтобы разгадать эту тайну, нужно проникнуть глубже и дальше самого романа, в то, что было до его раскрывшегося действия»<sup>355</sup>. То есть необходимо реконструировать концептуальную схему, предшествующую сюжету и реализованную писателем в романном хронотопе.

Исходя из этой задачи и опираясь на «символическую» стратегию, Бердяев, в отличие от Булгакова, считающего героев самостоятельными мыслителями, перетолковывает персонажей, обнаруживая стоящую за каждым из них идею. И уже в этом виде романские фигуры помещаются на новую, метафизическую карту сюжета. При этом связь

---

<sup>354</sup> Palmer A. *Fictional Minds*. P. 12.

<sup>355</sup> Бердяев Н. А. О русских классиках. С. 47.

между ними выписана толкователем гораздо более рельефно, чем у Булгакова. Последний отмечал, что Ставрогин — центральная фигура в романе, он — «медиум» зла, а его отношения с другими персонажами — это постоянная философская провокация. Бердяев прямо утверждает: «...В этой символической трагедии есть только одно действующее лицо — Николай Ставрогин и его эманации»<sup>356</sup>. Философ наглядно изображает превращение идей в людей: «Все последние и крайние идеи родились в нем: идея русского народа-богоносца, идея человекобога, идея социальной революции и человеческого муравейника. Великие идеи вышли из него, породили других людей, в других людей перешли»<sup>357</sup>. Мы видим, что сюжетные связи между героями, «реально» существующие в мире романа, заменяются концептуальными, чего совершенно не было у Булгакова.

Способ философской работы с литературным произведением, представленный в «Ставрогине», интересно сравнить с приемом, который Бердяев применяет в другом тексте — главе «Великий Инквизитор» из книги 1907 г. «Новое религиозное сознание и общественность». Если в более поздней работе философ осуществляет реконструкцию (и в смысле «восстановления» концептуальной матрицы романа, и в смысле «пересоздания» сюжета) нарративной основы «Бесов», то в его первом опыте, посвященном Достоевскому, имеет место простое «переозначивание» ключевых образов «Братьев Карамазовых». По сути, это аллегорическое чтение, близкое стратегии толкования притчи и продиктованное, по-видимому, притчевым характером «Легенды о Великом Инквизиторе», сочиненной Иваном. При такой интерпретации акцент делается на смысле самого нарратива, при этом остаются нетронутыми сюжетные связи между героями, они лишь приобретают переносное значение.

И в том, и в другом случае рецептивная установка Бердяева в большей степени ориентирована на работу с повествовательной структурой романов. При этом интерпретатор фактически игнорирует дискурсивно-коммуникативное устройство произведения, как если бы речевые пласты, относящиеся к разным повествовательным инстанциям, были прозрачны и перед нами на некоем экране умозрения предстал сюжет как таковой. Булгаков же, напротив, делает акцент на высказываниях героев и повествователя и в меньшей степени об-

---

<sup>356</sup> Бердяев Н. А. О русских классиках. С. 47.

<sup>357</sup> Там же. С. 48.

ращает внимание на анализ сюжета. В этом отношении показательно, что Бердяев лишь раз в своей статье воспроизводит слова интересующего его героя. Булгаков же обильно цитирует и разбирает речения героев, обращает внимание на их стилистику или характер отсылок к Евангелию (в словах Кириллова).

Очевидно, что оба философа придерживаются чисто герменевтического подхода к литературному тексту, подразумевающего полный междискурсный «перевод» на философский язык того специфического знания о мире, которым располагает художественное произведение, а также, разумеется, создание новых смыслов. Поскольку речь у нас идет о философии религиозной, осмелюсь предположить, что выделенные выше «дискурсивная» и «нарративная» стратегии философской герменевтики романного повествования восходят к двум основным традициям экзегетики — буквальному и иносказательному толкованию Священного Писания соответственно. «Дискурсивный» тип чтения близок буквальному, так как рассматривает художественное произведение как разновидность высказывания в контексте коммуникации, а также принимает слова повествователя и героев как относящиеся к реальному миру, а не к особому универсуму вымышленного повествования. «Нарративное» чтение ближе к иносказательной экзегетике, поскольку направлено на понимание образов и событий как таковых, вне того коммуникативного контекста, который окружает их в произведении.

Так или иначе, важно отметить, что герменевтический подход к литературе, две разновидности которого были рассмотрены, не является единственным в рамках философии. Альтернативу ему составляют уже обсуждавшиеся нами в предыдущих главах попытки помыслить литературу как «свое другое» философии, как самостоятельную форму знания, зачастую позволяющую исследовать то, чего не позволяет философский инструментарий. Вслед за Аленом Бадью такой сценарий взаимоотношения философии и литературы можно назвать «инэстетикой». Определение «инэстетики», помещенное в недавно вышедшем русском издании прямо на обложку книги, гласит:

Под инэстетикой я понимаю такое отношение философии к искусству, когда искусство само по себе является производителем истин, и философия никоим образом не стремится сделать из него свой объект. В отличие от спекулятивной эстетики, инэстетика описывает строго

внутрифилософские эффекты, производимые независимым существованием произведений искусства<sup>358</sup>.

Тот период истории русской философии, о котором у нас шла речь, позволяет проследить движение от самых жестких версий философского толкования произведений Достоевского, практически не учитывающих их художественной специфики, к более тонкой философской работе с романом как на уровне дискурса, так и на уровне нарратива. Собственно, моя гипотеза заключается в том, что в истории философской рецепции творчества Достоевского наблюдается движение от герменевтики к инэстетике в указанных выше значениях этих терминов.

Традицию философских интерпретаций Достоевского закладывает в 1881—1883 гг. Владимир Соловьев в «Трех речах в память Достоевского». Мыслитель сразу оговаривается, что его целью является не чтение отдельных произведений (это роль, которая отводится им литературной критике), а понимание, как мы сказали бы сейчас, всего «проекта» Достоевского в целом: «В трех речах о Достоевском я не занимаюсь ни его личной жизнью, ни литературной критикой его произведений. Я имею в виду только один вопрос: чему служил Достоевский, какая идея вдохновляла всю его деятельность?»<sup>359</sup> Мотив троичности пронизывает рассуждение Соловьева: три речи, три ипостаси изучаемого автора («религиозный человек», «свободный мыслитель», «могучий художник»), три базовые категории, описывающие «идею», которой писатель служил («истина», «добро» и «красота»). Несмотря на то что в письме Н. Н. Страхову философ определяет жанр своего высказывания как «взгляд и нечто» (что отчасти связано с формой устных выступлений «на случай»), он все же опирается на текст романов Достоевского, и о характере этих отсылок к тексту нужно сказать. Соловьев рассматривает произведения писателя как единые высказывания, целиком принадлежащие автору, а не находящиеся на той или иной эстетической дистанции от него. Например, слова героев (скажем, знаменитая максима Ипполита Терентьева о красоте в его полемике с князем Мышкиным) приписываются самому Достоевскому и уравниваются в статусе с цитатами из

---

<sup>358</sup> Бадью А. Малое руководство по инэстетике. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2014.

<sup>359</sup> Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 227.

«Дневника писателя» и его публичных выступлений (например, из «Пушкинской речи», ажиотажно обсуждавшейся в начале 1880-х гг. К. Н. Леонтьевым, Соловьевым и др.). В свете вышесказанного становится очевидно, что подход Соловьева является чисто «дискурсивным», поскольку абсолютно не учитывает сюжетного материала произведений и его фикциональности.

Эта стратегия понимания Достоевского оказалась достаточно устойчивой в среде русских философов, обращавшихся к его творчеству (а обращались практически все). В частности, ее придерживался впоследствии Лев Шестов, в своей работе 1903 г. «Достоевский и Ницше: философия трагедии», актуализировавший «биографический код», считая гражданскую казнь и пребывание на каторге ключом к трагическому мышлению автора «Записок из подполья». Однако Шестов уже комбинирует подход соловьевского типа с аналитикой в духе ранней статьи Булгакова, о которой говорилось выше. Философа интересует не только автор, но и его герои как своеобразные мыслители, артикулирующие философию трагедии как определенный тип философствования, который, предвосхищая Ницше, открывает в своих романах Достоевский и который противостоит разным формам объективистской философии. То есть обитатели вселенной, созданной писателем, например «подпольный человек», как и у Булгакова, полемически соотносятся с фигурами исторических мыслителей.

Во многом соловьевскую линию продолжает Дмитрий Мережковский в своих работах «Лев Толстой и Достоевский» (1901—1902) и «Пророк русской революции» (1906), сочетающих черты литературной критики, политической публицистики и философского высказывания. Бердяев в статье «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» (1918), «Миросозерцании Достоевского» (1923) также придерживается преимущественно «дискурсивной» стратегии, направленной не на истолкование художественных образов, а на суждения и утверждения писателя, хотя, как мы видели, в других случаях философ использует и «нарративные» способы понимания. Скорее всего, «дискурсивный» тип герменевтики характеризует стиль работы с художественным текстом, свойственный большинству мыслителей Серебряного века. При этом в 1910—1920-е гг. эти подходы обогащаются более утонченными аналитическими приемами, подразумевающими внимание к внутренней ментальной и психологической жизни героев, затем — различения и идентификации «голосов» в структуре романного текста (предметом философского и одновременно ли-

тературоведческого анализа это сделает М. М. Бахтин, в частности, в своих ранних работах «Автор и герой в эстетической деятельности» и «Проблемы творчества Достоевского»).

Это означает, что в толковательных практиках возрастает осознание «самости» произведения, что впоследствии приводит к возникновению совершенно другой философской оптики, которая тоже развивается как минимум двумя путями. С одной стороны, существует тенденция восприятия литературы как специфической формы философствования, внешней по отношению к самой себе. Примеры такого подхода в русской интеллектуальной традиции дал, на мой взгляд, Яков Друскин в своих трудах 1960—1970-х гг., посвященных поэзии чинарей, музыке и религиозным вопросам. С другой стороны, формируется то, что в 1-й главе мы условились называть *философией литературы*, исследующей произведения как особые формы знания и опыта, не выводя из них спекулятивных идей, а равно и не сводя к ним последние. Для меня примеры этой линии философствования — «Лекции о Прусте» (1984—1985, вышли<sup>360</sup> в 1997 г.) Мераба Мамардашвили и «Мимесис» (2006—2011) Валерия Подороги<sup>361</sup>, хотя, вероятно, при желании можно найти и более ранние образцы.

---

<sup>360</sup> Мамардашвили М. Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб.: Изд-во РХГИ, 1997.

<sup>361</sup> Подорога В. А. Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. М.: Культурная Революция, Logos altera, 2006—2011.

## 11. «Доктор Живаго»: философия на дискурсивной территории романа

Как явствует из названия, в задачи этой главы не входит ответ на вопрос, как можно интерпретировать философию романа «Доктор Живаго». Равным образом автор не ставит перед собой задачу реконструировать философские интертексты романа. Во-первых, эта работа во многом уже проделана<sup>362</sup>: мировоззрение Пастернака ставится в широкий философский контекст, соотносится с философией жизни, неокантианством, экзистенциализмом, тейярдизмом и т. д. Во-вторых, в общем контексте разговора о дискурсивном взаимодействии философии и литературы для меня более существенно попытаться понять то, как репрезентируется философский дискурс в романе. Дальше я еще остановлюсь на этой проблеме, но считаю необходимым сразу оговорить, что под такой репрезентацией я понимаю именно художественное конструирование философского дискурса: не то, как Пастернак и его герои строят свою оригинальную «философию», корреспондирующую с идеями реальных, исторических мыслителей, а то, какие стратегии художественной дискурсивности романа воспроизводят собственно философский тип мышления и речи.

При этом я не считаю, что работа именно с философским высказыванием в «Докторе Живаго» играет какую-то доминирующую или решающую роль для понимания романа и уяснения его дискурсивной природы. Думаю, оснований говорить о философском дискурсе применительно к этому произведению не больше, чем, скажем,

---

<sup>362</sup> См., напр.: Меркулова Т. И. Об «экзистенциальности» художественного восприятия Б. Пастернака // Филологические науки. 1992. № 2. С. 3—11; Пятигорский А. М. Пастернак и доктор Живаго // Искусство кино. 1990. № 6. С. 72—79; Рашковский Е. Б. Пастернак и Тейяр де Шарден // Вопросы философии. 1990. № 8. С. 160—166; Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996; Суриков В. Тайная свобода Юрия Живаго // Московский вестник. 1990. № 3. С. 212—239 и др.

об автобиографическом (в том числе дневниковом) или мемуарном (мемуарно-документальном<sup>363</sup>). В романе можно также заметить присутствие фельетонного и — шире — публицистического дискурса (главка о встрече в поезде с человеком по фамилии Погоревших, общественно-политические монологи героев). Сам литературный дискурс, существующий в качестве такового в художественном мире романа, репрезентируется в тексте — это стихотворения Юрия Живаго.

С точки зрения оперирования разными дискурсами роман действительно интердискурсивен (в этом, кажется, согласны практически все исследователи). Но я не могу согласиться с тем, что роман располагается на границе (в зоне «интерференции») художественного и внехудожественного типов высказываний, или с тем, что в нем происходит синтез литературного и философского, литературного и дневникового и т. д. слова. На мой взгляд, в тексте романа нет мест, не обработанных литературно, нет сырых, внешних литературе высказываний. В этом смысле стратегия Пастернака противоположна стратегиям авангардистской текстуальности с ее категорией *ready made*, а также — любым случаям текстового коллажа, когда в ткань произведения включаются части текстов, ранее функционировавших в реальном социальном пространстве или предназначенных для такого функционирования («язык улицы» у футуристов, дадаистский коллаж, литературные «инсталляции» концептуалистов и проч.). Во всех этих случаях ключевым эффектом является принципиальная неопределенность того, к какой реальности отсылает языковой знак — к порядку действительности, в которой и протекает художественная коммуникация, или к фикциональному «внутреннему миру» произведения.

В этом смысле роман вполне традиционен: в литературе XIX в. также осваивались внехудожественные дискурсивные жанры (дневники, маргиналии — у романтиков; очерковый, публицистический, историографический дискурсы — у реалистов). Философичность в высшей степени свойственна классической русской литературе. До-

<sup>363</sup> Е. И. Зотова выделяет в романе особый «мемуарно-документальный» пласт, создающий отдельный уровень формальной композиции. Именно этот уровень концентрирует в себе проблематику произведения. «Деление частей на главки позволило Б. Л. Пастернаку ослабить в произведении роль сюжета и — шире — эпического повествования. <...> “Лишние”, перебивающие основное действие, но важные в идейном отношении главки приняли на себя функцию воплощения идейного замысла “Доктора Живаго”» (Зотова Е. И. Как читать «Доктора Живаго»? М., 1998. С. 51).

статочно назвать «Русские ночи» В. Ф. Одоевского, «Войну и мир» Л. Н. Толстого, романы Ф. М. Достоевского. Ни о каком «слиянии» художественной и нехудожественной речи в этих случаях говорить не имеет смысла, поскольку, вовлекая в свою орбиту стилистические эквиваленты философии, художественное произведение кардинально изменяет их дискурсный статус. В результате он относится к философии примерно так же, как письма из эпистолярного романа относятся к реальной переписке исторических лиц. Скорее речь должна идти о некоем дискурсивном мимесисе, то есть о репрезентации литературой как сверхдискурсом других дискурсивных и стилистических форм.

В свете сказанного, полагаю, стоит скорректировать представление о философском начале в литературе вообще и в частности о философском романе. В литературоведческих работах часто можно прочесть, что «Доктор Живаго» — философский роман. Но что, собственно, имеется при этом в виду? Литература может быть «философичной» на самых различных уровнях. Понятие «художественной философии» применительно к литературе XIX—XX вв. не более чем научная метафора. Ибо под философичностью художественного текста понимается вовсе не свойство самой литературы, которая рассматривается как поле, где философские идеи не высказываются, а «разыгрываются» на сцене художественной квазиреальности. Философские высказывания, инкорпорированные в художественный текст, не имеют той силы и статуса универсального слова, которыми они обладают в тексте философском. В конечном счете, они рассматриваются как *относительно* истинные, вступающие в разного рода отношения с другими высказываниями, принадлежащими героям, повествователю и, наконец, коррелирующие с позицией автора. С этой точки зрения в высшей степени характерна, конечно, бахтинская теория полифонического романа, помещающая любые суждения, высказываемые в художественном тексте, в заведомо релятивный контекст. Причем этот подход оказывается применим даже к произведениям со столь ярко выраженным доминированием авторской мысли, как романы Толстого<sup>364</sup>. С другой стороны, не менее любопытна в этом отношении, например, позиция В. В. Набокова как литературного критика с его демонстративным презрением к литературе «больших идей».

Под философичностью литературного произведения следует понимать скорее соотнесенность высказанных в нем идей с собственно

---

<sup>364</sup> Morson G. S., Emerson C. Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford, 1990.

философским дискурсом — возможность философской интерпретации художественного высказывания. Такая ситуация в европейской культуре возникает, когда философия начинает мыслиться как самостоятельный дискурсивный жанр. На возникновение этой конфигурации оказало влияние, во-первых, обособление дискурса художественной литературы не только в качестве специфического языка, но и в качестве особого измерения культурного бытия. Во-вторых, автономизация философии во многом продиктована позитивистской революцией в науке XIX столетия и спецификацией научного дискурса, который радикально отмежевывается от философского.

В условиях такого рода дискурсного членения гуманитарного поля даже самое насыщенное мыслью литературное произведение уже не может прочитываться как собственно философское высказывание, так как отсылает не к реальному миру, а к художественной модели, допускающей и оправдывающей любое искажение этого мира посредством вымысла. Можно возразить, что философия — в особенности спекулятивная — также создает отвлеченную, не соотносимую с опытом, модель универсума, а вовсе не говорит о реальном, эмпирически доступном мире. Однако в философии еще никому не удалось полностью отменить категорию истины, господство которой не поколебали даже релятивистские выступления постмодернистов в минувшем столетии. А ее господство означает, что философские положения никогда не воспринимаются как fiction, но как речь о действительном положении дел, о реальности, пусть и не наблюдаемой эмпирически. По крайней мере, философ, высказывающий мысль о том или ином предмете, принужден верить в действительность и этого предмета, и этой мысли, а также обращать в эту веру своих читателей. Если дискурс литературы функционирует в перформативной рамке<sup>365</sup>, обязывающей читателя воспринимать изображаемый ею мир как условный, то иллюкативная сила, свойственная речи философа, заставляет нас понимать ее так, как если бы все, что он говорит, при всей возможной фантастичности говоримого, было реальным — истинным.

Разумеется, как уже упоминалось выше, в философии имеются попытки помыслить ее собственную деятельность как создание мира «чистого» смысла, подобного «чистой» поэзии<sup>366</sup>. Однако подобное

---

<sup>365</sup> См.: *Женетт Ж.* Вымысел и слог. С. 374.

<sup>366</sup> *Гадамер Г-Г.* Актуальность прекрасного. С. 119.

сравнение с поэзией не столько «отрывает» философию от действительного мира, сколько, наоборот, сообщает ей присущую поэзии способность говорить не о поверхностных наблюдаемых свойствах вещей, но об их внутренней сущности. Те же постмодернисты изобличали претензии философии на истину именно через обнаружение в ней литературных стратегий (ср. высказывания Ж. Деррида и полемику с ним Дж. Серля и Ю. Хабермаса, проанализированные в главе 6). Но это сближение философии и литературы призвано было обогатить философский дискурс новым критическим инструментарием, присущим литературе, и, прежде всего, ее способностью рефлексировать по поводу своей собственной условности — способностью к самодеконструкции. То есть рефлексия моделирующего начала в философии происходит по аналогии с подобной рефлексией в литературе, состоявшейся ранее.

Решая свои собственные задачи, например оспаривая излишнюю спекулятивность и пытаясь придать конкретность своему предмету и своим высказываниям<sup>367</sup>, философия часто обращается к литературе — к ее автономизирующему, изолирующему, мирозозидающему языку. Литература же, напротив, как правило, стремится эту автономию разрушить и максимально приблизиться к практическим языкам жизненного мира и даже мимикрировать под них. Этот жест имеет место и в романтизме, канонизирующем нелитературные жанры, и в реализме, стирающем границы между литературной и внелитературной репрезентацией, и в модернизме, например, в теургических устремлениях символистов и в тяге авангардистов к превращению художественного слова в прямое действие или вещь. Для литературы «поэтическое состояние» языка — норма, то и дело вырождающаяся в клише. Литературность, оборачивающаяся литературщиной. Поэтому для ее обновления жизненно важно на время упразднить перформативную рамку, в соответствии с которой все речевые акты литературы читаются как фиктивные, недействительные (в отличие от принудительной иллокутивности перформативов, действующих в реальном социальном пространстве). Философия, по-видимому, напротив, нуждается в периодическом введении на своей территории дискурсивного режима, отменяющего ее направленность на теоретико-объяснитель-

---

<sup>367</sup> Эта тенденция, как уже отмечалось, свойственна целой традиции «конкретной» философии — от С. Кьеркегора до экзистенциалистов XX столетия. См.: Декамб В. Указ. соч. С. 21—25.

ную или практическую результативность (вспомним, что именно результативность — ключевая характеристика философского дискурса у Хабермаса).

Строго говоря, с точки зрения дискурсивных жанров «философского романа» или «философской поэзии» не существует. Существуют литературные тексты, которые по определенным причинам и в определенных условиях могут быть прочитаны в философском ключе, то есть — соотнесены с собственно философскими положениями и дискурсивным порядком философии.

Но что это за причины и условия, которые заставляют или дают возможность читать текст философски? Скорее всего, первым из факторов, делающих художественный текст «философским» в глазах читателя, — это наличие в нем высказываний, претендующих на универсальное обобщение. И уже во вторую очередь значимыми оказываются иные структурные элементы произведения, которые могут быть интерпретированы философски. Ф. И. Тютчев очевидным образом (даже на самом поверхностном уровне) более «философичен», чем А. А. Фет. Толстой и Достоевский — более, нежели Чехов. Хотя это не означает, что, скажем, поэтика Чехова, структура его произведений менее сложна и продуктивна в философском плане<sup>368</sup>, чем сентенции Толстого или «теории», выдвигаемые героями Достоевского. Но интерпретация такого рода глубинных структур — дело философии, будь это «философия литературы», «аналитическая антропология» или «философское литературоведение»<sup>369</sup>.

В контексте исследования художественного дискурса мы говорим о другом — об эксплицитном присутствии в литературном тексте компонентов, которые обязывают или делают возможным его соотнесение с философскими категориями. Речь идет, таким образом, о следах философского дискурса в литературном тексте.

---

<sup>368</sup> См., например, статью С. Н. Булгакова «Чехов как мыслитель» (*Булгаков С. Н. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Избранные статьи. М.: Наука, 1993. С. 131—161*).

<sup>369</sup> См. тот же «Мимесис» В. А. Подороги или книгу «Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология» (СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2001), включающую работы Петера Слотердайка, Одо Маркварда, Вольфганга Изера, Виннфрида Меннингхауса, Манфреда Франка и др. Также интересна в этом отношении книга Григория Амелина: *Амелин Г. Лекции по философии литературы. М.: Языки славянской культуры, 2005*.

В романе Пастернака можно выделить три основные формы присутствия философского дискурса: обособленные философские высказывания, рассуждения и философские максимы в речи повествователя, а также философские аллюзии. Поскольку философские интертексты романа изучены достаточно хорошо, охарактеризуем первые две из названных форм.

Философский характер в романе приобретают некоторые монологи героев, а также своего рода «философские документы», например тетрадь Николая Николаевича, в которую он «раз или два в году записывал... наиболее поразившие его мысли» (44)<sup>370</sup>.

Исследователи отмечают монологичность представления философских идей в тексте романа. Пастернак заставляет своих героев обмениваться в происходящем на уровне произведения диалоге даже не «репликами», а целыми «текстами», то есть внутренне целостными высказываниями, по лингвистической структуре приближающимися к письменной речи. Разумеется, такого рода развернутые высказывания произносят не все герои. Можно вспомнить монологи Веденипина, самого Юрия Живаго, отчасти к «философствованию» тяготеют Гордон, Громеко.

Учитывая сказанное, стоит отметить, что в «сильной позиции» в романе оказываются не те диалоги персонажей, которые, в соответствии с практикой повседневной речи, складываются из обмена репликами, а особо акцентированные «интеллектуальные» диалоги, состоящие из развернутых выступлений персонажей с соблюдением очередности, свойственной коммуникативным нормам, по которым строятся научные диспуты.

По большому счету, в такой стратегии развертывания философских идей нет большой новизны: к текстовому обособлению отвлеченных монологов прибегали, например, те же Толстой и Достоевский. Но у «Доктора Живаго» есть одна особенность. Пастернак очень четко осознает и подчеркивает условность такого приема. В этом отношении характерен эпизод в 3-й главе третьей части первой книги («Елка у Свентицких»), где Юра внезапно раздражается длинным монологом о смерти и воскресении перед умирающей Анной Ивановной. Пастернак предваряет речь Юры замечанием, окрашенным легкой

---

<sup>370</sup> Здесь и далее ссылки на роман даются непосредственно в тексте главы по изданию: *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. IV. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.

иронией: «И он прочел ей экспромтом целую лекцию, сам удивляясь, как это у него вышло» (68). Эта склонность Живаго к развернутым монологам часто сопровождается его стремлением говорить публично и быть услышанным, что сообщает подобным выступлениям некоторую театральность. Та же ирония автора звучит в эпизоде из 4-й главы 6-й части, когда Юрий Андреевич, внезапно обнаруживший себя произносящим речь и смутившись невниманием публики, возмущенно восклицает: «Что же делать, Тоня, когда они не слушают?» (180).

Однако же автор у Пастернака не просто со стороны наблюдает за интеллектуальной деятельностью своего героя. Он очень тактично соучаствует в его мыслях, высказываемых в монологах, и сочувствует им. Об этом свидетельствует специфическая для романа особенность текстового оформления таких мест: начавшийся монолог героя, как и остальной массив повествования, членится на абзацы, вследствие чего через некоторое время речь героя в восприятии читателя как бы сливается с дискурсом повествователя. Но это не означает, что между героем и повествователем ставится знак равенства в плане авторства, как говорил Бахтин, «идеологии», высказываемой в романе. Абзацное членение текста — знак авторского присутствия, а следовательно, мы можем лишь отметить внимание автора к излагаемым мыслям героя, сближающимся, но не отождествляющимся с его собственной позицией. В этом смысле по отношению к философии героя Пастернак занимает как бы срединное положение между подчеркнутой отстраненностью у Достоевского и открытой солидарностью у Толстого.

Отмеченное текстовое сближение монологов и речи повествователя сочетается в романе с тем, что повествователь оказывается также не чужд философствованию. Зачастую он отнюдь не ограничивается пересказом внутренней речи героев, но активно мыслит сам и излагает свои суждения в кратких афористических вкраплениях в повествовательный текст. Поэтому нередко в чисто нарративных эпизодах возникают короткие максимы, которые не всегда легко атрибутировать — кому же, собственно, принадлежат эти мысли.

Известно, что в прозе XX в. усиленно развивается так называемая субъективация он-повествования и различные виды несобственно-прямой речи. Однако Пастернак не злоупотребляет этим приемом и в основном предпочитает держать читателя в легкой неопределенности относительно того, кто говорит и кто мыслит в том или ином эпизоде.

Например, в 4-й главе второй части первой книги читаем следующее:

Ей было немногим больше шестнадцати, но она была вполне сложившейся девушкой. Ей давали восемнадцать лет и больше. У нее был ясный ум и легкий характер. Она была очень хороша собой.

Она и Родя понимали, что всего в жизни им придется добиваться своими боками. В противоположность праздным и обеспеченным, им некогда было предаваться преждевременному пронырству и теоретически разнохивать вещи, практически их еще не касавшиеся. *Грязно только лишнее*. Лара была самым чистым существом на свете<sup>371</sup> (26).

Эта мысль, вкрапленная в чисто повествовательный фрагмент, явно претендует на достаточно серьезное обобщение и очевидным образом принадлежит повествователю, хотя в ближайшем контексте может быть воспринята как несобственно-прямая речь героев (Лары и Роди). И тут можно продолжить сравнение с Толстым и Достоевским: в их романах, при всех их отличиях между собой, философские фрагменты автономны: рассуждает либо герой, либо повествователь в специально отведенных для этого сегментах текста.

Приведенный фрагмент, однако, еще позволяет различить принадлежность высказанной как бы вскользь мысли.

В другом примере такая принадлежность уже далеко не так очевидна. В главе 5 пятой части первой книги читаем:

Юрий Андреевич все время порывался встать и уйти. Наивность комиссара конфузила его. Но немногим выше была и лукавая искусственность уездного и его помощника, двух насмешливых и скрытых проныр. Эта глупость и эта хитрость друг друга стоили. И все это извергалось потоком слов, *лишнее, несуществующее, неяркое, без чего сама жизнь так жаждет обойтись*.

*О как хочется иногда из бездарно-возвышенного, беспросветного человеческого словоговения в кажущееся безмолвие природы, в каторжное беззвучие долгого, упорного труда, в бессловесность крепкого сна, истинной музыки и немеющего от полноты души тихого сердечного прикосновения!*

Доктор вспомнил, что ему предстоит объяснение с Антиповой, как бы то ни было, неприятное. Он был рад необходимости ее увидеть, пусть и такой ценой. Но едва ли она уже приехала. Воспользовавшись

---

<sup>371</sup> Здесь и далее в цитатах из романа курсив мой. — А. К.

первою удобной минутой, доктор встал и незаметно вышел из кабинета (139).

Ясно, что данный эпизод переключается с предыдущим нашим примером самой идеей «лишнего», которое в первом случае характеризовалось как «грязное», здесь же уравнивается с несуществующим, чужеродным жизни. В первом из приведенных абзацев повествователь, стараясь объяснить неудобство героя, сконфуженного ситуацией бессмысленной беседы и ищущего возможность уйти, описательно характеризует участников беседы и вдруг приводит наблюдение достаточно высокой степени абстракции. Оно уже не касается конкретной ситуации, а стремится осмыслить целый ряд аналогичных явлений жизни. Здесь мы узнаем и само понятие «жизни», тесно связанное с Юрием Андреевичем и его мировоззрением. С формальной точки зрения здесь практически нет примет субъективации повествования, но читателю при этом очевидно, что в этом абзаце мысль героя интерферирует с мыслью повествователя. Поэтому весь следующий абзац, выполненный в духе монологов Живаго, автор без всяких оговорок оставляет за повествователем: ведь мы уже знаем, что они мыслят в одном ключе. Таким образом, субъектность повествователя сохраняет свою самостоятельность, в отдельных случаях значительно сближаясь с внутренним миром героя.

Присутствие философского дискурса в речи повествователя не исчерпывается формульными вкраплениями в нарративный текст. В продолжительных описаниях они нередко перерастают во впечатляющий сплав дескрипции и рассуждения. Отталкиваясь от конкретных деталей пейзажа, сплетающихся с описанием чувств и мыслей героя, они достигают высокой степени философского обобщения.

Вот пример из 6-й главы пятой части первой книги романа:

Между тем быстро темнело. На улицах стало теснее. Дома и заборы сбились в кучу в вечерней темноте. Деревья подошли из глубины дворов к окнам, под огонь горящих ламп. Была жаркая и душная ночь. От каждого движения бросало в пот. Полосы керосинового света, падавшие во двор, струями грязной испарины стекали по стволам деревьев.

На последней ступеньке доктор остановился. Он подумал, что даже стуком навеваться к человеку, утомленному дорогой, неудобно и навязчиво. Лучше разговор отложить до следующего дня. В рассеянности, всегда сопровождающей передуманные решения, он прошел

по коридору до другого конца. Там в стене было окно, выходящее в соседний двор. Доктор высунулся в него.

Ночь была полна тихих, таинственных звуков. Рядом в коридоре капала вода из рукомойника, мерно, с оттяжкой. Где-то за окном шептались. Где-то, где начинались огороды, поливали огурцы на грядках, переливая воду из ведра в ведро, и гремели цепью, набирая ее из колодца.

Пахло всеми цветами на свете сразу, словно земля днем лежала без памяти, а теперь этими запахами приходила в сознание. А из векового графинино сада, засоренного сучьями валежника так, что он стал непроходим, заплывало во весь рост деревьев огромное, как стена большого здания, трущобно-пыльное благоуханье старой зацветающей липы.

Справа из-за забора с улицы неслись крики. Там буянил отпускной, хлопали дверью, бились крыльями обрывки какой-то песни...

...Все кругом бродило, росло и всходило на волшебных дрожжах существования. Восхищение жизнью, как тихий ветер, широкой волной шло не разбирая куда по земле и городу, через стены и заборы, через древесину и тело, охватывая трепетом все по дороге. Чтобы заглушить действие этого тока, доктор пошел на плац послушать разговоры на митинге (139, 140).

В этом эпизоде, в чем-то напоминающем знаменитую ночь князя Андрея из «Войны и мира», присутствует как описание окружающей жизни, так и пересказываемые повествователем мысли героя (во втором абзаце приведенного текста). Происходящее дано глазами героя, однако в последнем абзаце главы описание из психологического плана переходит в философский, при этом не переставая быть описанием по форме: «Все кругом бродило, росло и всходило на волшебных дрожжах существования». Здесь, таким образом, описывается уже не внешняя реальность, а сущность происходящего — рост и движение самой жизни. Поэтому в речи повествователя появляются философские понятия («существование», «жизнь»), впрочем встроенные в конкретный образный ряд. Само дескриптивное по типу высказывание приобретает черты философского дискурса. Описание наделяется философским пафосом.

Этот дискурсивный импульс, приводящий к синтезу дескрипции и рассуждения в речи повествователя, подхватывается и развивается в дальнейшем (в сторону преобладания рассуждения) в речи героя. В главе 8 той же части Юрий Андреевич говорит:

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

...Война была искусственным перерывом жизни, точно существование можно на время отсрочить (какая бессмыслица!). Революция вырвалась против воли, как слишком долго задержанный вздох. Каждый ожил, переродился, у всех превращения, перевороты. Можно было бы сказать: с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая. Мне кажется, социализм — это море, в которое должны ручьями влиться все эти свои, отдельные революции, море жизни, море самобытности. Море жизни, сказал я, той жизни, которую можно видеть на картинах, жизни гениализированной, жизни, творчески обогащенной. Но теперь люди решили испытать ее не в книгах, а на себе, не в отвлечении, а на практике (145, 146).

Революцию как всеобъемлющее движение жизни, как творческий порыв вряд ли возможно осмыслить исключительно с помощью языка философских понятий. Поэтому синтез наблюдения и размышления, конкретных образов и абстрактных категорий, предлагается в романе как адекватный язык для постижения этого события, что отвечает художественным задачам романа.

Уже из этих немногих замечаний видно, что с философией в романе связан особый речевой пласт, осмысленный не просто как резонерство или «философствование» того или иного героя, но именно как профессиональный дискурс (Веденяпин) или, по крайней мере, как высказывание о мире, осмысленное как мировоззренческая «программа», как ответственное суждение интеллектуала (Живаго).

В этом смысле функция философского дискурса в «Докторе Живаго» несколько иная, нежели в классических «философских романах» Достоевского и Толстого. Если там «теории», выстраиваемые героями, оформляют их «жизненную философию», то в романе Пастернака они, помимо этого, приобретают еще и известную самоценность знания определенного типа. Гипотетически можно сказать (хотя этот вопрос следовало бы отдельно исследовать), что в «Докторе Живаго» друг с другом спорят не столько «философские позиции» героев (как у Достоевского), сколько — философский дискурс как способ постиже-

ния мира и дискурс поэзии, который не только растворен в самом романном языке, но и представлен как таковой — в виде стихотворений Юрия Живаго. Точно так же можно заметить, что философская рефлексия главного героя не только функционирует как вспомогательное средство и манифестация его духовной эволюции (как у Толстого), но и развивается от чисто интеллектуальных и отвлеченных форм (близость идей Юрия Андреевича философии дяди) к формам опыта, наиболее адекватно схватываемым опять-таки поэзией.

Думается, именно этот вектор интердискурсивности романа связан с проникновением философских компонентов в речь повествователя и особенно — с дискурсным синтезом описания и рассуждения. С одной стороны, как я попытался показать, этот синтез (при всей близости мыслей героя и повествователя) не сводится только к субъективации повествования. С другой стороны, он не означает «интерференции» или «конвергенции» собственно философской речи и речи художественной. Скорее в романе (а равно — в жизни самого Пастернака и в истории Юрия Живаго) имеет место движение от философии как особой формы познания к поэзии как универсальному сплаву знания и опыта. В результате роман как текст существует не на границе между двумя самостоятельными дискурсами — философией и литературой, но именно на дискурсной территории литературы, миметически воспроизводящей философский дискурс и включающей его в свой мир в качестве одного из компонентов, довольно значимого, но все же — в сравнении, например, с поэзией — достаточно неполного и одностороннего.

## 12. Философия поэтической формы и концепция времени у И. А. Бродского

Лирическая поэзия, в особенности так называемая философская лирика, дает множество поводов для философского прочтения. При этом степень «философичности» не всегда зависит от наличия в тексте стихотворения собственно размышлений с использованием понятийного языка как дискурсивной приметы философии.

В этом и еще двух следующих за ним очерках я остановлюсь на двух различных типах современной поэтики, когда сами авторы последовательно акцентируют внимание на философской перспективе понимания своих поэтических текстов. При этом философский потенциал стихотворения связывается не только и не столько с его содержанием (например, непосредственным наличием в нем идей, сформулированных на языке философии), сколько с формой (просодией, композицией, графикой стиха и т. д.), которая становится, по мнению поэтов, способом концептуализации времени. Следует отметить, что подобная рецептурная установка поэтов, задающая определенный вектор интерпретации их текстов, сама по себе не заслуживала бы рассмотрения в контексте разговора о том, *как мыслит поэзия*, если бы в произведении не возникало специфических формантов мысли, которые не принадлежат философскому дискурсу, однако, будучи специфическим видом знания, альтернативным философскому, вызывают философского прочтения или — лучше — перевода с «поэтического» на «философский».

Эти поэты — Александр Введенский и Иосиф Бродский. При всем их эстетическом несходстве, в рамках настоящей работы вызывает интерес предпринятая ими попытка построения своеобразной «поэтической гносеологии» времени.

Начну не по хронологии, поскольку опыт Бродского представляется мне менее очевидным с точки зрения философской семантизации

поэтической формы. Прежде всего, хотелось бы разобраться в том, что представляет собой неоднократно высказывавшаяся поэтом идея «реорганизации» времени в стихе.

Анализируя тексты других авторов, Бродский указывает на то, что взаимодействие с временем посредством поэтического письма носит экзистенциальный характер. Собственно, выстраивается сложная взаимосвязь между работой поэта над текстом, то есть между координатами его написания и временем, с которым поэт вступает в контакт в момент письма. Прочитируем Бродского:

У Кольриджа... есть замечательная фраза. Он сказал, что... читая Донна, измеряешь не количество слогов, но время. Этим и занимался Донн в стихе. Это сродни мандельштамовским растягиваемым цезурам: удержать мгновение, когда оно по той или иной причине кажется поэту прекрасным. Или наоборот, как в «Воронежских тетрадах», там тоже шероховатость, прыжки и усечение стоп, размера, горячка — для того, чтобы ускорить или отменить мгновение, которое представляется ужасным<sup>372</sup>.

Здесь, собственно, обыгрывается традиционный поэтический мотив фаустовского «Остановись, мгновенье!». Но помимо иронии, высказанной поэтом еще в стихотворении 1966 г. «Зимним вечером в Ялте» («Остановись, мгновенье, ты не столь / прекрасно, сколько ты неповторимо»), этот мотив связан у него с критическим осмыслением времени.

Во-первых, у Бродского речь идет о *количественной* характеристике «мгновения»: его можно «удержать», продлить и, наоборот, «ускорить» или «отменить». То есть, в принципе, подразумевается его неизбежная конечность. Эта мысль полемична по отношению к поэтической идее, стоящей за фаустианской «остановкой мгновения», — идее о том, что метаморфоза, которая происходит в поэтическом тексте со временем, сообщает мгновению бесконечность, вневременность, вечность. Бродский сам неоднократно акцентировал внимание на том, что искусство не трансформирует временное в вечное и художник не обретает бессмертие посредством приобщения к искусству:

Несмотря на весь наш церебральный прогресс, мы еще склонны впадать в романтическое (а следовательно, равно и «реалистиче-

<sup>372</sup> Бродский И. Большая книга интервью. М.: Изд-во «Захаров», 2000. С. 157.

ское») представление о том, что искусство подражает жизни. Если искусство и делает что-нибудь в этом роде, то оно пытается отразить те немногие элементы существования, которые выходят за пределы «жизни», выводят жизнь за ее конечный пункт, — предприятие, часто ошибочно принимаемое за нащупывание бессмертия самим искусством или художником. Другими словами, искусство подражает скорее смерти, чем жизни... Сознывая собственную брэнность, искусство пытается одомашнить самый длительный из существующих вариант времени... Отсюда родство поэзии — если не ее собственное изображение — с идеей загробной жизни («В тени Данте»; 5, 78)<sup>373</sup>.

Сама вечность при этом представляется Бродскому тоже в «экстенсивном», «количественном» виде — как бесконечность времени или даже просто — как очень «длинное» время. В этом контексте Бродский оспаривает также идею вечности (бесконечности) как некоего трансцендентного «места» (например, рая — ср. ироническое изображение «рая» в «Колыбельной Трескового мыса»), пространства: «Чувство бесконечности у поэта — скорее временное, нежели пространственное, практически по определению» («Девяносто лет спустя»; 6, 352). В свете же рассуждений поэта о взаимодействии времени, мысли и языка можно предположить, что Бродского интересует «длительность» как что-то, что порождено сознанием и что умещается в слове. В этом отношении характерен финальный фрагмент «Колыбельной Трескового мыса»:

Спи. Земля не кругла. Она  
 Просто длинна: бугорки, лощины.  
 А длинней земли — океан: волна  
 набегает порой, как на лоб морщины,  
 на песок. А земли и волны длинней  
 Лишь вереница дней.  
 И ночей. А дальше — туман густой:  
 рай, где есть ангелы, ад, где черти.  
 Но длинней стократ вереницы той

<sup>373</sup> Здесь и далее, в главах 12—14 ссылки на произведения Бродского (за исключением интервью и эссе, не попавших в собрание сочинений) даются непосредственно в тексте с указанием названия, номера тома и страниц по изданию: Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001—2003.

мысль о жизни и мысль о смерти.  
Этой последней длинней в сто раз  
мысль о Ничто... (3, 91)

Этот отрывок коррелирует с идеей, изложенной ранее в том же стихотворении:

Время больше пространства. Пространство — вещь.  
Время же, в сущности, мысль о вещи (3, 87).

Здесь понятие длины трансформируется из пространственного во временное: «длинные вещи жизни», земля, океан длинны «пространственно». «Вереница дней» вводит в этот контекст «длительность» как качество времени, и «мысли» (о жизни, смерти, о Ничто), как бы соревнующиеся друг с другом в длине, «исчисляются» уже по принципу временной количественности. Причем характерно, что это их «соревнование» не заканчивается, ни одна из них не является окончательно «вечной», предельной. Их бесконечность относительна.

Второе обстоятельство, на которое следует обратить внимание, уже учитывая первое, — акцент, сделанный Бродским на идее темпоральной «количественности», — касается непосредственно того, что происходит со временем, когда оно «реорганизуется» поэтическим текстом. Посмотрим, как этот концепт рассмотрен в эссе о Цветаевой «Поэт и проза». Понятно, что именно от разбора Бродским цветаевских текстов можно ожидать наиболее искренней саморефлексии.

Согласно «лессингианским» представлениям о поэзии, само движение (письма и чтения) текста — линейно. Противопоставление, развиваемое Бродским в эссе, развернуто между двумя текстуальными опытами — прозы и поэзии. Характерно, что поэт понимает эти виды словесного искусства именно как *опыт*, в том числе и целостный опыт отношения автора и текста, так как литература представляет собой «лингвистический эквивалент мышления» (5, 136, 137). Оппозиция этих двух типов опыта строится на том, что, в понимании Бродского, поэзия, в отличие от прозы, являет собой опыт наиболее интенсивного взаимодействия человека с языком и, следовательно, со временем. Если для прозы, в общем («без активного опыта поэзии у ее автора»), характерны многословие, связанное с неограниченностью времени и пространства, и велеречивость, то поэзия отличается «сфо-

кусированностью мышления», «зависимостью удельного веса слова от контекста», «опусканием само собой разумеющегося» и т. д.<sup>374</sup>

Характеризуя прозу Цветаевой как основанную на опыте поэзии, Бродский вводит оппозицию, разделяющую прозу (и, по-видимому, вообще не-поэтический язык, поскольку под прозой он разумет отнюдь не только художественную прозу) и поэзию на более принципиальном уровне:

Фраза строится у Цветаевой не столько по принципу сказуемого, следующего за подлежащим, сколько за счет собственно поэтической технологии: звуковой аллюзии, корневой рифмы, семантического enjambement etc. То есть читатель все время имеет дело не с линейным (аналитическим) развитием, но с кристаллообразным (синтетическим) ростом мысли (5, 130, 131).

Введенный поэтом термин — «кристаллообразность» — противопоставляется линейному развертыванию текста, характеризующемуся *движением к концу*, то есть тексту, вытянутому во времени. Для «складчатого», «кристаллообразного» текста характерна как бы симульганная «многоканальность», что приводит к тому, что текст как бы улавливает время в свой «лабиринт». Время задерживается, увязает в нем и произвольно удлиняется, растягивается. Бродский пишет, что поэтический текст накапливает в себе (эмпирическое) читательское время посредством установки на многократное чтение:

В конечном счете, каждый литератор стремится к одному и тому же: настичь или удержать утраченное или текущее Время. У поэта для этого есть цезура, безударные стопы, дактилические окончания; у прозаика ничего такого нет. Обращаясь к прозе, Цветаева вполне бессознательно переносит в нее динамику поэтической речи — в принципе, динамику песни, — которая сама по себе есть форма реорганизации Времени. (Уже хотя бы по одному тому, что стихотворная строка коротка, на каждое слово в ней, часто — на каждый слог, приходится двойная или тройная семантическая нагрузка. Множественность смыслов предполагает соответственное число

---

<sup>374</sup> Некоторые исследователи сводили эту теорию специфики поэтического языка к тыняновским представлениям о «единстве и тесноте стихового ряда» (ср.: Новиков А. Поэтология Иосифа Бродского. М.: Макс-Пресс, 2001. С. 33). Однако в свете нижеследующего это сопоставление кажется недостаточно полно объясняющим воззрения Бродского на опыт поэзии.

попыток осмыслить, т. е. множество раз; а что есть [раз] как не единица Времени?) (5, 131).

Здесь Бродский вновь совершает поворот к опыту человеческого времени: его проживание интенсифицируется поэтическим текстом. Вновь обратим внимание на мотив *накопления, количественного умножения* времени.

Идею «кристаллообразности» текста легко противопоставить «линейности», как пространственную — временной. Во-первых, можно вспомнить Р. Барта, который определяет отличие «текста» от «произведения» так: «Множественность Текста вызвана... пространственной многолинейностью означающих»<sup>375</sup>. Во-вторых, интересно в этом отношении то, как понимает ахронию текста (повествования), «преодоление времени» в нем и его принципиальную «пространственность» Ж. Женетт (см. его статьи «Пруст и “непрямой язык”», «Метонимия у Пруста», «Повествовательный дискурс»). Такая позиция представляется не вполне сопоставимой с концепцией Бродского по двум причинам. Во-первых, Бродский практически никогда не говорит о *преодолении* времени в письме, его интересует «реорганизация», то есть сам процесс работы времени и работы поэтического языка с временем. К тому же он ассоциирует множественность смыслов не столько с пространственной разверткой означающих текста, сколько с *количеством времени*, необходимого для их схватывания. Во-вторых, речь идет скорее о динамическом аспекте становления категорий произведения в опыте письма, как его понимает поэт, чем об описании устойчивых текстуальных моделей специализированной темпоральности.

Для поэтического письма, по Бродскому, характерна «густота», «предельная структурная спрессованность», «отбрасывание лишнего», «метод исключения». Все эти свойства поэзии также определяются относительно времени: именно они обеспечивают «скорость», «ускорение» мысли, которые, как мы помним по «Нобелевской лекции», являются для Бродского важнейшим опытом бытия человека в языке. «Скорость» и «ускорение» суть также *динамические* и *количественные* характеристики темпорального опыта. Именно благодаря им поэзия становится движением — движением мысли, которое перемещает сознание субъекта «туда», «где до него никто не бывал» (1, 16).

<sup>375</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 417.

Кроме того, мы помним, что, согласно Бродскому, «ускорение» происходит в тот момент, когда субъект полностью отдается во власть языка, в нем «инструмент» начинает преобладать над «человеком». То есть, опять-таки, «ускорение» и в этом контексте предстает понятием фундаментальным: оно означает утрату самостождественности субъекта в письме и «порабощение» его языком. Бродский именно в этом месте «освобождает» язык от присутствия «я», язык приобретает собственную интенсивность, «я» как бы растворяется в нем. Далее — движение языка к своим основаниям:

В идеале же — это именно отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх — или в сторону — к тому началу, в котором было Слово. Во всяком случае, это — движение языка в до(над)жанровые области, т. е. в те сферы, откуда он взялся. Кажущиеся наиболее искусственными формы организации поэтической речи — терцины, секстины, дестины и т. п. — на самом деле всего лишь естественная многократная, со всеми подробностями, разработка воспоследовавшего за начальным Словом эха (5, 135).

Субъект благодаря такому интенсивному опыту существования в языке обретает позицию внеположенности, тождественную, по сути, опыту смерти, ибо поэзия «обеспечивает сознанию такое ускорение, что оно выносит своего обладателя за скобки любого града гораздо раньше и дальше, чем это предлагается тем или иным энергичным Платоном» (5, 138).

В непосредственной связи с этими семиотемпоральными процессами находится экзистенциальное время пишущего. В эссе «Об одном стихотворении» Бродский говорит:

Парадокс, однако, состоит в том, что поэтическая речь — как и всякая речь вообще — обладает своей собственной динамикой, сообщающей душевному движению то ускорение, которое заводит поэта гораздо дальше, чем он предполагал, начиная стихотворение. Но это и есть главный механизм (соблазн, если угодно) творчества, однажды соприкоснувшись с которым (или: которому поддавшись) человек раз и навсегда отказывается от всех иных способов мышления, выражения — передвижения. Речь выталкивает поэта в те сферы, приблизиться к которым он был бы иначе не в состоянии, независимо от степени душевной, психической концентрации, на которую он может быть способен вне стихописания. И происходит это выталкивание со стремительностью необычайной: со скоростью звука, — высшей,

нежели та, что дается воображением или опытом. Как правило, заканчивающий стихотворение поэт значительно старше, чем он был, за него принимаясь. Предельность цветаевской дикции в «Новогодном» заводит ее гораздо дальше, чем само переживание утраты; возможно, даже дальше, чем способна оказаться в посмертных своих странствиях душа самого Рильке (5, 147).

Здесь Бродский говорит еще об одной функции «ускорения», сообщаемого поэту письмом: пишущий субъект становится «значительно старше» за время написания стихотворения. Время письма каким-то образом оказывается «длинней» того реального времени, которое отводится на написание текста. Еще раз подчеркнем здесь значимость для Бродского количественных временных характеристик. Он как бы желает продемонстрировать сам процесс «перекачки», трансформации «жизненного» времени во время семиотическое: увеличение, накопление, наращивание времени текстом ведет к сокращению «массы» и запаса экзистенциального временного ресурса. Собственно, этот процесс эквивалентен процессу «пожирания» вещи (и ее «жизненного» времени) словом (вспомним известный диалог Горбунова и Горчакова в X части поэмы «Разговор на крыльце»).

Этот процесс можно назвать «сублимацией» времени в опыте письма. «Сублимацию» при этом можно понимать в расширенном (не только психоаналитическом) контексте, как «возвышающим» (этот смысл, несомненно, содержится в восторженных словах Бродского об «ускорении» и т. п.), так и в смысле перехода «я» из плоскости жизни в плоскость символического, каковой процесс обязательно сопровождается истощением жизни, умиранием, «подражанием» или же «научением смерти». Это представление о поглощении поэтическим текстом времени человеческого существования родственно гегельянской (от Кожева, Батая и Бланшо до Лакана) идее о негативном потенциале знака (символа, слова, понятия), когда называние вещи, введение ее в символическое пространство означает «убийство вещи», отмену ее существования путем «концентрации» в слове всего ее времени. Вспомним, что «вечность» Бродский определяет как «единственное слово на земле, / предмет не поглотившее поныне» (2, 276).

Как представляется, этот опыт едва ли не впервые в мировой литературе — правда в эпосе — запечатлен Эдгаром По в новелле «Овальный портрет» («В смерти — жизнь»), где то «ускорение» и «сублимация», которые у Бродского существуют в форме поэтологической

метафоры, реализованы в фантастическом сюжете. Впрочем, легендарность и, следовательно, «принципиальность» и архетипичность этой идеи подчеркиваются Э. По с помощью дистанцирования как темпорального, так и текстуального: герой читает старинную рукопись, где приводится история о художнике, который создал прекрасный портрет своей жены, в результате чего она погибла. Интересно здесь, разумеется, то, что легенда запечатлевает процессуальность такого «убийства», которое также состоит в спровоцированном искусством ускоренном протекании жизни героини. Рождение «знака» одновременно (и как бы равносильно) смерти «референта».

Поскольку у Бродского речь идет не об изображении в тексте того или иного предмета и даже не об «отражении» самого поэта в «зеркале» текста, а скорее о ментальном преобразении «я» в процессе знаковой деятельности, то и предметом рассмотрения должно быть не изображаемое, а сама поэтическая форма как форма (концептуализации) времени. Однако поэтологическая метафора, сопоставляющая «сцену письма» и «нарциссическую сцену», сообщает дополнительные оттенки этой философии формы. Сочинение лирического стихотворения вопреки свойственному лирике «нарциссизму» и благодаря фактору времени оказывается не актом счастливой идентификации с самим собой, а наоборот — дискомфортным опытом саморазличия («отстранения», по Бродскому).

Этот мотив временного сдвига в рамках зеркального отношения к самому себе А. К. Жолковский исследовал на материале творчества Зошенко и Саши Соколова. Он говорит о зависимости личного времени субъекта от опыта созерцания самого себя в зеркале. В таком опыте и происходит *обнаружение* себя стареющим, меняющимся — происходит *открытие времени*. «Самолюбование Нарцисса, призванное закрепить неизменное тождество его личности, трещит по всем швам — из-за воображаемого облика молодого мужчины проглядывает то старик, то андрогин»<sup>376</sup>. Жолковский подчеркивает двойственность зеркального опыта. С одной стороны, зеркало выступает как средство формирования идентичности, в этом смысле самосозерцание вырывает «я» из времени: «Зеркало выступает как средство отменить законы реальности и обратить вспять движение, пространство и

---

<sup>376</sup> Жолковский А. К. Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе // Жолковский А. К. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. М.: Сов. писатель, 1994. С. 231.

время, а главное — самому себя выдумать и вырвать неизменным из потока перемен собственное лицо»<sup>377</sup>. Вспомним соображение Бродского о «привкусе вневременности», свойственном взгляду в зеркало:

...Возможно, все объясняется бессознательным нарциссизмом, обретающим посредством распадающейся амальгамы оттенков отстранения, некий вневременной привкус, ибо смысл всякого отражения не столько в интересе к собственной персоне, сколько во взгляде на себя извне («После путешествия, или Посвящается позвоночнику»; 6, 63).

Другая сторона зеркальной сцены, согласно Жолковскому, состоит в различающей деятельности времени, которую фиксирует зеркало и разрушает идиллию самотождественности «я»: «Однако тут и подстерегает связь отражения со временем: из зеркала на него глядит его двойник, безнадежно старый... Как все отражающееся в зеркале, он является из прошлого и знаменует тупиковое будущее героя»<sup>378</sup>. Так в зеркале происходит открытие хода времени как различия внутри тождества. Опираясь на теорию нарциссизма Х. Кохута<sup>379</sup>, Жолковский говорит о том, что нарушение в зеркальном самовосприятии (и, собственно, актуализация нарциссической проблематики) характерно для кризисных, переходных этапов, требующих «перестройки личности, изменений», «замены одного устоявшегося представления о себе другим»<sup>380</sup>. При этом каждый такой кризисный момент возвращает субъекта к ситуации возникновения его «я», «вновь воспроизводит эмоциональную ситуацию периода формирования личности»<sup>381</sup>. Эта мысль отвечает идее Бродского о том, что в творческом опыте человек переживает коренное переустройство своего «я».

«Сублимация» времени, имеющая место в творческом акте, есть своего рода интенсификация этих зеркально-темпоральных отношений с самим собой, о которых пишет Жолковский. У Бродского мы находим эти мотивы в предельной концентрации при осмыслении им опыта поэтического письма. Оно, вопреки Гёте, не останавливает

---

<sup>377</sup> Там же. С. 232.

<sup>378</sup> Жолковский А. К. Указ. соч. С. 232.

<sup>379</sup> Кохут Х. Восстановление самости. М.: Когито-Центр, 2002; Он же. Анализ самости. М.: Когито-Центр, 2003; Kohut H. The Search for the Self. New York: Intern. Univ. Press, 1978.

<sup>380</sup> Жолковский А. К. Указ. соч. С. 238.

<sup>381</sup> Там же. С. 238, 239.

время субъекта, не фиксирует «мгновенье» присутствия, а, наоборот, стремится вместить время в себя, изменив его траекторию<sup>382</sup>.

Приведу один случай, где, по моему мнению, связываются представления о «количественном» накоплении времени и его трансформации в сфере памяти и забывания — в сфере сознания. Речь идет о стихотворении «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...» (1989). Бродский пишет:

Не пойми меня дурно. С твоим голосом, телом, именем  
ничего уже больше не связано; никто их не уничтожил,  
но забыть одну жизнь — человеку нужна, как минимум,  
еще одна жизнь. И я эту долю прожил (4, 64).

Лирическая ситуация стихотворения расположена в двух планах — в настоящем и прошедшем, о котором вспоминает поэт. Приведенный отрывок показывает, что Бродский не просто воспроизводит ситуацию воспоминания, но прошлое воспринимается им как завершенная, «прошлая жизнь». В наличии у лирического героя, таким образом, прошлая, прожитая жизнь и настоящая, которую он также, как он утверждает, прожил. То есть перед нами количественная метафора времени: забвение не воспринимается Бродским как одноактное забывание, но — как процесс стирания или вытеснения одного времени другим, одной жизни — другой. Можно сказать, что оно носит подчеркнуто негативный характер. То есть само проживание времени есть негация, но не просто негация предшествующего, а постепенная негация «жизни» как таковой. Помимо этого, значимо утверждение пишущего о том, что он уже «эту долю прожил». Это означает, что он прожил уже, как минимум, две жизни. Остается предположить, что такую интенсивность и такую количественную насыщенность временного опыта сообщает субъекту именно «ускорение», обретаемое в письме.

Однако что означает — определять художественный опыт в таких понятиях, как «ускорение» и «перемещение»? Прежде всего,

---

<sup>382</sup> Жолковский говорит, кстати, о зеркальном принципе киномонтажа у Дз. Вертова, когда корова «восстанавливается из мясопродуктов» как о проявлении этой двойной логики зеркала: тенденции к задержке времени и разоблачению этой тенденции. Здесь можно говорить — вслед за В. Рудневым — о антиэнтропийной работе времени текста, когда становится возможным возрождение сигарет из окурков и т. п. То, что мы называем «сублимацией» времени у Бродского, является необходимым условием для того, чтобы у текста была такая возможность. В разработке этой идеи заключается большая оригинальность Бродского.

мы не должны забывать, что речь идет об опыте письма как о процессе означивания. «Сцена письма», где задействован субъект и где происходит его испытание опытом лингвистического бытия, бытия-в-письме, его становление-в-языке, эксплицирует общий символический опыт. Не случайно Бродский говорит, что поэзия наиболее радикально демонстрирует все эти — общесемиотические — процессы. Поэтому-то, кстати, в отличие от формалистов, Бродский не проводит *сущностной* границы между речью вообще (и обыденной в частности) и речью поэтической. Поэзия есть не качественно иная, а «высшая форма существования языка» (5, 135). И в этой максиме обе характеристики языка («высшая» и «форма») являются не атрибутами, а модусами.

Следовательно, «ускорение», которое происходит с поэтической речью и которое устремляет ее «к тому началу, в котором было Слово», означает, прежде всего, устремленность к опыту семиозиса как такового. И здесь мы должны вспомнить, что означает именование вещи по отношению к проблеме времени у Бродского: сотворение знака, замещающего вещь поверх всех моментов ее становления, даже в ее отсутствии, вбирающего в себя ее временную идентичность, ее время. Перед нами аналог кантовского «трансцендентального синтеза»! Но здесь еще нет никаких указаний или вех для понимания феномена «ускорения» и «перемещения», то есть какого-то движения знака (текста) или, вернее, — внутри знака (которое и есть его становление — письмо).

За разъяснением этого момента обратимся к философии знака Ж. Деррида. Е. Гурко пишет:

Мир *différance* и есть... трансцендентальный синтез появления и исчезновения, отличающийся от Бытия не пространственно (здесь) и не временно (сейчас), а одновременно двумя этими характеристиками — пространственно-временной отстраненностью / отсроченностью, и небытийственностью как бытованием еще / уже не здесь, или не только здесь и сейчас. Описание этого исчезающего существования Деррида осуществляет посредством понятия «след» или «знак», который трансцендирует мгновенный акт сознания и продляет время посредством реализации индикативной функции, в которой он выходит за свои собственные пределы<sup>383</sup>.

---

<sup>383</sup> Гурко Е. Презентация времени (*Donner le temps*) // Тексты деконструкции. Томск: Водолей, 1999. С. 72.

Письмо, «реорганизующее» время, отбрасывает субъекта, бытие которого уже разделено посредством столкновения с языком, уже выведено из равновесия присутствия, «перемещает» его во времени и пространстве. Здесь уместно вспомнить о такой метафорической категории поэтологии Бродского, как «центробежность»: как мы помним из «Нобелевской лекции», движение, в которое приходит язык в акте письма, «обладает колоссальной центробежной энергией», сообщаемой ему «его (языка. — А. К.) временным потенциалом — то есть всем лежащим впереди временем» (1, 15). «Центробежность» в нашем контексте можно рассмотреть именно как утрату полноты и бытийной обеспеченности присутствия, самотождественности и т. п. Кроме того, здесь налицо и сопоставление с таким лакановским понятием, как «децентрация» субъекта. «Центробежность» связана у Бродского с рассеивающим, перемещающим и ускоряющим действием языка и распространяется на «я», которое вовлекается в это движение, отстраняясь от самого себя, переставая быть себе тождественным.

«Куда» же перемещается субъект? Во-первых, Бродский — опять-таки следуя своей стратегии динамических и «количественных» дефиниций — предпочитает релятивные определения: «гораздо дальше», «значительно старше» и т. п. Значит, его интересует в большей степени сама *различающая* деятельность письма, нежели сколько-нибудь позитивный результат его движения.

«Сублимация» времени, его сжатие, «густота» и т. д. в символическом есть своего рода «игра на опережение», в которой язык (знак, символ, слово) «обгоняет» вещь (и «я» как «вещь») и их присутствие; их присутствие оказывается задержано, отложено, отсрочено во времени и отстранено в пространстве. Вспомним лакановское объяснение тезиса «понятие есть время вещи»: вещь уже должна существовать в понятии как нечто самотождественное, чтобы мы могли помыслить ее в гераклитовом «абсолютном движении»; а также она может быть замещена «именем» в случае ее «пространственного» отсутствия «здесь» и «сейчас»<sup>384</sup>. По Деррида, «время есть имя, которое присваивается повторению / замещению моментов “сейчас”, как откладывающе-сдвигающей игре *différance*; движение времени ощущается в игре означающих (или выражается в них, или зависит от них)»<sup>385</sup>. Здесь речь идет

<sup>384</sup> Лакан Ж. Семинары. Т. 1. М.: Гнозис-Логос, 1998. С. 316, 317.

<sup>385</sup> Гурко Е. Презентация времени (*Donner le temps*). С. 74.

едва ли не о той же «игре», «в которую, — как говорит Бродский, — язык играет, чтобы реорганизовать время» (5, 260).

Однако как именно представляет себе поэт саму процедуру постижения времени посредством поэтической формы? Одно из самых принципиальных требований, выдвигаемых Бродским в отношении словесного творчества, это созидание «композиции». Очевидно, что поэт понимает «композицию» не в привычном литературоведческом смысле, включая в него не только построение произведения, но и проекцию авторского «я» («движения души»), находимую читателем в тексте.

Посмотрим, как текст Бродского оформляет (осознает) структуру авторской *интенциональности*. Для лучшего понимания этой категории в означенном контексте мне вновь придется сделать довольно пространное теоретическое отступление. Понятие «интенция» я использую в том смысле, как (достаточно свободно) понимает его А. Компаньон, который вообще весь разговор «о месте автора» сводит к проблеме интенции: «Обычно речь тут идет об *интенции*, то есть о роли автора, о взаимоотношении текста и его автора, об ответственности автора за смысл и значение текста»<sup>386</sup>. Стоит обратить внимание на то, что французское слово *intention*, по словам переводчика Компаньона С. Н. Зенкина, в переводе может представлять как «замысел» (в контекстах, близких христианской теологии), «намерение» обыденного словоупотребления, а также собственно как «интенция» (в феноменологическом контексте). Для понимания концепта «композиции» у Бродского важным является то, что этот термин артикулирует некоторое предшествование субъекта (сознания) тексту (высказыванию).

Обратимся к одному частному аспекту «интенции». «Первой предпосылкой» интенции А. Компаньон считает «*связность*». Тот факт, что при чтении всеобщей и неизбежной практикой исследователей является «метод параллельных мест» (*Parallelstellenmethode*), то есть анализ сопоставимых по смыслу контекстов из разных текстов (частей текста) одного автора, приводит к мысли о существовании какой-то специфической сверхтекстовой идентичности текстов одного автора. А. Компаньон стремится концептуализировать самую обычную аналитическую технику и этим объяснить существование такого неустрашимого начала, как интенция. При этом

---

<sup>386</sup> Компаньон А. Демон теории. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 56.

...предположение об интенции есть предположение о связности (текста, произведения), которая и служит основанием для сопоставлений, то есть позволяет считать с некоторой вероятностью, что это достаточно веские признаки. Без предположения в тексте связности, то есть интенции, параллелизм является слишком ненадежным признаком, случайным совпадением<sup>387</sup>.

То есть существование противоречий между двумя параллельными местами у одного автора объясняется некоторой константой — связностью интенции. При этом интенция понимается как то, что может сохраняться во времени. Компаньон приводит рассуждение мыслителя XVIII в. Мартина Хладениуса о том, что автор может эволюционировать, изменять свои воззрения, изменяться сам (даже в период написания одного текста), но идентичность его при этом не подвергается сомнению. И привычка мыслить единство интенции настолько сильна, что, анализируя «Опыты» М. Монтеня, мы прибегаем к тому же методу параллельных мест, несмотря на настойчивую декларацию автора о своей непоследовательности, доходящей до несамотождественности: «Я тогдашний и я теперешний — совершенно разные люди».

Существование интенциональной связности текста (текстов) автора и темпоральной идентичности не исключает существования противоречий внутри этой связности, и даже подтверждается ими: метод параллельных мест (и исследование литературы вообще, ведь это его самая фундаментальная техника) учитывает и допускает «противоречивость, каковая сама есть связность: противоречие по природе своей может быть снято в рамках некоторой высшей связности»<sup>388</sup>. Здесь, по мнению Компаньона, мы вообще имеем дело с предельным опытом «человечности» текста: «Связность и/или противоречие имплицитно характеризуют собой текст, *написанный человеком*, в отличие от того, который может настучать на пишущей машинке обезьяна, запечатлеть на камне эрозия или же выработать какая-нибудь алектронная машина»<sup>389</sup>. Иначе говоря, согласно Компаньону, интенция, характеризующаяся связностью, присуща тексту всегда, вне зависимости от того, как мы понимаем ее происхождение: «Прибегать к ме-

---

<sup>387</sup> *Компаньон А.* Демон теории. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 88.

<sup>388</sup> Там же. С. 89.

<sup>389</sup> Там же.

тоту параллельных мест — значит обязательно, каковы бы ни были наши предрассудки против автора, биографии и литературной истории, принимать презумпцию интенциональности, то есть связности, ибо интенция, разумеется, означает не предумышленность, а интенцию в действии»<sup>390</sup>. Каким бы ни было наше толкование истока интенции, будь то идеология и субъект как ее продукт, бессознательное автора или просто его сознательное усилие, — бытие самой интенции в тексте остается непоколебимым. Такой вывод Компаньона позволяет сконцентрироваться на реализации автора в тексте, на его имперсональном присутствии или — лучше — следах такого присутствия.

Эта сторона дела будет особо интересовать меня в связи с анализом поэтологического понимания Бродским феномена «композиции». Запомню, что «композицию» в данном контексте можно понимать как наиболее эксплицитное проявление «связности» по Компаньону. Связь композиции с интенцией, согласно Жоржу Пуле, очевидна, когда речь идет о следах деятельного, конструктивного присутствия в тексте литературного «я» и его за- и до-текстовой реконструкции:

Еще до самого романа нам нужно изобрести роман, в котором не было бы действия, но в котором все же сохранялось бы развитие фабулы со всей ее неотвратимой логикой... Всякий художник, по сути, есть *Homo faber*, который умышленно, деятельностью своего духа достигает «желанной, продуманной и систематической отрешенности», которая, так же, как и естественная отрешенность, позволяет ему соединять разнородные элементы<sup>391</sup>.

Поль де Ман подчеркивает, что такое «соединение разнородных элементов» в единую конструкцию, то есть, собственно, искусство композиции, само по себе обязательно и императивно: наличие в тексте истока интенции (субъекта, автора) имеет следствием «требование», «необходимость композиции»<sup>392</sup>.

Столь же общего («метафизического») определения «композиции» придерживается Бродский. Во-первых, он называет ее «драматургическим принципом» и предлагает использовать его в лирической

<sup>390</sup> Компаньон А. Демон теории. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. С. 91.

<sup>391</sup> Poulet G. A propos du Bergsonisme // Selection, 1924, April. P. 65—75. Цит. по: Де Ман П. Слепота и прозрение. СПб.: Гуманитарная академия, 2002. С. 115.

<sup>392</sup> Де Ман П. Литературное «я» как начало // Де Ман П. Слепота и прозрение. С. 115, 116.

поэзии. Во-вторых, он постоянно артикулирует музыкальную этимологию понятия. Также известны его высказывания об «уроках композиции», полученных им у классических композиторов — Гайдна, Моцарта, Перселла и др. Такое расширительное понимание «композиции» — в том числе и «композиции» как деятельности, как *акта*, синонимичного собственно сочинительству, — не только делает ее важнейшей категорией философии творчества Бродского, но и сближает с представлениями об интенциональности (и связности) как фундаментальном измерении любого текста.

Интересно в этом контексте проанализировать письмо молодого Бродского его другу поэту Якову Гордину, в котором достаточно развернуто изложено понимание им «композиции» — понимание, которое он — в более или менее эллиптических формулировках — будет исповедовать всю жизнь. Письмо написано 13 июня 1965 г., то есть относится ко времени, вплотную предшествующему написанию «Горбунова и Горчакова», а также ко времени возникновения у Бродского его концепции языка, о которой я уже упоминал выше. Тезис письма заключен в максиме: «Самое главное в стихах — это — композиция»<sup>393</sup>. Введя этот тезис, Бродский подробно описывает сам механизм формирования «композиции». Он пишет: «И вот... что нужно делать. Надо строить композицию. Скажем, вот пример: стихи о дереве. Начинаешь описывать все, что видишь, от самой земли, поднимаясь в описании к вершине дерева. Вот тебе, пожалуйста, и величие»<sup>394</sup>. Здесь, на наш взгляд, следует обратить внимание на два момента.

Во-первых, конструирование «композиции» представляется автору синхронным процессу формирования объекта в восприятии, архитектоника «описания» есть имитация *движения* взгляда «от самой земли» к «вершине». Описание и его «композиция» темпоральны и, в сущности, являют собой не что иное, как «перцептуальное время»<sup>395</sup>

<sup>393</sup> Гордин Я. Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. СПб.: Пушкинский фонд, 2000. С. 137.

<sup>394</sup> Там же. С. 137.

<sup>395</sup> Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 11. «Перцептуальное» время в этом понимании есть субъективное временное измерение, обусловленное темпоральными свойствами «самого произведения искусства как элемента реальности» (см.: Каган М. С. Пространство и время как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 26).

текста. Иначе говоря, взгляд читателя здесь режиссируется поэтом, а композиция есть конструирование времени, в котором расположен читатель. Это тем более ярко артикулировано как особая (сильная) позиция Автора, что ему Бродским рекомендовано «привыкнуть картину видеть в целом». То есть опыт читателя (развертывание композиции) и опыт автора различаются с точки зрения обладания последним привилегированной точкой зрения и *целостным* видением предмета. Это целостное видение подразумевает известную иерархию составляющих художественного текста и определенную «власть» художника над изобразительными средствами и, в конечном счете, над языком (будущего) произведения: «Частностей без целого не существует. О частностях нужно думать в последнюю очередь. О рифме — в последнюю, о метафоре — в последнюю. Метр как-то присутствует в самом начале, помимо воли, — ну и спасибо за это»<sup>396</sup>.

Второй момент, на который мне хотелось бы обратить внимание, это изначальная ориентация взгляда поэта на ценностную структуру описываемого объекта (дерево, устремленное к небу, ввысь) и, как следствие, иерархическое восхождение внутри самой «композиции»: подходя к описанию «вершины» предполагаемого дерева, то есть ценностно маркированного топоса, «композиция» достигает «величия». Здесь уместно вспомнить известные и ставшие мишенью для позднейшей критики положения молодого, а также — в редуцированном и более рафинированном виде — зрелого Бродского о «величии замысла»<sup>397</sup> как первом условии любого творчества и «иерархичности мышления», свойственной любому литератору.

---

<sup>396</sup> Гордин Я. Указ. соч. С. 137.

<sup>397</sup> Известные слова Бродского, адресованные А. Ахматовой. Об этой достоянной «иерархичности» и «величии замысла» с едкой иронией писал В. Курицын: «В мифе Бродского принадлежность к высокому контексту русской литературы играло решающую роль: и дружба с Ахматовой, и “величие замысла”, и призрачный Санкт-Петербург, и неправедный суд, ореол мученика и изгнанника... Он (Бродский. — А. К.) — в соответствии с “величием замысла” — при жизни оплавился в миф о большом русском поэте... “Рыжем” “делали биографию”, и он, кажется, с готовностью располагался внутри этой делаемой биографии...» (Курицын В. Бродский // Октябрь. 1997. № 6. С. 182, 183). Эту критику Курицыным ценностных стратегий Бродского (и симптоматично воспринимаемых как «имиджевые») в нашем контексте можно мыслить конструктивно: концепция «композиции» четко коррелирует у Бродского с центрирующей и структурирующей ролью автора, его преднамеренной и внеположной тексту интенции, его

Итак, знание (целостное видение) предмета, власть над языком и безграничная ценностная компетенция — вот что дает поэту опыт строительства «композиции».

Тот факт, что «композиция» укоренена в глубинной до- и затекстовой реальности духовного опыта субъекта и является полновесным свидетельством его экспансии в собственный текст, его абсолютной власти над собственным дискурсом, Бродский объясняет своевольной и герметичной в своей основе мотивацией композиционного движения:

Или вот прием композиции: разрыв. Ты, скажем, поешь деву. Поешь, поешь, а потом — тем размером — несколько строчек о другом. И, пожалуйста, никому ничего не объясняй... Но тут нужна тонкость, чтобы не затянуть уж совсем из другой оперы. Вот дева, дева, дева, тридцать строк дева и ее наряд, и тут пять или шесть о том, что напоминает ее одна ленточка. Композиция, а не сюжет. Тот сюжет для читателя не дева, а «вон, что творится в его душе». Связывай строфы не логикой, а движением души — пусть тебе одному понятным. Они и будут тебе дороги, эти стихи<sup>398</sup>.

В этих строчках поражает безграничная вера поэта в собственные творческие возможности. Точно так же, как субъект признается абсолютно понятным для собственного сознания, композиция строится в соответствии с «движением души». Здесь обращает на себя внимание коммуникативная замкнутость ситуации: читатель выведен за скобки (Бродский настаивает, чтобы его друг Гордин не интересовался чужими «мнениями» при написании стихотворения), поэт как бы пишет исключительно для себя одного («Они и будут тебе дороги, эти стихи»).

---

индивидуальной и независимой ценностной ориентации. С этими «иерархизирующими» устремлениями Курицын спорит на всех уровнях — от метафизического до собственно эстетического: столь важные и центральные для Бродского категории, как время и язык, критик считает сакрализованными в его поэзии. Причастность языку («зависимость от языка» Бродского) ассоциируется у него с ролью поэта как «жреца при божестве», что, по мнению Курицына, наполняет новой силой старую традиционную фигуру Поэта. Время же означает конструирование иерархической ценностной вертикали в противоположность пространству, которое есть нонииерархическая среда, более близкая «постмодернистскому» сердцу критика. «Язык, — пишет Курицын, — главное средство, с помощью которого Бродский борется с тем, что он называет пространством, во имя того, что он называет временем» (Там же. С. 182).

<sup>398</sup> Гордин Я. Указ. соч. С. 137.

Обратим внимание еще на один мотив: Бродский говорит о «разрыве» как чрезвычайно показательном приеме, значимом для «композиции». Будучи «приемом», этот «разрыв» должен провоцироваться и контролироваться самим автором. При этом «разрыв» должен быть подчинен вкусовому критерию, он должен быть также тонко срежиссирован и сыгран: «Но тут нужна тонкость, чтобы не затянуть уж совсем из другой оперы». «Постановочность» композиции и, в частности, одного из ее приемов — «разрыва» поддерживается ассоциацией с драматургией и театром: «Главное — это тот самый драматургический принцип — композиция... Сознаюсь, что чувствую себя больше Островским, чем Байроном. (Иногда чувствую себя Шекспиром.)»<sup>399</sup>. Бродский, по-видимому, берет «Островского» как эмблему драматургии, режиссуры и постановки эффектов композиции в отличие от эмблемы «Байрон», подразумевающей (романтический) лирический порыв и стихийность. «Шекспир» здесь, кажется, взят как ироническое примирение, компромисс двух обозначенных полюсов, как бы «аполлонического» и «дионисийского» начал в поэзии.

Далее мы еще вернемся к приему «разрыва», а пока примем к сведению мысль молодого Бродского о том, что композиция (со всеми ее прихотливыми отступлениями и «разрывами») структурируется сознательным усилием субъекта, режиссируется им, отвечает его внутренней сущности, в каком-то смысле представляет собой концентрированное выражение его (интенционального) присутствия в тексте. Итак, композиция самым интимным образом сочленена с субъектом, с его «эмоционально-волевой» (М. М. Бахтин) сферой.

Это подтверждается дальнейшим развитием мысли Бродского. Вслед за констатацией того, что «композиция» следует за «душевым движением» «я», поэт уподобляет ее динамике того, что он называет «жизнью»<sup>400</sup>: «Жизнь не отвечает на вопрос: что? — а: что после

<sup>399</sup> Гордин Я. Указ. соч. С. 137.

<sup>400</sup> В раннем (примерно до середины 1960-х гг.) творчестве Бродского формируется специфический концепт «жизни». Он понимается в динамических категориях движения, свободы и метаморфозы и сопоставляет одновременно сферу «внутренней», «душевной жизни» и «жизни» мира, «внешней» реальности. (См. об этом: *Рогинский Б.* «Это такая моя сверхидея...» (О ранних стихах Бродского) // *Звезда*. 2000. № 5. С. 99—103; *Плеханова И.* Формула превращения бесконечности в метафизике И. Бродского // *Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность*. СПб.: Звезда, 2000. С. 36—53.). Ср. с этим понимание категории «жизни» у раннего Б. Пастернака. Кстати, Я. Гордин

чего? И перед чем? Это главный принцип. Тогда и становится понятным “что”. Иначе не ответишь. Это драматургия. Черт знает почему, но этого никто не понимает. Ни холодные люди, ни страстные»<sup>401</sup>. Однако в этом пункте мы сталкиваемся с противоречивостью логики Бродского. «Жизнь» в его ранних стихах понимается как достаточно стихийный, неподвластный *ratio* и его инстанциям процесс, тесно спаянный с движением и метаморфозами времени и т. д. Здесь же он говорит о «драматургии» как принципе, присущем «жизни», этому интуитивному и экстатическому феномену. Для разрешения такого противоречия мы легко могли бы сослаться на какую-то «высшую драматургию», верховный промысел и т. п. (не случайно в этом контексте возник и Шекспир!). Однако имеется здесь и другая логика. «Жизнь» как тотальный принцип мыслится подобной (или тождественной) «душевному движению» субъекта, возможно, именно в силу тотальности, всеобщности этого субъекта. Именно момент самозамкнутой автокоммуникации субъекта позволяет ему «овладевать» материалом (языком) посредством интенционального инструмента под названием «композиция» и именно поэтому композиционная драматургия текста подобна не столько всемирной драматургии демиурга (такого обобщения не дает нам текст Бродского), сколько «жизненной» динамике как таковой, «драматургии» вообще. В этом смысле, конечно, «композиция» будет для нас вариантом философского «логоса». Однако сейчас нам здесь важны не столько «логоцентрические» обертоны ранней эстетики Бродского, сколько отчетливая корреляция между интенцией, «душевной жизнью» субъекта и «жизнью» как идеей всеобщности — с одной стороны, и принципом «композиции» — с другой.

Понятие «композиции» в такой («метафизической») его интерпретации репрезентирует фигуру (идею) предстояния автора тексту в ка-

---

отмечает сродство в понимании Бродским композиции с аналогичным пастернаковским. Он приводит цитату из воспоминаний Е. Б. Пастернака. Тот вспоминает свой разговор с отцом о творчестве и пассаж великого поэта о композиции: «Все начинается с композиции. Пока нет композиционного замысла, стихотворение не существует. Сколько бы ты ни подбирал строки или вслушивался в ритм, ничего еще нет. Только после возникновения композиции появляется стихотворение, начинается работа» (*Пастернак Е.* Из воспоминаний // Звезда. 1996. № 7. С. 148). Нам представляется симптоматичной близость понимания поэтами «жизни» и «композиции» и отчетливая у Бродского корреляция между ними.

<sup>401</sup> Гордин Я. Указ. соч. С. 137, 138.

честве автономного самосознающего «я», которое может не трансформироваться под воздействием письма (то есть в соприкосновении с языком), некоторого сознания, по отношению к которому язык не предстает фактором трансцендирования и, тем паче, саморазличия. Перед нами самодостаточная сущность, исполненная «замыслом» (интенцией) и готовая к порождению произведения.

Однако уже здесь, еще до возникновения у Бродского его знаменитой концепции языка, возникает определенное напряжение между пониманием «композиции» как наиболее общего структурного и, следовательно, симультанно данного «замысла» и его «реальным» развертыванием в качестве текста. И хотя Бродский предпринимает попытку редукции, отбрасывания «второстепенного», всех частных для того, чтобы вычленил эту самую общую интенциональную схему, все же ему приходится считаться именно с темпоральной природой текстуального развертывания. И действительно, впоследствии, в своих позднейших декларациях он будет отдавать приоритет именно этим «деталю и частностям» темпоральности текста (ритму, цезуре — просодии прежде всего).

В сущности, сама идея композиции связана с идеей повторения, так как всякая структура, задающая каркас стихотворения, должна реализоваться по крайней мере дважды: в замысле, то есть в предвидении поэтом того, что еще предстоит написать, и в самом тексте, по этому замыслу выстроенном. Бродский сам опишет этот момент в позднем стихотворении «Дедал в Сицилии» (1993), где выведена фигура изобретателя, могущего сосредоточить «замысел» изобретения в «чертеже», однако сами «постройки», то есть реализация замысла, «стремятся отделаться» от миметического следования чертежу — именно как от *повторения*:

Всю жизнь он что-нибудь строил, что-нибудь изобретал.  
Всю жизнь от этих построек, от этих изобретений  
приходилось бежать, как будто изобретенья  
и постройки стремятся отделаться от чертежей,  
по-детски стыдясь родителей. Видимо, это — страх  
повторимости... (4, 137).

Здесь показательно и то, что сам субъект (Дедал) все время вынужден «бежать» от своих построек, которые, как бы живя собственной жизнью, перерастают «чертеж». То есть субъект приводится в движение каким-то неведомым стимулом, сообщаемым ему его произ-

ведением. Следует добавить, что в этой аллегории Бродского дана и характеристика этого движения как *негативного*: Дедал, покоривший всякое земное движение (он — «глубокий старик, способный перемещаться / по воздуху»), «направляется... в сторону царства мертвых».

Таким образом, как принцип «композиция» подразумевает некоторое постоянство, устойчивость и как бы вневременность. Однако уже в раннем определении композиции Бродский основывает ее понимание именно на *временной* смене и последовательности элементов текста («Жизнь не отвечает на вопрос: что? — а: что после чего? И перед чем? Это главный принцип»). Глубинной мотивацией композиции является «*движение души*», а само «руководство» по ее созидаанию показано как последовательность, как *процесс* и *движение* письма. Говоря о структуре композиции, поэт апеллирует не к статичной, «пространственной» идее произведения, а — как бы вслед за Лессингом — акцентирует внимание на движении, свойственном материалу. Здесь, на уровне эстетической философии времени, мы видим, помимо прочего, оправдание склонности Бродского к «длиннотам», к «эпической» разработке лирического сюжета, к жанру «больших стихотворений». В конечном счете, стихотворение, исходя из всего этого, в своей временной протяженности запечатлевает не мгновение времени, дает не срез, а именно *ход времени*, его развертывание, действительно становится формой его реализации, «формой времени».

В результате и сама «композиция» текста становится как бы необратимой, то есть движимой энергией времени, энергией различия, и когда в тексте возникают рефрены (столь редкие у позднего Бродского и столь частые у раннего), они воспринимаются как повторение, то есть — до известной степени — как новое высказывание, а не как возвращение к тому же самому. Следует отметить, что в «больших стихотворениях» зрелого Бродского преобладают лексические повторы, но очень редки повторы синтаксические, действительно требующие основательного (текстуального и мнемонического) возвращения к повторяемому сегменту текста. Крайне редок у Бродского также прием синтаксического параллелизма, уступая место в большей или меньшей степени параллелизму логическому.

Таким образом, поэтические техники, обусловленные жесткой предопределенностью и единством «композиции», а также доминирующим ритмом, отодвигаются на периферию. Определяющими у Бродского со временем все больше становятся «спонтанность», «неумыш-

ленность», определенное «беспамятство»<sup>402</sup> в отношении структур построения текста (в ходе его развертывания), призванные эксплицировать то основание, которое составляет саму материю речи — время.

Уже на этом этапе и этом уровне фиксируется темпоральный парадокс: в принципе, произведение мыслится как целое и состоявшееся *до* своего возникновения, до своего «начала» — благодаря композиционному замыслу, предшествующему письму, однако на деле его еще нет. И наоборот: замысел, который якобы возникает *до* письма, предстает перед читателем *после* чтения, но уже в качестве *следа* некоего «первоначального» присутствия интенции (композиции, проекта).

Этот парадокс отчетливо фиксирует Морис Бланшо:

Эта трудность с самого начала освещает аномалию, лежащую в основе писательского труда, которую писатель и должен, и не должен преодолевать... Писатель находит и реализует себя только в процессе своего труда... Если у него нет перед собой полного проекта своего труда, как он может иметь его в качестве сознательной цели своих осознанных действий? А если произведение уже полностью присутствует у него в сознании и это присутствие и есть основной смысл произведения (полагая здесь, что слова не столь существенны), — тем более, зачем приступать к его осуществлению? То есть либо в виде внутреннего проекта в нем уже все заложено, и писатель с этого момента уже знает о нем все, что можно о нем узнать, и оставляет его пребывать во мраке, так и не переведя его на слова, не написав его — но при этом он и не станет писать, не станет писателем; либо, приняв во внимание, что произведение должно быть не только задумано, но и осуществлено, что вся его ценность, истина и реальность заключена в *словах, которые разворачивают его во времени, вписывают его в пространство*, он садится писать, — но ни из чего не исходя, ничего не ожидая — следуя одному выражению Гегеля, как ничто, работающее в *ничто*<sup>403</sup>.

Бланшо поднимает проблему идентичности субъекта самому себе в качестве автора — «писателя». Это идентичность, возможная лишь

<sup>402</sup> О взаимосвязи «конструирования» времени в результате «абстрагирования» от реального его хода и «памяти» текста; и наоборот, о деконструкции темпоральной структурности и временного пространственноподобия, — см. уже неоднократно упоминавшуюся работу М. Ямпольского «Беспамятство как исток (Читая Хармса)».

<sup>403</sup> Бланшо М. Литература и право на смерть // Бланшо М. От Кафки к Кафке. М.: Логос, 1998. С. 12, 13. Курсив мой. — А. К.

в качестве и в условиях интериоризованного различия: ясно, что с началом письма (когда начинается свое движение язык, разворачивающий замысел во времени) возникает «разрыв», уничтожается «человек» (творец замысла) и рождается «писатель» («орудие языка», по Бродскому).

Антуан Компаньон говорит о том, что обнаружению интенции в тексте не препятствует безличностно-социальный или бессознательный характер ее субъекта и в пределе статус этого субъекта вообще не является релевантным для постижения всегда присущей тексту интенциональности, поскольку все, что привносит в эту интенцию субъект, есть «значение»; то же, что мы обнаруживаем в тексте, вынося «значение» за скобки, есть «*смысл*», и он трансцендентен любому субъекту как истоку<sup>404</sup>. Но подобная трактовка игнорирует конфликт между пониманием автора как субъекта, предшествующего тексту в своем присутствии, и автора как фигуры (или даже «функции» и структурно необходимой фикции) текста. Компаньоновское понятие самодовлеющей, «неантропоморфной» интенции не учитывает, редуцирует проблему «истока, начала», как будто у текста есть непротиворечивое (само)сознание. Но внутри этой интенции, как я сейчас попытаюсь показать, кроется *различие*, субъектно-темпоральный парадокс. Работа этого различия осуществляется в зазоре между литературным «я» как «началом» и им же как «центром», фигурой текста. Это различие является сюжетом статьи Поля де Мана «Литературное “я” как начало».

Американский критик анализирует философско-литературные взгляды Жоржа Пуле в соотнесении их с его художественной практикой. Он акцентирует внимание на артикулированном самим Пуле парадоксе. В центре анализа — понятие Пуле «отправная точка», то есть

... тот опыт, который является одновременно и начальным и центральным, вокруг которого может быть организовано все произведение. Эта «отправная точка» своя для каждого автора и определяет его в его индивидуальности; проверкой ее на релевантность будет способность служить эффективным организующим принципом для всех сочинений автора, какому бы периоду или жанру они ни принадлежали (законченное произведение, фрагмент, дневник, письмо и т. д.)... Отправная точка является унифицирующим принципом внутри отдельного корпуса (*сочинений*. — А. К.) и вместе с тем служит для различения писателей или даже периодов литературной истории<sup>405</sup>.

<sup>404</sup> См.: Компаньон А. Указ соч. С. 100—112.

<sup>405</sup> Де Ман П. Литературное «я» как начало. С. 112.

Таким образом, речь идет о тотальной критерии индивидуации и идентификации текстов, о том, частью чего может являться «интенция»<sup>406</sup> в понимании Компаньона, однако не столь оторванная от экзистенции «авторского сознания». Можно предположить, что под определение «отправной точки» как какой-то логики «душевной жизни» «я», которая предопределяет логику произведения, подпадает и феномен соотношения «композиции» с «движением души» поэта в концепции Бродского.

Однако в понимании Пуле «отправная точка» носит апоретический характер: она есть «то, что в одно и то же время выступает и как принцип единения, и как принцип различия». Это происходит вследствие того, что что-то не дает непротиворечиво определить ее и в качестве «начала», и в качестве «центра», структурирующего произведение.

По определению, она способна функционировать как временное начало, как точка, которой в отношении произведения не предшествует ничего, что следовало бы принимать в расчет. Следовательно, в терминах времени она есть момент, целиком направленный в будущее и отделенный от прошлого. С другой стороны, когда эта точка действительна в качестве центра, она функционирует уже не как генетический, но как структурный и организующий принцип<sup>407</sup>.

Таким образом, произведение само оформляет дистанцию различия внутри духовного мира субъекта. И это различие осуществляется прежде всего именно во времени:

В терминах времени центр не может одновременно быть еще и началом, истоком. Этой проблемы нет в пространстве, где, как в случае с картезианской осью в аналитической геометрии, вполне возможен центр, который является началом. Но тогда начало есть чисто формальное понятие, лишённое генеративной силы, и скорее точка референции, чем отправная точка. «Источник» и «центр» никоим образом не тождественны a priori. Между ними может возникать очень продуктивное напряжение<sup>408</sup>.

Речь идет о парадоксальной сущности креативной инстанции: во времени становления произведения субъекту отведено по меньшей

---

<sup>406</sup> Ж. Пуле также употребляет это понятие, см.: *De Man II*. Указ. соч. С. 117.

<sup>407</sup> Там же. С. 112, 113.

<sup>408</sup> Там же. С. 113.

мере два «места», вернее, некоторое двойственное, двоящееся «место». Он должен одновременно и, предшествуя, порождать произведение, и, будучи ему одновременным, определять координаты его развертывания в языке и в качестве языка. «Романист обязан “творить” характер, описывая действия и переживания, которые выглядят спонтанными, но, по сути, уже должны быть уложены в заданную схему, которая, в той или иной мере осознанно, исполняет роль избирательного принципа»<sup>409</sup>.

Другими словами, субъект должен направлять каждое слово произведения, в каждый момент времени «подсказывать» ему логику его дальнейшего развертывания. Автор должен быть подобным набокковскому «антропоморфному божеству», однако в данном контексте предвечному, то есть вполне аналогичным божеству подлинному<sup>410</sup>. Собственно, таково «наивное», «статическое» понимание инстанции автора, часто свойственное теории литературы: автор есть «последняя инстанция» текста, которая не подлежит уже никакому становлению. Поэзия и критика Бродского задает иные координаты: произведение, являясь темпоральной сущностью, способно вмешиваться в дела самого творящего сознания, проблематизируя его идентичность, бросая его в пучину становления.

Фигура [актов, которыми рассказывается история] присутствует в каждом мгновении. Она оформлена еще до начала действия. Ее движение есть лишь постепенное развертывание. Она движется, чтобы дышать, существовать. Только после этой предварительной работы способна она начать прорасти. *Странной может показаться эта истина, понятая одновременно в двух модусах, бытия и становления, без какой-либо попытки со стороны автора установить между ними связь, открыть нечто, что было бы для них единым и общим...*<sup>411</sup>

<sup>409</sup> Ж. Пуле также употребляет это понятие, см.: *Де Ман II*. Указ. соч. С. 114.

<sup>410</sup> Не здесь ли кроется тот пафос «лингводицеи» (термин А. Глушко. См.: Глушко А. Лингводицея И. Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб., 1998. С. 143—145.) Бродского, сакрализации языка, который, как мы увидим, именно в этом пункте претендует на размывание полноправности субъекта по отношению к его собственному произведению, на полноту его креативной компетенции. О божестве «лингвистическом» и конфессиональном см.: Келебай Е. Поэт в доме ребенка: Прологомены к философии творчества Бродского. М.: Университет, 2000. С. 219—230.

<sup>411</sup> *Де Ман II*. Литературное «я» как начало. С. 114. Курсив мой. — А. К.

Выяснив эту предварительную логику, мы вновь переходим к парадоксу, который артикулирует все творчество Бродского (как «теоретическое», так и поэтическое, а также практика анализа им произведений других поэтов). Парадокс заключается — еще раз — в «напряжении», «зазоре» между пред-существующей статикой «композиции» и само-движением языка, который «диктует поэту следующую строчку», а в итоге — между «я», без ущерба для своей идентичности производящего тексты, и некоторым присущим письму различающим движением, ставящим под вопрос саму чистоту присутствия субъекта в бытии.

Эта апория, эти противоположные друг другу идеи, по-видимому, настолько приспособлены для сосуществования и для существования в форме парадокса, что историчность ситуации вытеснения одной идеи с помощью другой в ходе развития эстетических идей поэта не является логически релевантной. Тем паче что Бродский не отказывался от своей теории «композиции» никогда. В его сознании идея, противоречащая этой, не отменяет ее действительности. Он располагает опыт внутри противоборства «я» и языка, ставящего под вопрос само существование этого «я».

Рассмотренные нами выше идеи письма 1965 г. вступают в полемический диалог с идеями «Нобелевской лекции» года 1987-го. Если в письме предполагалась некая сила «я», которое, как во фразе Пуле, есть «*homo faber*», умышленно, «деятельностью своего духа» способный отливать, «соединять разнородные элементы»<sup>412</sup> в отвечающую «движению души» композицию, то в лекции мы видим апофеоз «инструментальной» (функциональной) идеи поэтического «я»:

Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык подсказывает ему или просто диктует следующую строчку. Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, и порой оказывается очень удивлен тем, что получилось, ибо часто получается лучше, чем он предполагал, часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал. Это и есть тот момент, когда будущее языка вмешивается в его настоящее (1, 16).

<sup>412</sup> Poulet G. A propos du Bergsonisme // Selection, 1924, April. P. 65—75. Цит. по: Де Ман П. Слепота и прозрение. С. 115. Ср. также примечание де Мана о том, что Ж. Пуле называл «*voué à l'étude de la composition*» — «исследователем соединения», что можно перевести и как «исследователь композиции».

Попробуем прокомментировать этот хрестоматийный пассаж, который обычно воспринимается без должного анализа, просто как мнение поэта, фрагмент его мироощущения. Однако подобное отношение к тексту оставляет его вне системы этого мироощущения, что нередко приводит к разнообразным абберациям понимания.

В первую очередь, замечательна логическая структура текста Бродского. В довольно длинном заключительном отрывке текста лекции он перечисляет различные причины, в силу которых «человек принимается за сочинение стихотворения». Все эти причины (от обыденных до крайне оригинальных) лежат в экзистенциальном поле, все они предшествуют самому письму, определяя его извне. Вот их список:

- «чтоб завоевать сердце возлюбленной»;
- «чтоб выразить свое отношение к окружающей его (*поэта*. — *А. К.*) реальности»;
- «чтоб запечатлеть душевное состояние, в котором он в данный момент находится»;
- «чтоб оставить... след на земле»;
- «по бессознательно-миметическим соображениям» («черный вертикальный сгусток слов посреди белого листа бумаги, видимо, напоминает человеку о его собственном положении в мире»).

Перечислив эти мотивации, обуславливающие начало творчества, Бродский говорит о «последствии» данного занятия:

Но независимо от соображений, по которым он берется за перо, и независимо от эффекта, производимого тем, что выходит из-под его пера... немедленное последствие этого предприятия — ощущение вступления в прямой контакт с языком, точнее — ощущение немедленного впадения в зависимость от оного... (1, 15).

Таким образом, побудительные мотивы сочинительства и собственно опыт письма оказываются разделены, изолированы друг от друга: ведь Бродский заявляет о специфическом безразличии ко всем этим «соображениям», предшествующим творчеству, об их — жизни и творчества — взаимной «независимости».

Однако же через один абзац он вновь возвращается к теме экзистенциальных мотиваций поэтического труда. Здесь эти «поводы» преподносятся уже негативно: «Пишущий стихотворение, однако, пишет его не потому, что он рассчитывает на посмертную славу, хотя он часто и надеется, что стихотворение его переживет, пусть нена-

долг». Далее следует как раз разбираемый нами отрывок. И начинается он с некоторого как бы «разрыва» с логикой предшествующего текста: «Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык подсказывает ему или просто диктует следующую строчку». Бродский здесь контаминирует логическую позицию внешней (внетекстовой) мотивации и детерминации чисто творческой, расположенной *внутри* опыта письма. Ведь ситуация, когда язык начинает свой «диктат»<sup>413</sup>, есть ситуация, когда письмо *уже* началось, и проблема причин этого начала осталась позади, поэтому фраза представляет собой логический сдвиг и анахронизм одновременно. Однако она отлично показывает, как совершается «проскакание» начала<sup>414</sup>, как (эмпирическое, экзистенциальное) «я» утрачивает свою компетенцию, передоверяя ее совершенно иному «я» письма. Бродский на глазах читателя «впадает в зависимость от языка», подвергается его «диктату», дабы наглядно продемонстрировать властные потенции языка.

Я не буду специально останавливаться на том, что слова Бродского о неожиданном и непредумышленном характере языкового развертывания замысла полемически нацелены против его же собственного положения о «композиции» как предшествующей тексту архитектонике замысла (вспомним о «драматургии» временной последователь-

<sup>413</sup> С помощью этого слова явно обыгрывается фундаментальная двойственность современной Бродскому теоретической мысли: с одной стороны, «диктат» связан с письмом-под-диктовку языка (= Музы, по Бродскому); с другой стороны, проблематика языка и проблематика власти и идеологии центральна для современного Бродскому постструктурализма и постмодернизма, и «диктат» языка здесь понимается в привычном политическом смысле.

<sup>414</sup> Здесь логический сбой в тексте Бродского указывает на идею проблематичности начала, которая, например, у Бланшо выражена предельно ясно: «Когда мы начинаем писать, мы не начинаем или же не пишем: писать не сочетается с началом» (*Бланшо М. Отсутствие книги // Комментарии. 1997. № 11. С. 127, 128*). Или другой контекст: «Пишешь, лишь достигнув того мгновения, направляться к которому можно только во вскрытом движении письма пространстве. Чтобы писать, уже нужно писать. В этом противоречии кроются и сущность письма, и тяготы опыта, и прыжок вдохновения» (*Бланшо М. Взгляд Орфея // Бланшо М. Ожидание забвения. СПб.: Амфора, 2000. С. 14*). Опережая события, можно ассоциировать «прыжок вдохновения» Бланшо с «ускорением» Бродского, которые сопоставимы в качестве «сдвига», «разрыва» между миром, предшествующим произведению, и движением письма. В этом разрыве и исчезает «исток», «начало» литературного «я» (см. ниже).

ности элементов текста). Ровно такое же «противоречие» обнаруживает П. де Ман у Пуле:

Но вслед за необходимостью композиции в конце концов совершенно иная необходимость утверждается как подлинно писательский проект: восстание против искусственности псевдонепрерывного повествования, зная, что рассказ на самом деле есть результат разрыва между настоящим и предшествовавшим миром, писатель способен выбрать вместо этой искусственности совершенную пассивность<sup>415</sup>.

Нам здесь интересны три вещи.

Во-первых, — и это составляет основной пафос Бродского в анализируемом пассаже, — в качестве неизбежного следствия движения письма приводится тот факт, что писатель должен прибегнуть к «совершенной пассивности», то есть отказаться от попыток формовки языка, от воли к всевластию в своем произведении. Именно открытие опыта такой «пассивности» означает готовность, прокламируемую Бродским, — готовность подчиниться самодвижению языка, его «диктату», стать лишь «инструментом» языка и т. д.

Однако, как отмечает де Ман, эта пассивность тоже не так проста:

Совершенная пассивность предполагала бы полное отсутствие пространственного и временного в универсуме, одновременно бесконечном и хаотичном, сравнимом с «neutralité identique du gouffre», о котором Малларме говорит в *Un Coup de Dés...* Пассивность не есть расслабление сознания, но скорее награда, которую сознание получает за способность совпадать с изначальным движением<sup>416</sup>.

В тексте Бродского коннотации расставлены почти аналогично: «пассивность» у него также вознаграждается тем «ускорением», которое сообщает сознанию движение языка в интенсивной среде поэзии. Он пишет:

Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, и порой оказывается очень удивлен тем, что получилось, ибо часто получается лучше, чем он предполагал, часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал... Стихосложение — колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться от повторения (1, 16).

<sup>415</sup> Де Ман П. Литературное «я» как начало. С. 116.

<sup>416</sup> Там же. С. 117.

Второе, что хотелось бы обсудить в ближайшем контексте, это тот факт, что «рассказ», по де Ману, как, видимо, и всякое литературное письмо, является результатом какого-то изначального «разрыва между настоящим и предшествовавшим миром», изначального изменения, «дискретного сдвига от одного состояния к другому»<sup>417</sup>.

Бродский также обращает внимание на то, что вторжение «будущего» языка в собственное «настоящее» осуществляется в какой-то специфический «момент», вернее, если так можно выразиться, имеет структуру момента: «Это и есть тот *момент*, когда будущее языка вмещивается в его настоящее». Что это? Момент трансформации, когда активность экзистенциального «я» замещается активностью (фиктивного, функционального) «эго» языка? «Такое “я”, — пишет де Ман о Пуле, — не обладает способностью к самостоятельной длительности. Способность эта принадлежит тому, что Пуле называет “моментом”, однако “момент” означает, по сути, точку во времени, когда “я” принимает язык в качестве своего единственного способа бытия»<sup>418</sup>.

Согласно Бродскому, стихотворение всегда содержит в себе или пестует некоторую точку, в которой язык, превосходящий сознание субъекта, приходит в движение. Именно в этот момент происходит то «ускорение», которое становится у Бродского, как отмечает А. А. Новиков<sup>419</sup>, одной из базовых поэтологических категорий. Это можно легко увидеть в тех аналитических разборах, которые Бродский осуществляет на своих лекциях и в своих эссе, посвященных исследованию «одного стихотворения». «При анализе стихотворения Бродский детально исследует творческий акт и всегда акцентирует внимание на том *моменте*, когда логика поэта, спокойно развивающаяся стих, вдруг дает некое подобие сбоя, и поэт начинает писать явно не то, что первоначально предполагалось»<sup>420</sup>. Именно в момент такого «сбоя» происходит «ускорение», приращение смысла, «прыжок вдохновения» (по Бланшо), но именно за счет раскрытия скрытой логики языка, который приступает к саморазвертыванию. «Ускорение происходит за счет “диктата языка”, язык является ускорителем, *автором прорыва*»<sup>421</sup>.

<sup>417</sup> Де Ман П. Литературное «я» как начало. С. 121.

<sup>418</sup> Там же. С. 136.

<sup>419</sup> Новиков А. А. Указ. соч. С. 33.

<sup>420</sup> Там же. Курсив мой. — А. К.

<sup>421</sup> Там же.

Показательно для нашего рассуждения, что именно этот *момент* совпадает у Бродского с максимально остро ощутимым различием голосов, которыми говорит произведение: рядом с авторским голосом начинает звучать голос письма, голос языка и «я», сливаясь с ним, чувствует раздвоенность, отстраненность от самого себя, столь последовательно концептуализируемую Бродским. «В этот момент, по Бродскому, имеет место *отстранение* (или забвение) автора, стих преодолевает его замысел и ведет в неизведанную художественную реальность»<sup>422</sup>.

Рассматривая то, как Бродский анализировал стихи других поэтов (например, «С миром державным...» Мандельштама), А. А. Новиков замечает, что поэт особое внимание уделяет именно таким точкам, где автор стихов «проговаривается». Такова в стихотворении Мандельштама фраза «чужа грядущие казни», где поэт пророчески предсказывает будущие репрессии и, в сущности, свою судьбу. Однако Бродский подчеркивает, что такой профетизм носит *лингвистический характер*, так как о грядущем поэт узнает «у буквы, у черной краски». Для нашей темы важно то, что язык в этой ситуации действует *против* воли пишущего и выдвигает свою телеологию, в соответствии с которой создается текст:

К восьмой строке всякое почти стихотворение с повторяющейся строфикой набирает центробежную силу, ищущую разрешения в лирическом или чисто дидактическом взрыве... В стихотворении возникает тема, мягко говоря, противоположного пола, которая... и решает в конечном счете судьбу стихотворения... Цель забывается, остается только динамика самих средств. Средства обретают свободу и сами находят цель стихотворения («С миром державным...»; 7, 174).

Таким образом, критический опыт Бродского предоставляет возможность топографии и как бы «опространствования» в тексте того темпорального различия, не-совпадения (между «началом» и «центром»), которое мы попытались схватить в апоретической логике работы «композиции».

С фундаментальным поворотом, который происходит в такого рода «моментах», связана и направленность интенции произведения (рассказа, лирического сюжета) от прошлого в будущее, понятом в терминах «разрыва» и «различия». Бродский в той же «Нобелевской

---

<sup>422</sup> Новиков А. А. Указ. соч. С. 33.

лекции» описывает такую *различающую* устремленность с помощью специфического своего термина «*центробежность*»: «Будучи всегда старше, чем писатель, язык обладает еще колоссальной центробежной энергией, сообщаемой ему временным потенциалом — то есть всем лежащим впереди временем».

Центробежность понимается Бродским как трансгрессивная сила языка, вырывающая у субъекта господство над темой и над самим собой, выявляющая его зависимость от движения языка. Не случайно, как отмечает Новиков, Бродский, к примеру, противопоставляет Цветаеву Пастернаку как поэта «центробежности» поэту «центростремительности». Это означает, помимо прочего, аксиологическую важность центробежности для Бродского.

Игра центра и начала и расположенной между ними «центробежности» осуществляется в пространстве между двумя «фокусными точками», каковые суть «я» и язык. Согласно П. де Ману, вокруг них

...организуется траектория произведения, но ни одна из них не может сама по себе обрести статус источника. Каждая из них превосходит другую. Если мы наделим язык способностью к изначальному порождению, мы рискуем утратить «я»... Но если, напротив, субъекту придется статус начала, то мы отождествим его с Бытием, самостоятельно постигающим самотождественность, в которой разрушается язык<sup>423</sup>.

Нашупывание этого конфликта и есть тот радикальный опыт, который предлагает нам поэзия (и поэтология) Бродского. Отсюда очень далеко еще до риторического жеста а la «смерть автора», однако эта позиция также далека от непроблематичной субъективности автора традиционного.

Таким образом, темпоральный парадокс «композиции» показывает, как логика, помещающая субъекта (идентичного себе и обретающего неподвижную константность в фигуре «автора») в пространство взаимодействия с временем и языком, оборачивается *логикой различия*, действующей внутри устойчивых, казалось бы, категорий. Сама литература вынуждает субъекта считаться с собственной нестабильностью, обнаруживаемой в опыте работы с языком, самоконструирования внутри него.

---

<sup>423</sup> Де Ман П. Литературное «я» как начало. С. 137.

Вся эта философия поэтической формы как «формы времени», раскрываемая автором в общефилософских категориях, но на материале конкретных художественных формантов, свидетельствует о том, что отвлеченная философская рефлексия поэта имеет в его эссеистике и в его стихах подчиненный характер: не фактура произведения работает на постижение онтологии времени, языка и человека, а философская семантизация формы служит уточнению представлений о специфике творческого опыта.

### 13. К «поэтической гносеологии»: А. И. Введенский и И. А. Бродский

Отношение Бродского к поэзии авангарда, как известно, было не самым восторженным. Это, однако, не останавливает, а отчасти даже стимулирует некоторых исследователей верифицировать его негативизм на уровне поэтики и интертекстуальных связей<sup>424</sup>. И действительно, у Бродского можно найти не только множество текстовых отсылок к Хлебникову или Маяковскому, но и весьма серьезную переработку эстетических позиций исторического авангарда, а также поставангардистских исканий. По крайней мере, ясно, что Бродский не просто приверженец одного из направлений постсимволизма, впитавший заветы Гумилева и Мандельштама<sup>425</sup>, но и поэт, который заново рефлектирует основания этой культуры, задается вопросом о природе культурного кризиса эпохи — кризиса эстетических представлений о слове, времени, истории. И даже если говорить о традиции, сформировавшей Бродского, то, например, фигура Цветаевой, беспрецедентно на него повлиявшей, является во многом синтетической, стоящей «над схваткой» авангарда и так называемого неотрадиционализма. В ней можно увидеть не только представительницу гипотетического «московского акмеизма»<sup>426</sup>, но и поэта, близкого радикальному авангарду — хотя бы в том, что «в поэзии Цветаевой... происходит отказ от языка как предсказуемого строя»<sup>427</sup>, что — как на формально-по-

<sup>424</sup> См.: *Ранчин А.* На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

<sup>425</sup> См.: *Тюпа В. И.* Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998; *Тюпа В. И.* Нобелевская лекция Бродского как манифест неотрадиционализма // Иосиф Бродский: стратегии чтения. С. 13—17.

<sup>426</sup> *Клинг О. А.* Поэтический мир Марины Цветаевой. М.: Изд-во Московского университета, 2001.

<sup>427</sup> *Чухров К.* Бессмыслица как инструмент возвышения // НЛЮ. 2004. № 69. С. 74.

этическом, так и на эстетико-онтологическом уровне — диагностируется как переворот в русской поэтической традиции вообще, вырывающийся даже за рамки тенденции русского (поэтического) языка к «просодической ассимиляции», избеганию «внутри высказывания совмещения отдаленных интонационных и семантических сегментов»<sup>428</sup>. Кстати, Бродский не раз подчеркивал революционность цветаевской просодии даже на фоне многочисленных поэтических новаций и экспериментов ее современников (в частности, Мандельштама).

В этом контексте хотелось бы поговорить о проблеме взаимодействия времени и языка — двух категорий, соотношение которых стало предметом серьезной ревизии в творчестве двух едва ли не самых «метафизичных» русских поэтов XX в. — Введенского и Бродского.

Впрочем, Бродский считал Введенского «вторичным» (после Хлебникова) поэтом, и уж во всяком случае — поэтически мало интересным для себя. Я приведу фрагмент его разговора с Михаилом Мейлахом летом 1991 г.:

*И. Б.* Обэриутов я, наверное, прочитал тогда же, когда и Вы. Из всей этой компании Введенский, конечно, самое крупное явление... С поэтами тогда вообще было довольно сложно — их всех погубил для вечности Хлебников, и они уж не знали, что с собой делать. Получались либо квази-хлебниковы, либо... В общем, самими собой они так и не стали... Стал самим собой один Заболоцкий.

*М. М.* Тут я с Вами не согласен. Введенский — состоявшийся поэт, и Хармс, как поэт, очень значительное явление...

*И. Б.* Я вообще, как говорят англичане, не держу большой свечи перед этими иконами. Я сдержанно отношусь и к обэриутам, и к Хлебникову, который куда более крупный визионер, нежели поэт. Два-три стихотворения. Хотя и этого не так уж и мало... Но, в общем, всех их ценишь в контексте, в котором они существовали... Настоящая же поэзия — это нечто вне контекста, выпадающее из него или создающее свой собственный контекст. А их поэзия вне контекста много не весит. Конечно, о ней можно говорить на уровне культуры, ее жизни, ее ткани... Но «Гомер и Уитмен шумят поверх сосен...»<sup>429</sup>

<sup>428</sup> Чухров К. Бессмыслица как инструмент возвышения // НЛЮ. 2004. № 69. С. 73.

<sup>429</sup> Мейлах М. Иосиф Бродский в Лондоне: разговор с Иосифом Бродским летом 1991 года // Иосиф Бродский: стратегии чтения. С. 387.

Перед нами типичный для Бродского пассаж против авангардистской традиции. В мои задачи не входит путем анализа творчества поэта опровергать его декларации, сделанные «в прозе». Однако мне хотелось бы внимательнее взглянуть в тот «контекст», который заставляет Бродского «ценить» опыт обэриутов (и чинарей как философской ипостаси того же движения) и, в частности, Введенского.

Как представляется, этот контекст очень точно охарактеризовал М. Ямпольский в своей книге о Хармсе. Он пишет об идее «распада Истории», которая по-разному переживалась и осмыслялась художниками второй четверти XX в., например такими, как Хармс и Мандельштам. Художественный опыт Хармса открывает механизм моделирования истории (континуального времени) как результат «абстрагирующих практик, то есть по существу своему вневременных операций, укорененных в априорных формах нашего познания»<sup>430</sup>. Взятые вне этой абстрагирующей деятельности разума, события, «атомы истории», «случаи» лишаются какой-либо взаимосвязи, смысла и индивидуальности. Этот-то распад, «остановку времени», «атомистическую модель разрушения исторической темпоральности» и тематизирует Хармс (и другие чинари / обэриуты). Своеобразие такой позиции проясняется на фоне рефлексии об истории, занимавшей Мандельштама:

Атомизация истории... переживается Мандельштамом как распад Истории... Мандельштам описывает классическую Историю как мельницу, измельчающую зерно («исторические атомы», в терминологии Зиммеля) в муку, в которой дробление достигает такой степени, что оно как бы трансцендируется в некую нерасчленимую массу — континуум — Историю. Нынешнее время, по мнению Мандельштама, — это время непреодолимой атомизации. История не выпекается<sup>431</sup>.

Отражением распада истории служит, в частности, фрагментация романной формы: мандельштамовская «Египетская марка» мыслится как аллегория «остановки времени», ибо «роман предстает в виде аллегорической руины собственной когда-то целостной (исторической) формы»<sup>432</sup>. Однако сам механизм аллегории, обнаруживающий

---

<sup>430</sup> Ямпольский М. Беспмятство как исток (Читая Хармса). С. 8.

<sup>431</sup> Там же. С. 8.

<sup>432</sup> Там же. С. 9.

«за завесой времени абсолютное, вневременное»<sup>433</sup>, возвращает распавшемуся времени целостность и единство, а также некую сублимированную темпоральную континуальность, а возможно, способствует превращению атомизированной, раздробленной истории в некое подобие «большого времени» (в смысле М. М. Бахтина), в котором возможно единомоментное присутствие всего имевшего место в культуре и возможна обратимость. Чинари / обэриуты демонстрируют художественный опыт противоположной направленности — опыт погружения в «ужас» (в понимании Л. Липавского) временного коллапса, беспамятства, забывания, «творения от нуля, монофамматизма»<sup>434</sup>. К. Чухров пишет: «Время, к которому апеллирует вслед за Друскиным Введенский, — это время, в котором не может происходить никакого движения, иметь место последовательное течение, не может осуществляться порядок; оно не реализуется как категория разума»<sup>435</sup>. «Время — между двумя мгновениями — это пустота и отсутствие: затерявшийся конец первого мгновения и ожидание второго. Второе мгновение неизвестно»<sup>436</sup>. «Столь радикальная остановка времени влечет за собой остановку языка. Знак его остановки — появление бессмыслицы... Вот этот-то отчет о путешествии в мир, где останавливается время, и будет обэриутским текстом»<sup>437</sup>.

Мы видим, что одна и та же интеллектуальная ситуация — кризис понятия времени, осознание остановки или краха истории — у представителей разных ветвей постсимволизма порождает различные стратегии художественного опыта. «Неотрадиционалистская» парадигма делает ставку на культурную преемственность, а следовательно, и на сублимированные формы преодоления временной дисконтинуальности; «авангардисты» же заняты «исследованием ужаса» реальности (современные последователи Жака Лакана сказали бы — «реального») без времени, памяти и языка (ибо язык также претерпевает распад). Однако сама отправная точка — это ощущение «пустоты и отсутствия» — безусловно сохраняется не только в архиве, но и в актуальной культурной памяти постсимволизма. Она сохраняется как проблема и для последующего поколения художников, в частности для Бродского.

---

<sup>433</sup> Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). С. 9.

<sup>434</sup> Там же. С. 10.

<sup>435</sup> Чухров К. Указ. соч. С. 79.

<sup>436</sup> Друскин Я. С. Вестники и их разговоры // Логос. 1993. № 4. С. 91.

<sup>437</sup> К вопросу о мерцании мира. Беседа с В. Подорогой. С. 142, 143.

Далее я хотел бы остановиться на том, как Бродский отвечает на поставленный предшественниками вопрос о конституировании времени, референциальном статусе реальности и онтологии языка применительно к эстетическому опыту. Прежде всего, речь пойдет о том «автореференциальном» измерении поэтических текстов, когда все их «тело» (художественные средства и приемы, их метр и ритм, их цезуры, рифмы, фонетическая пластика слов) как бы «артикулируют» время, прикасаются к нему, имитируют его, преобразуют его и т. д. Читателю многих эссе Бродского предлагается обратить внимание на то, как сама поэтическая «форма» рефлектирует над временем и собственной темпоральностью. Эта стратегия задается самим Бродским, тем, как он, в частности, читает чужие тексты<sup>438</sup>, и специфической поэтологической установкой, которую мы условно назовем стратегией «подражания времени».

Самая поверхностная часть суждений Бродского этого рода связана с уже упоминавшейся в предыдущей главе «лессингианской» традицией рассмотрения поэзии как искусства «временного». Как известно, Г. Э. Лессинг строил свою эстетическую систему на фундаментальной оппозиции «пространственных» и «временных» искусств. К первым относится прежде всего живопись, к последним — литература («поэзия»). В этом разделении существенным для нас является то, что Лессинг, отталкиваясь от очевидного факта перцептивной темпоральности «поэзии», переходит к связи такой внешней характеристики речи, как развернутость во времени с «выражаемым», со смыслом текста. Для него «бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым»<sup>439</sup>, из чего следует,

...что знаки выражения, располагаемые подле друг друга, должны обозначать только такие предметы, которые и в действительности представляются расположенными друг подле друга; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут означать только такие

<sup>438</sup> Ср. пассаж, где Бродский подчеркивает, что он различает тематизацию категории времени в тексте и «формальную» его (времени) репрезентацию: в эссе о Мандельштаме Бродский пишет, что в его (Мандельштама) случае речь идет о «присутствии самого времени как реальности и темы одновременно, хотя бы уже потому, что оно так или иначе гнездится в стихотворении: в цезуре» («Сын цивилизации»; 5, 93).

<sup>439</sup> Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 187.

предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной их последовательности<sup>440</sup>.

Таким образом, темпоральность, временная длительность и последовательность суть важнейшие характеристики того, что является предметом литературы. Согласно Лессингу, таковой есть «действие», локализованное во времени, или «последовательность действий», обладающая временной длительностью; живопись же имеет дело с «телами», которые сами расположены и соседствуют друг с другом в пространстве. Таким образом, уже Лессинг выделил два важнейших подхода к изучению времени в произведении искусства: темпоральность текста как последовательности знаков, рассматриваемой как таковая с точки зрения воспринимающего. Другой подход исследует время как объект изображения в литературном произведении. Уже в наше время это различие, введенное немецким эстетиком, превратилось в методологический принцип: различается «перцептивный» аспект времени, или «перцептуальное время»<sup>441</sup>, то есть субъективное время восприятия, и собственно «художественное время» (или «концептуальный»<sup>442</sup> аспект темпоральности текста), то есть «время, как оно воспроизводится в литературных произведениях, время как художественный фактор литературы»<sup>443</sup>. Здесь время рассматривается как составляющая внутренней реальности текста, как «реальная» характеристика художественного мира и «представляет собой абстрактную хронометрическую модель, служащую для упорядочения идеализированных событий»<sup>444</sup>. Третьей стороной изучения времени в тексте становится «философская»: воззрения писателя на проблему времени, воплощенные в его текстах.

Для понимания своеобразия «лессингианского» тезиса Бродского необходимо три указанных аспекта рассматривать в единстве и взаимодействии. В его случае, в отличие от Лессинга, «философская» концепция времени будет «центром» означивания, распределяющим отношения между тем, что будет считаться «означающим», и соответствующим последнему «означаемым».

---

<sup>440</sup> Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 187.

<sup>441</sup> Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. Указ. соч. С. 11.

<sup>442</sup> Там же.

<sup>443</sup> Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1997. С. 6.

<sup>444</sup> Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. Указ. соч. С. 12.

Попробуем понять функционирование идеи «мимесиса», осуществляющегося между временем и стихом (поэтической речью вообще), как ею оформляются референциальные и автореференциальные качества поэтического текста. В устных высказываниях и эссе Бродского повсюду присутствует идея о том, что «поэзия многим обязана времени». Вот известный пассаж, логику которого мы кратко рассмотрим:

Много, довольно много лет тому назад, я полагаю, около десяти или пятнадцати, я прочел по-английски где-то в античной антологии стихотворение какого-то грека Леонида. «В течение своей жизни старайся имитировать время, не повышай голоса, не выходи из себя. Ежели, впрочем, тебе не удастся выполнить это предписание, не огорчайся, потому что, когда ты ляжешь в землю и замолчишь, ты будешь напоминать собой время»... Мне... кажется, что стишок должен отчасти напоминать собой то, чем он пользуется. А именно время...<sup>445</sup>

В этом отрывке беседы аргументация Бродского в пользу тезиса об «уподоблении» времени, пожалуй, наиболее своеобразна<sup>446</sup>. Дабы иллюстрировать свое требование «нейтральности тона» в поэтическом высказывании, он обращается к образу времени и умирания, а также связанного с ним молчания, «ритм» и «этику» которых человек должен усвоить уже при жизни, что и будет «откровеньем телу» о грядущем. Но здесь интересно само движение аналогий Бродского: сначала он говорит о поэзии, о «сдержанности» и т. д., затем, цитируя, переходит к этике человеческого поведения, которое, согласно «какому-то греку Леониду», должно быть в той или иной степени аналогичным посмертному состоянию тела под землей. И этот-то образ времени, напоминающего умершего человека, вновь возвращает Бродского к этосу поэзии, которая должна стремиться «имитировать время». Тем самым поэзии сообщается своеобразная предвосхищающая смерть «посмертность» и «телесность». Именно «внешнее», именно «тело» стихотворения должно следовать (и, собственно, следует) времени.

---

<sup>445</sup> Бродский И. Большая книга интервью. С. 643.

<sup>446</sup> Вообще же нередко она сводится к простой аналогии времени и (поэтической) речи на основе размерности и исчисления: «У Кольриджа... есть замечательная фраза. Он сказал, что... читая Донна, измеряешь не количество слогов, но время. Этим и занимался Донн в стихе» (Бродский И. Большая книга интервью. С. 157).

«Лессингианский» тезис Бродским расшифровывается: главными средствами имитации времени должны служить ритмический рисунок (включая паузы, в особенности — цезуру); размер; «темперамент» стихотворения. В принципе, такими «означающими» времени способны стать любые элементы текста, ибо поэзии, как уже упоминалось, присущ «бессознательный миметизм», стремление к дополнительной семиотизации, например, графической формы.

Здесь, однако, стоит обратить внимание на одно противоречие. Известна идея Бродского о тождестве языка и времени, а также мысль о соприродности поэтического ритма временному движению. Именно на этом тезисе базируется предполагаемый «миметизм» времени и стиха. Но часто это «тождество» предстает в виде идеи генезиса и «первичности» того и другого начал в их взаимосвязи. Так, в эссе о поэзии Дерека Уолкотта Бродский пишет: «Его стихотворения представляют собой сплав двух вариантов бесконечности: языка и океана. Следует помнить, что общим родителем обеих стихий является время» (5, 129). Здесь задействована «генетическая» идея родства языка и времени, причем «первично» последнее (а в контексте «миметической» стратегии оно еще и является «означаемым»). Однако в другом месте Бродский переворачивает логику и, отталкиваясь от высказывания Одена о том, что «время боготворит язык», пишет: «Если время боготворит язык, то это значит, что язык больше или старше времени, которое в свою очередь больше или старше пространства» (5, 260). Здесь вопрос о генезисе и первичности решается в пользу языка<sup>447</sup>. И это делает проблематичной идею «имитации» времени.

Мы уже говорили выше, что подобным времени делают текст его собственно темпоральные свойства — линейность, последовательность, необратимость. «Вне зависимости от смысла произведение стремится к концу, который придает форму и отрицает воскресение» («Сын цивилизации»; 5, 92). Здесь речь идет как раз о «фигуративных» свойствах текста — конечности, предельности («придает форму»)

---

<sup>447</sup> Вообще, характерно для Бродского «хронологическим» или генетическим предшествованием аргументировать особую важность одного предмета по отношению к другому. (Ср. его известную максиму: «Эстетика — мать этики».) Сюда же относятся характеристики вроде «больше». (Ср.: «Время больше пространства. Пространство — вещь, время же, в сущности, мысль о вещи».) Впрочем, эти аргументы могут носить ситуативный и риторический характер и не (всегда) указывать на принципиальность предлагаемой «последовательности». Подробно об этом будет сказано в следующей главе.

и линейном развертывании («стремится к концу»). Однако такие высказывания вступают в противоречие с иными, где Бродский говорит об контрэнтропийном свойстве языка и поэтической речи (о чем тоже уже говорилось в предыдущей главе). Иногда это противоречие схватывается одной фразой. Так, в статье «Иосиф Бродский — поэзия грамматики» Д. Ахапкин обратил внимание на один парадоксальный эпизод. Он говорит, что исследователи часто пишут об уподоблении Бродским времени — языку, речи, синтаксису с их линейностью и необратимостью. И например, фраза из «Части речи»:

За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра,  
Как сказуемое за подлежащим, —

нередко трактуется в работах о Бродском как наиболее яркий пример такого параллелизма. «Однако, — пишет Д. Ахапкин, — неоднозначности этого образа, похоже, не замечали. В самом деле, трактовка этого сравнения прежде всего зависит от того, о сказуемом и подлежащем в каком языке идет речь... Вдобавок и в самой строке подлежащее стоит после сказуемого»<sup>448</sup>. Этот пример хорошо иллюстрирует парадокс, фиксируемый Бродским: ход времени уподоблен последовательности слов в предложении, однако сам язык допускает инверсию и разрушает последовательность. Так «изображается» в стихе вторая идея Бродского, всегда сопутствующая идее «миметизма», — идея «реорганизации» времени.

В процитированном выше эссе об Одене Бродский пишет: «Если время, которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество — боготворит язык, откуда тогда происходит язык? И не является ли тогда язык хранилищем времени?» (5, 260). То есть язык каким-то образом вмещает в себя время, структура времени подвластна изменению, «реорганизации». И действует здесь, как мы уже не раз отмечали, именно ритм и размер поэтической речи: «В конце концов, размеры есть размеры, даже в подземном мире, поскольку они единицы времени» («Письмо Горацию»; 6, 385). Однако если в этом высказывании звучит «миметическая» концепция, то в другом контексте размеры рассматриваются уже как средства трансформации текстуры времени:

...Метрический стих, размеры суть средства изменения структуры времени. Происходит это потому, что каждый слог обладает времен-

<sup>448</sup> Ахапкин Д. Иосиф Бродский — поэзия грамматики // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. С. 275.

ной величиной. Строка пятистопного ямба, например, эквивалентна пяти секундам, хотя ее можно прочесть и быстрее, если читать про себя... Пятистопная строка означает пять секунд, проведенных иным, нежели любые другие пять секунд, образом... («Девяносто лет спустя»; 6, 352).

Здесь Бродский вводит тему не простого соответствия стихотворной стопы и отрезка времени, но и две других темы: 1) возможности изменения скорости течения времени («можно прочесть и быстрее») в стихе; 2) тему замещения жизненного времени временем творческим. К этим двум моментам мы еще вернемся чуть ниже.

Однако эта проблематика «реорганизации» времени в стихе посредством его ритма находит развитие у Бродского при более общем рассмотрении функционирования языка и сознания. Время как «мысль о вещи» представляет собой в этом понимании уже не собственно длительность, не энтропийную последовательность мгновений, а некоторую конструкцию сознания или его модус, явленный — по-августиновски — ожиданием будущего и воспоминанием о прошлом. Именно поэтому оно способно конституироваться мыслью, но и разрушаться ею: «Нигде время не рушится с такой легкостью, как в уме. Потому-то мы так любим размышлять об истории, не правда ли?» («Письмо Горацию»; 6, 372). «Размышлять об истории» значит — задействовать память, а именно она характеризуется Бродским как «пространство», в котором помещается время, лишенное, правда, своих энтропийных качеств, устранить которые означает обезвредить время: «Единственное имеющееся в распоряжении человека средство, чтобы справляться со временем, есть память» («Песнь маятника»; 5, 49). И именно память имеет много общего со стихосложением: «Воспоминание всегда почти элегия: его ключ, грубо говоря, минорен; ибо тема его и повод к нему — утрата. Распространенность жанра элегии в изящной словесности объясняется тем, что и воспоминание, и стихотворение суть формы реорганизации времени: психологически и ритмически» («С миром державным...»; 7, 175).

Во всех этих контекстах, как представляется, следует различать, по меньшей мере, два уровня представления понятия времени. У Бродского всюду время дано и как «материя», из которой состоит сущее, ибо «жизнь — форма времени» («Колыбельная Трескового мыса»; 3, 87), и как конструкция, матрица ума, в которую вписаны вещи, сама же она — константна. Это «трансцендентальное» время и позволяет

осуществляться «реорганизации» времени эмпирического — в том числе и посредством способности возвращаться к прошлому, утраченному, отсутствующему. В эссе «Памяти Марка Аврелия» Бродский так формулирует свое представление о среде, порождающей время: «Общего у прошлого и будущего — наше воображение, посредством которого мы их созидаем. А воображение коренится в нашем эсхатологическом страхе: страхе перед тем, что мы существуем без предшествующего и последующего»<sup>449</sup>. То есть поэт утверждает, что наше «экзистенциальное» время дано лишь как мгновение, атомарно, без прошлого и без будущего. И страх утраты темпорально устойчивой идентичности побуждает «воображение» к созиданию временной протяженности.

В эссе «С любовью к неодоушевленному» Бродский говорит о «фрагментарной природе времени как такового — и не в шекспировском, а в чисто метафизическом (то есть весьма осязатом, осязаемом, земном) смысле» (6, 292). Именно атомарность времени позволяет, по Бродскому, мысленно перемещаться в нем, а также — что чрезвычайно важно для нашей темы — перемещаться в нем текстуально: «Именно это позволяет каждому читателю отождествить себя с жертвами катастрофы, ибо перемещает его в другой участок атомизированного времени» (6, 292).

Мы видим, что Бродскому ведом тот же «ужас» распавшегося, атомизированного времени, о котором свидетельствовали чинари / обзриуты: в философии — Друскин и Липавский, в прозе — Хармс, в поэзии — Введенский. Однако, как уже отмечалось, реакция на этот ужас у Бродского (вслед за Мандельштамом) иная. В отличие от Введенского, разрушавшего время посредством деструкции языка (смысловой континуальности), Бродский сосредоточивается на «тождестве языка и времени». Этот взаимный миметизм должен, по всей видимости, восприниматься как аллегория именно нерушимости лингвотемпорального континуума. Бродский во что бы то ни стало стремится сохранить то, с чем борется Введенский: для него безусловно ценным является связное поэтическое высказывание, которое «следует фигурации времени, пытается добиться полноты смысла»<sup>450</sup>.

<sup>449</sup> Бродский И. А. Памяти Марка Аврелия // Иностранная литература. 1995. № 7. С. 255.

<sup>450</sup> Чухров К. Указ. соч. С. 80.

Высказывание у Введенского строится так, чтобы каждый следующий смысл начинал иное направление. То же самое происходит, например, в двенадцатитоновой композиции. Следующий звук не налаживает связь с предыдущим в рамках предзаданной гармонической системы... В предложении Введенского нет следующего смысла, есть другое «сейчас»...<sup>451</sup>

Поэтому Введенский иронизирует над «лессингианской» идеей соответствия времени и речи — идеей, которая будет столь дорога Бродскому.

Перед каждым словом я ставлю вопрос: что оно значит, и над каждым словом я ставлю показатель его времени. Где дорогая душечка Маша и где ее убогие руки, глаза и прочие части? Где она ходит убитая или живая? Мне невоготу. Кому? мне. Что? невоготу. Я один как свеча. Я семь минут пятого один 8 минут пятого, как девять минут пятого свеча десять минут пятого. Мгновенья как не бывало<sup>452</sup>.

Введенский располагает фразу во времени, и возникает корреляция между длящимся одиночеством субъекта высказывания и темпоральностью самой речи. Время становится как бы дополнительным денотатом высказывания.

В одном из текстов «Серой тетради» Введенский предлагает проанализировать номинации времени в языке — те «простые вещи», которые даны нам в повседневном опыте. Прежде всего, его интересует даже не календарь, не системы измерения времени, а те слова, в которых выражается темпоральный опыт человека:

Будем думать о простых вещах. Человек говорит: вечер, четверг, месяц, год, в течение недели. Мы считаем часы в дне. Мы указываем на их прибавление. Раньше мы видели только половину суток, теперь заметили движение внутри целых суток. Но когда наступают следующие, то счет часов мы начинаем сначала. Правда зато к числу суток прибавляем единицу. Но проходит 30 или 31 суток. И количество переходит в качество. Меняется название месяца<sup>453</sup>.

<sup>451</sup> Чухров К. Указ. соч. С. 80.

<sup>452</sup> Введенский А. Серая тетрадь // Введенский А. Полное собрание произведений в двух томах. Т. 2. С. 78.

<sup>453</sup> Там же. С. 80.

Названия, дробящие и упорядочивающие время, являются ложными, они искажают подлинное восприятие времени: «Названия минут, секунд, часов, недель и месяцев отвлекают нас даже от нашего поверхностного понимания времени. Все эти названия аналогичны либо предметам, либо понятиям и исчислениям пространства. Поэтому прожитая неделя лежит перед нами как убитый олень»<sup>454</sup>.

В эссе «Взгляд с карусели» Бродский пишет о подобной же связи между языком, временем и возможностях разума человека. В его понимании все свойства времени, включая его линейность, «линейную концепцию», — суть следствия этой его «феноменальности» (в кантовском, хотя и значительно более негативном, смысле):

И дитя, и родитель — порождение неспособности сапиенса осознать феномен времени. Естественным последствием этой неспособности оказывается стремление одомашнить данный феномен, приспособить его к возможностям отпущенного ему, сапиенсу, рационального аппарата (феномен этот, судя по всему, и породившего). Отсюда все эти наши километры в час, календари, месяцы, годы, декады, столетия и тысячелетия; отсюда же линейная концепция времени и подразделение его на прошлое, настоящее и будущее (7, 129).

Здесь видно, что Бродский полностью отдает себе отчет в условности связи времени и языка. То есть «пустота и отсутствие» (фиктивность времени), на которых настаивают обэриуты, для него данность. Другое дело, что задачей искусства он видит не исследование мира без времени, а — «реорганизацию» последнего. Причем такая «реорганизация» мыслится Бродским как усиление присущих языку и времени характеристик — как «ускорение», умственное и физическое, приводящее к «сублимации времени», о чем уже говорилось выше.

Согласно Бродскому, язык берет на вооружение негативность времени («время создано смертью») и строит мир культурных сущностей посредством аннигиляции мира вещей. Эта трактовка знака, с одной стороны, представляет собой радикализацию акмеистского понимания языка, когда слово осознавалось как «нечто в себе и для себя существующее»<sup>455</sup>, равновеликое «вещам» естественного мира,

---

<sup>454</sup> Введенский А. Серая тетрадь // Введенский А. Полное собрание произведений в двух томах. Т. 2. С. 80.

<sup>455</sup> Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И. П. Смысл как таковой. С. 140.

а «литература становилась миром, который управлялся собственными законами, неподвластными внешним воздействиям»<sup>456</sup>. С другой стороны, «башня слов» Бродского, «покров», отделяющий сознание субъекта от вещи-референта, онтологически «прописывает» постмодернистскую интерпретацию знака как «следа», конституируемого отсутствием предмета, или симулякра, способного к свободному смещению и подмене.

Памятуя об этих соображениях, стоит обратиться к знаменитому пассажи Введенского в той же «Серой тетради»:

Дерево лежит, дерево висит, дерево летает. Я не могу установить этого. Мы не можем ни зачеркнуть, ни ошупать этого. Я не доверяю памяти, не верю воображению. Время единственное, что вне нас не существует. Оно поглощает все существующее вне нас. Тут наступает ночь ума. Время всходит над нами как звезда. Закинем свои мысленные головы, то есть умы. Смотрите оно стало видимым. Оно всходит над нами как ноль. Оно все превращает в ноль<sup>457</sup>.

Как видим, у Введенского «существующее вне нас» так же «поглощено» и аннулировано временем (а значит — и словом, языком), как и у Бродского. Однако, как говорит Валерий Подорога, «в этом замечательном высказывании есть что-то недоговоренное, опущено хорошо известное словечко: бессмыслица. Звезда бессмыслицы. Как только останавливается время, то тут же всходит звезда бессмыслицы»<sup>458</sup>. То есть проект «бессмыслицы» предполагает поиск Введенским некоего адекватного языка, которым можно было бы описать аутентичный мир — мир по ту сторону времени, смысла, ума.

Означающее у Введенского настолько опустошено от предсказуемых коллокаций, контекстов, оборотов и семантических проекций, что ему ничего не остается, как отождествиться с означаемым — предметом. Однако эту процедуру превращения слова в вещь... нельзя путать с попытками овеществления слова у французских символистов (главным образом у Малларме, у которого речь идет скорее о субстанциональной ценности языка)<sup>459</sup>.

<sup>456</sup> Смирнов И. П. *Художественный смысл и эволюция поэтических систем* // Смирнов И. П. *Смысл как таковой*. С. 140.

<sup>457</sup> Введенский А. *Серая тетрадь*. С. 78, 79.

<sup>458</sup> К вопросу о мерцании мира. Беседа с В. Подорогой. С. 142.

<sup>459</sup> Чухров К. *Указ. соч.* С. 82.

Надо заметить, что эта трактовка референции также далека и от «овеществления семантики»<sup>460</sup>, свойственного футуристической эстетике, когда слово выводится в фактический мир как равноправный вещественный, материальный объект, вследствие чего оно способно быть словом-действием, изменять ход вещей, а искусство из автономного региона бытия превращается в жизненную практику. Выход в аутентичный мир, по Введенскому, подразумевает «радикальную десубстанциализацию»<sup>461</sup> бытия, которая являет собой, по уже цитировавшимся нами словам Я. Друскина, «не скептицизм, не нигилизм, и не невесомое состояние (битничество), а скорее апофатическую теологию (Дионисий Ареопагит) — богословие в отрицательных понятиях»<sup>462</sup>. «Так слово становится вещью, но вещью метафизической»<sup>463</sup>. Именно поэтому «непонимание, как и бессмыслица Введенского, не негативное, а позитивное понятие»<sup>464</sup>, а доступ к аутентичному миру всегда остается «тайной».

Как видим, программа Введенского — адекватное постижение подлинного мира — существенно отличается от программы «сублимации» у Бродского, несмотря на общую исходную мысль о субстанциальной и референциальной «пустоте» времени и языка и негативности, заключенной в них. Стратегия Бродского — «накопительная», она основывается на количественном увеличении времени, сосредоточенного в слове. Вспомним, как Бродский характеризует природу смысловости поэтического текста:

В конечном счете, каждый литератор стремится к одному и тому же: настичнуть или удержать утраченное или текущее Время... (Уже хотя бы по одному тому, что стихотворная строка коротка, на каждое слово в ней, часто — на каждый слог, приходится двойная или тройная семантическая нагрузка. Множественность смыслов предполагает соответственное число попыток осмыслить, т. е. множество раз; а что есть [раз] как не единица Времени?) («Поэт и проза»; 5, 131).

---

<sup>460</sup> См.: *Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. С. 107—118.

<sup>461</sup> *Друскин Я.* Материалы к поэтике Введенского // *Введенский А.* Полное собрание произведений в двух томах. Т. 2. С. 164—174.

<sup>462</sup> Там же. С. 169.

<sup>463</sup> *Чухров К.* Указ. соч. С. 86.

<sup>464</sup> *Друскин Я.* Указ. соч. С. 166.

Иначе у Введенского. Как пишет К. Чухров, «у него нет застывшего истока, потому что нет памяти, которая могла бы следовать по времени, отталкиваясь от первоначала; потому что нет прошлого и вообще никакого накопления, обеспечивающего последовательность»<sup>465</sup>. Исследовательница полагает, что, возможно, о той же форме времени говорит Ж. Делез, описывая пустое время, «избавившееся от событий... порвавшее связь с движением». Это время «само происходит, а не что-то происходит в нем», оно «перестает быть количественным и становится порядковым, чистым порядком времени»<sup>466</sup>.

---

<sup>465</sup> Чухров К. Указ. соч. С. 83.

<sup>466</sup> Там же. С. 83, 84.

## 14. Фигуры речи и фигуры мысли в поэзии И. А. Бродского

Анализировать какие-либо образы, мотивы или идеи, вырывая их из контекста, дело рискованное. Однако без такого «поперечного» чтения был бы невозможен ни мотивный анализ, ни изучение когнитивной природы тропов, ни реконструкция «сквозных» смысловых линий, характеризующих художественный мир поэта.

Тексты Бродского сами дают повод для того, чтобы отслеживать, как одна и та же модель, лежащая в основе целого ряда поэтических и философских формулировок, сохраняется и варьируется в разных контекстах. Ниже я попытаюсь наметить подход к пониманию одного из характерных приемов поэта, который нередко используется им для построения утверждений достаточно высокого уровня абстракции — как в стихах, так и в эссеистике.

Речь идет о тех, довольно многочисленных и всем известных случаях, когда Бродский, говоря о большей важности, ценности или предпочтительности одного предмета по отношению к другому, подчеркивает не столько его сущностный приоритет, сколько его хронологическую или генетическую первичность.

Приведу примеры. Те контексты, в которых мы встречаем знаменитые максимы «поэзия фактически старше прозы» («Поэт и проза»; 5, 129), «Уrania старше Клио» («К Урании»; 3, 248), «язык больше или старше, чем время» («Поклониться тени»; 5, 260), «вода, наставница красноречья» («Римские элегии»; 3, 229), «эстетика — мать этики» (Нобелевская лекция; 1, 9) и т. п., свидетельствуют о том, что хронологическая или генетическая связь, устанавливаемая между этими ключевыми для Бродского категориями, последовательно замещает связь иерархическую. Также необходимо подчеркнуть, что генетическая связь оказывается более значимой, чем связь каузальная: «старше» важнее, чем «вследствие», хотя, как правило, и подразумевает его.

В эссе «Поэт и проза» автор сам указывает на это:

Природе искусства чужда идея равенства, и мышление любого литератора иерархично. В этой иерархии поэзия стоит выше прозы и поэт — в принципе — выше прозаика. Это так не только потому, что поэзия фактически старше прозы, сколько потому, что стесненный в средствах поэт может сесть и сочинить статью; в то время как прозаик в той же ситуации едва ли помыслит о стихотворении (5, 129).

Таким образом, у Бродского «выше» не только уравнивается в правах со «старше», но и логически следует из него. Историческая первичность того или иного явления обуславливает его более высокое положение в ценностной иерархии.

Причем если приведенные выше формулы взяты нами из текстов зрелого Бродского и фактически принадлежат одному творческому периоду (конец 1970-х — конец 1980-х гг.), то саму смысловую конструкцию, о которой идет речь, можно найти и в очень ранних, и в поздних произведениях поэта.

Так в 1962—63 гг. молодой Бродский написал письмо о губительности реформы орфографии, и в нем, между прочим, значилось, что язык старше мнений, высказанных на нем:

Язык следует изучать, а не сокращать. Письмо, буквы должны в максимальной степени отражать все богатство, все многообразие, всю полифонию речи. Письмо должно быть числителем, а не знаменателем языка. Ко всему, представляющемуся в языке нерациональным, следует подходить осторожно и едва ли не с благоговением, ибо это нерациональное уже само есть язык, и оно в каком-то смысле старше и органичнее наших мнений<sup>467</sup>.

По сути, здесь уже предвосхищается знаменитая идея Нобелевской лекции о том, что не язык является инструментом пишущего на нем, а ровно наоборот. Такое главенство языка продиктовано, оказывается, не столько метафизическим превосходством языка над человеком, сколько возрастом, который превышает возраст и продолжительность жизни любого из его носителей.

В позднем эссе «Профиль Клию» (1991), несколько усложняя ту же модель, Бродский пишет об исторических претензиях Третьего рейха:

---

<sup>467</sup> Гордин Я. А. Указ. соч. С. 141.

Атеистический, нацеленный в будущее тысячелетний рейх не мог рассматривать трехтысячелетний иудаизм иначе как помеху и противника. С точки зрения хронологии, этики и эстетики, антисемитизм пришелся как нельзя кстати; цель была больше средств — больше, хочется добавить, мишеней. Целью была история, не больше не меньше (6, 107, 108).

Амбиции исторического субъекта (Германии) прямо связываются с длительностью его исторического существования: еврейская культура старше немецкой, она накопила «больше» времени, и притязания нацистов выглядят как покушение на Историю как таковую.

Подчеркну, что здесь, как и в предыдущем примере, мы сталкиваемся не только с оригинальной трактовкой исторического сюжета, но и с тем характерным для Бродского приемом, смысл которого я постараюсь проанализировать ниже: он меняет «старше» на «больше», подчеркивая не только первичность или предшествование одной культуры по отношению к другой, но и длительность ее истории. Историческая иерархия, таким образом, строится исходя не из качественных характеристик оцениваемого объекта, а из того количества времени, в продолжение которого этот объект существует.

Итак, можно видеть, что подобный способ построения суждений и поэтических высказываний является для Бродского константным. Но возникает вопрос: насколько устойчива та логика, которая присуща данным смысловым образованиям? И если она варьируется в ходе творческого развития автора, то каким образом?

В первую очередь, необходимо выяснить, какое именно выразительное средство использует поэт в этих и подобных случаях? Поскольку каждая из конструкций этого ряда предполагает возникновение двух означаемых — прямого («старше» или «больше» в темпоральном смысле) и переносного («иерархически выше», «важнее»), то, значит, в ее основе лежит троп. Если переносное значение возникает за счет сравнения, то перед нами метафора. Но по каким признакам временное предшествование может быть сопоставлено с — по существу пространственной — градацией? Поскольку в основе любой иерархии лежит оценка, а Бродский наделяет ценностью те сущности, которые в большей степени укоренены в прошлом и накопили в себе больше времени, значит, эти два измерения являются, с его точки зрения, смежными. А следовательно, мы имеем дело с метонимией.

Однако поскольку анализируемая конструкция воспроизводится в творчестве поэта на протяжении многих лет, в отдельных случаях мы можем наблюдать структурные изменения, которые раскрывают сущность этого поэтического и мыслительного приема.

Приведу два примера.

В уже цитировавшемся выше стихотворении «К Урании» имеет место парадоксальная ситуация. Временная длительность чувства (печали), переживаемого лирическим героем, описывается в пространственных терминах, вернее, с самого начала пространственные характеристики замещают темпоральные. Это превращение задано уже двойственной семантикой слова «предел» в стихе «У всего есть предел, в том числе у печали». Далее поэт оперирует исключительно объектно-пространственными категориями и образами («Взгляд застревает в окне, точно лист — в ограде», «Пустота раздвигается как портьера» и т. д.), с помощью чего достигается эффект отстранения и объективации переживаний, длящихся во времени (одиночества, чувства потери). Интересующая нас формула «Оттого-то Урания старше Клио» располагается в пространственном центре стихотворения. Если верно, что имена муз здесь обозначают сами пространственно-временные отношения<sup>468</sup>, то можно согласиться с Ю. М. Лотманом и М. Ю. Лотманом, что в художественной философии Бродского пространство обладает приоритетом в сравнении с временем<sup>469</sup>. Но парадокс заключается в том, что пространство (Урания) оказывается *старше* времени (Клио), следовательно, оно само обладает темпоральными характеристиками, находится во времени, а значит, мысль о его старшинстве логически исключает саму себя.

Из этого, конечно, мог бы следовать вывод о неразличимости или совпадении между пространством и временем как базовыми априорными категориями и т. п., если бы у Бродского действительно шла об этом речь. Однако, скорее всего, речь у него идет просто о разных времени и пространстве. Когда говорится о времени, которому покровительствует Клио, то подразумевается «большое время» — время истории, человеческой памяти и культуры. И это время дей-

<sup>468</sup> Scherr B. P. «To Urania» // Joseph Brodsky: The Art of Poem. London: The Macmillan Press; New York: St. Martin's Press. 1999. P. 92—106.

<sup>469</sup> Лотман Ю. М., Лотман М. Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника И. Бродского «Урания») // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство, 1996. С. 731 и далее.

ствительно может описываться как общее историко-культурное пространство. В эссе «Профиль Клио» (1991) Бродский утверждает: «Музу времени нельзя держать в заложницах нашей доморощенной хронологии. Вполне возможно, что с точки зрения времени убийство Цезаря и вторая мировая война произошли одновременно, или в обратном порядке, или не произошли вовсе» (6, 98). Это время истории и культуры противостоит энтропии, поэтому оно структурно подобно пространству, в котором возможны перестановки. В стихотворении «Келломяки» говорится: «С точки зрения времени нет “тогда” / есть только “там”» (3, 245). И эта пространственность времени обусловлена способностью помнить.

С другой стороны, в том же эссе «Профиль Клио» сам интерес к истории Бродский объясняет тем, что человек находится в совсем ином времени — времени распада и умирания, времени старения и смерти. Именно об этом времени сказано: «Время создано смертью» (2, 311). Это — время природное, время биологической жизни, ему свойственна телесность и, следовательно, тленность: «Время создано смертью. Нуждаясь в телах и вещах / свойства тех и других оно ищет в сырых овощах» (2, 311). Однако человек не только тленен и смертен, но и наделен способностью это осознавать, что придает этому временному плану экзистенциальный драматизм. И на этом уровне время главенствует над пространством: «Время больше пространства. Пространство — вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи» («Колыбельная Трескового мыса»; 3, 87). Экзистенциальное время отлично от времени исторического так же, как пространство жизни не равно пространству культуры. Возвращаясь к интересующей нас конструкции, можно вспомнить, что для Бродского «больше» (пространственная характеристика) зачастую тождественно «старше» (темпоральная характеристика). Следовательно, для понимания парадоксальной максимы «Урания старше Клио» необходимо учитывать два момента.

Во-первых, то, что «старше», в этой формуле указывает на разрушительный характер времени, которое объемлет даже пространственноподобную историко-культурную «вечность». И поэтому даже для «большого времени» и «пространства культуры» решающим оказывается количественный фактор («старше» равно «больше»). Прошлое имеет большую ценность, чем настоящее, которое подвержено энтропии, поскольку еще не стало частью истории и культуры.

Во-вторых, само такое вхождение конечного и тленного человека в культурную «вечность», по Бродскому, невероятно драматично.

Как отмечалось выше, поэт акцентирует внимание на своеобразной негативности творческого процесса: «От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи» («Часть речи»; 3, 143); «Вычитая из меньшего большее, / из человека — Время, / получаешь в остатке слова...» («В Англии»; 3, 165).

Если же говорить не о философском содержании исследуемой формулы («Урания старше Клио»), а исключительно о формальной стороне, то здесь не только выстраивается иерархия (между Уранией и Клио), выраженная с помощью временной характеристики («старше»), но и происходит обратный перенос смысла: само пространство оказывается темпорализовано. При этом любопытно, что этот обратный перенос связан уже не со структурой метонимии как тропа, поскольку актуализируется синтаксическая валентность слов. Перед нами, по сути, троп, переходящий в фигуру. Собственно, учитывая сказанное, можно считать данную формулу Бродского катахрезой, ведь, строго говоря, отмеченная нами парадоксальность есть следствие логической ошибки: пространство не может быть старше времени, так как «старше» это временная характеристика. Катахрезу же многие считают чем-то средним между тропами и фигурами, тропофигурой<sup>470</sup>.

Интересно, что такого рода переориентация с тропов на фигуры характерна как для творчества Бродского, так и для русской поэзии второй половины XX в. вообще. Ю. В. Шатин, развивая известную идею Р. О. Якобсона о функциях метафоры и метонимии, пишет, что уже в лирике Серебряного века фигуры и тропы из отдельных стилистических приемов превращаются в дискурсивные стратегии, при этом, начиная с Цветаевой, наблюдается смещение акцента с тропов (метафора у Маяковского, метонимия у Пастернака) на фигуры<sup>471</sup>. У Бродского благодаря повторяемости и варьированию устойчивых образов, лирических мотивов и мыслительных ходов некоторые базовые тропы также включаются в более крупные фигуративные структуры.

Тем самым усложняются способы и формы передачи смысла. Мы видели, что фраза «Урания старше Клио» на поверхностном уровне

---

<sup>470</sup> Якутина О. Л. Лингвистическая природа и стилистический потенциал катахрезы (на материале французской поэзии XIX—XXI вв.): Автореф. ... канд. филол. наук. М., 2007. С. 3 и далее.

<sup>471</sup> Шатин Ю. В. Фигура и троп как черты авторского стиля в русской лирике 20-го века // Текст. Поэтика. Стиль: Сб. научных статей. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2004. С. 39—48.

читается как аподиктическое суждение, на уровне же синтаксической валентности возникает неожиданное сомнение в неопровержимости этого афоризма. Важнейший смысл, таким образом, передается косвенным образом, через логическую ошибку, смещая акцент с тропа на фигуру.

Другой пример не касается непосредственно исследуемой конструкции, но объясняется именно исходя из логики, заложенной в ней, и, кроме того, демонстрирует тот же переход от тропологического к фигуративному художественному дискурсу.

Я имею в виду фразу из цикла «Часть речи», о которой уже писал в предыдущей главе: «За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра, / как сказуемое за подлежащим» (3, 130). Здесь, конечно, варьируется известная идея Бродского о «тождестве языка и времени» (5, 176), следования поэтической речи — темпоральному разворачиванию. Однако, как говорилось выше, этому в творчестве поэта противостоит другая идея — о «реорганизации» времени посредством его стихотворной обработки.

В поэтическом письме, таким образом, сталкиваются два времени — природное однонаправленное время, время «нашей доморощенной хронологии», и сублимированное время культуры. Это столкновение нередко артикулируется поэтом в уже известной нам форме, акцентирующей генетические темпоральные отношения между временем и языком. Воспроизведу еще раз уже цитировавшиеся фрагменты. В эссе «Шум прибоя» (1983) Бродский замечает о поэзии Дерка Уолкотта: «Его стихотворения представляют собой сплав двух вариантов бесконечности: языка и океана. Следует помнить, что общим родителем обеих стихий является время» (5, 129). Родство времени и океана подчеркивает здесь природный характер времени. Язык же миметически уподобляется тому и другому. В другом месте у Бродского сказано: «Если время боготворит язык, то это значит, что язык больше или старше времени, которое в свою очередь больше или старше пространства» («Поклониться тени»; 5, 260). Как мы видим, здесь вопрос первичности решается в пользу языка, поскольку речь идет не о природном, а об историческом времени, воплощенном в формах культуры.

Но вернемся к нашему примеру. Какое время имеется в виду в рассматриваемом предложении? Если принимать во внимание только троп — в данном случае сравнение («За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра, / как сказуемое за подлежащим»), то речь пойдет

об уподоблении стиха природному времени в его необратимой скоротечности. Однако, как уже говорилось, синтаксическая последовательность слов вступает в противоречие с мыслью, высказанной с помощью этих слов: подлежащее стоит после сказуемого. Этот пример обнаруживает парадокс, фиксируемый Бродским: ход времени уподобен последовательности слов в предложении, однако сам язык допускает инверсию и разрушает эту последовательность. По всей видимости, здесь мы имеем дело уже не с темпоральностью энтропии, а с временем Клио, размещающемся в пространстве Урании. Начинаясь как подражание времени, стихотворение по ходу своего развертывания незаметно оказывается его преобразованием. Но, повторим, эта процедура не обходится без последствий для человека: он принужден отдать ей время своей жизни (см. выше, гл. 12 и 13).

Так или иначе, этот пример вновь показывает, как фигуративное начало поэтического текста действует «поперек» линейного развертывания смысла, манифестируемого при помощи тропов.

В завершение нужно сказать несколько слов о той перспективе, которую может обещать изучение подобного рода поэтического конструирования мысли для понимания текстов Бродского и, в частности, историософских воззрений поэта. Обычно их ассоциируют либо с модернистским неотрадиционализмом<sup>472</sup>, либо с постмодернизмом<sup>473</sup>. С первым Бродского сближает концепция культурного времени, в которое, например в версии Мандельштама<sup>474</sup>, включается не только человек с его экзистенциальными страхами и страданиями, но и природа. Деперсонализация, которая, согласно версии Т. С. Элиота, сопровождает творческий процесс, рассматривается не как самоот-

---

<sup>472</sup> Тюна В. И. Нобелевская лекция Бродского как манифест неотрадиционализма. С. 13—18.

<sup>473</sup> Последнее мнение особенно распространено, см.: «Я преодолеваю не человека, а сверхчеловека». Интервью с И. П. Смирновым [Электронный ресурс] // Литературная карта России. URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/i-p-smirnow-interview/dossier\\_1764/](http://www.litkarta.ru/dossier/i-p-smirnow-interview/dossier_1764/) (дата обращения: 15.06.2014); *Полухина В. П.* Метаморфозы «я» в поэзии постмодернизма: двойники в поэтическом мире Бродского // Модернизм и постмодернизм в русской культуре. Helsinki: Literary univ., 1996. С. 391—407; *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001; *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: УрГПУ, 1997.

<sup>474</sup> *Ямтальский М. Б.* Пространственная история. Три текста об истории. СПб.: Сеанс, 2013. С. 92—105.

рицание и саморазрушение, но — как счастливое самопожертвование и пересоздание себя в символическом пространстве культуры<sup>475</sup>. И разумеется, в неотрадиционалистской истории нет ни прогресса, ни регресса: мандельштамовская «лестница Ламарка» представляет собой альтернативу платоновской нисходяще-восходящей лестнице истории.

В этом смысле жест Бродского более консервативен, чем неотрадиционалистский<sup>476</sup>: жесткая иерархия истории, в которой «выше» и «больше» только то, что «старше», фактически не оставляет места для современности. Между человеческой экзистенцией и культурным прошлым — разрыв, пропасть. Линейное физическое время развивается исключительно по пути деградации. Человеку с его тленной телесной природой нелегко оказаться в здании культуры, преодолеть этот разрыв. «С точки зрения времени» человек — ничто: «Совершенный никто, человек в плаще» (3, 44), «Оттого мы и счастливы, что мы ничтожны» (3, 229), «Мы с тобой — никто, ничто» (3, 270) и т. п. Поэтому творческое усилие в этой картине мира воспринимается исключительно как кенозис, как насильственная и болезненная автономизация. Если у Мандельштама еще имеет место модернистский пафос преобразования человеческой природы, то у Бродского это уже «беккетовский», позднемодернистский (но еще не постмодернистский) пессимизм в отношении человека. Ни классический модернизм, ни постмодернизм не знает такого разрыва между человеком и историей: в первом он поглощен утопическим усилием культурного строительства, во втором он — только продукт культуры, часть дискурса, функция тотального (интер)текста. И. П. Смирнов отмечает, что одной из отправных точек начинавшегося в 1960-е гг. постмодернизма было именно чувство безвозвратной утраты прошлого и невозможности его актуализации<sup>477</sup>.

---

<sup>475</sup> Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т. С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 161.

<sup>476</sup> Он больше напоминает даже не «неотрадиционализм», получивший развитие в рамках модернистского искусства, а «традиционализм» как более жесткую идеологическую программу XX в. См.: Сэджевик М. Наперекор современному миру. Традиционализм и тайная интеллектуальная история XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 35, 36.

<sup>477</sup> Смирнов И. П. Генезис: философские очерки по социокультурной началности. СПб.: Алетейя, 2006. С. 9.

В отличие от экзистенциалистов<sup>478</sup>, Бродский не верит в самостоятельность человека. Последний, по его мнению, уже не черпает силу в своей автономности, смертности и абсурдной свободе. Только эсхатологическое чувство причастности культуре гарантирует, например, этическую состоятельность поступка. Именно поэтому у Бродского «эстетика — мать этики», ведь этика вне искусства и его традиций случайна, ситуативна, ненадежна. Отсюда, думается, его принципиальная приверженность Ахматовой именно как этическому авторитету — потому что ее нравственность «проверена и подтверждена» высочайшим искусством. И поэтому же Бродскому столь чужд Толстой, радикально противопоставлявший этику и эстетику и отдававший предпочтение первой: «Пусть закроется — где стамеска — / яснополянская хлебо-резка! / Непротивленья, панове, мерзко. / Это мне — как серпом по яйцам!» (2, 189).

С другой стороны, в традиционализме (как в современном, так и в домодернистском) прошлое, преемственность, традиция важнее качественно, а у Бродского — количественно («старше», «больше»). И это также обусловлено своеобразием той «поэтической гносеологии» времени, о которой говорилось в предыдущих главах. Именно с ней связан невыносимый драматизм взаимоотношений человека и культуры: человек со своей смертной личностью (мотив, также невозможный для традиционализма) не вмещается живым в культурный архив.

Думается, эта сложность позиции Бродского в интеллектуальной культуре XX в., не сводимая к устоявшимся художественным парадигмам, репрезентируется сразу на нескольких уровнях поэтики текста, корреспондирующей с магистральными философскими течениями современности.

---

<sup>478</sup> Ранчин А. М. «Человек есть испытатель боли...». Религиозно-философские мотивы поэзии Бродского и экзистенциализм // Октябрь. 1997. № 1. С. 154—168.

## 15. Кто изобрел «нигилизм»? Семантика понятия в литературе и философии

И. С. Тургенев считал, что именно он ввел понятие «нигилизм», фигурирующее в его романе «Отцы и дети» как характеристика образа мыслей нового поколения<sup>479</sup>. Это одновременно и справедливо, и несправедливо. Несправедливо, прежде всего, с точки зрения истории понятий, а также — элементарного здравого смысла: ведь, во-первых, термин активно употреблялся и до Тургенева<sup>480</sup> (в том числе и в России<sup>481</sup>) и был весьма семантически богат, и, во-вторых, отнюдь не только русская радикальная мысль 1860—80-х гг. описывается в современной науке с помощью этого слова.

---

<sup>479</sup> Müller-Lauter W. Nihilismus // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd 6. Basel; Stuttgart: Schwabe & Co, 1984. S. 846.

<sup>480</sup> История понятия во Франции и Германии берет свое начало с конца XVIII в. Она основательно изучена и изложена в классических работах и словарных статьях: Süß Th. Der Nihilismus bei F. H. Jakobi // Theologische Literaturzeitung. 76. 1951. S. 193—200; Nihilismus. Die Anfänge. Von Jakobi bis Nietzsche / Eingel. und hrsg. von Dieter Arendt. Köln: Hegner, 1970; Arendt D. Der poetische Nihilismus in der Romantik. 2 Bände. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972; Pöggeler O. «Nihilist» und «Nihilismus» // Archiv für Begriffsgeschichte. Bd 19. 1975. S. 197—209; Riedel M. Nihilismus // Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland / Hrsg. von Brunner O., Conze W., Koselleck R. Bd 4. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978. S. 371—411; Müller-Lauter W. Op.cit. S. 846—853 и др.

<sup>481</sup> Слово употребляли Н. И. Надеждин, В. Г. Белинский и др. Смысл, близкий тургеневскому, оно приобретает в конце 1850-х гг. в интерпретации Н. А. Добролюбова (в рецензии на книгу В. Ф. Берви «Психологический сравнительный взгляд на начало и конец жизни») и, с другой стороны, М. Н. Каткова в его критике журнала «Современник». См.: Русская социально-политическая мысль XIX — начала XX века: В. А. Зайцев. М., 2000; Зубов В. II. К истории слова «Нигилизм» // Зубов В. II. Избранные труды. М.: Индик, 2004. С. 385—400.

Однако о том, что Тургенев в каком-то смысле действительно изобрел (или — лучше — изобрел заново) это понятие, говорить все-таки можно, поскольку именно в русском контексте оно приобрело конкретно-исторический смысл, «прилепилось» к определенной эпохе, семантически специализировалось, а впоследствии — генерализировалось, не только охватывая умонастроения в отдельных областях социальной и научной мысли, но претендуя на охват всего горизонта мышления современного (для второй половины XIX в.) человека и подразумевая разом «вульгарный материализм» в науке, этический релятивизм, приближающийся к имморализму, скепсис, атеизм, политический радикализм вплоть до апологии террора, экстремизм в социальных, гендерных и семейных вопросах, «разрушение эстетики», утопическую веру в общественную справедливость, «нетерпение» в ее достижении и склонность к самопожертвованию.

Осмелюсь предположить, что тургеневское изобретение заключалось не в создании понятия и даже не в придании ему нового смысла, но в историзации одного из уже существовавших ранее смыслов. И, думается, это — ключевой момент в истории «нигилизма», когда это слово становится не просто обозначением философски «подозрительных» мировоззрений и ценностных систем, но начинает «размечать» культурное и социальное поле. В частности, с его помощью происходит позиционирование поколения, чрезвычайно влиятельного в интеллектуальном плане, чье появление становится поворотным пунктом в становлении того, что в России носит название «интеллигенции»<sup>482</sup>.

Этот важный момент исторической жизни понятия — обретение им исторически конкретного референта — в случае с «нигилизмом» заключается в своеобразной «материализации» тех отрицательных явлений в жизни культуры и общества, о которой ранее лишь с тревогой писали различные мыслители, находя ее в различных сферах мысли и социального действия.

Можно выделить несколько признаков историзации понятия «нигилизм».

Во-первых, начиная с 1850—60-х гг. в России это понятие относится к конкретной эпохе, поколению, мировоззрению, характеризует

<sup>482</sup> *Confino M. Revolte juvenile et contre-culture: les nihilistes russes des «annees 60» // Cahiers du monde russe et sovietique. Vol. XXXI (4). 1990. P. 489—537; Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 685—704.*

не только взгляды и не только известную тенденцию в мышлении, а социальное движение, сообщество. Понятие становится знаком эпохи.

Во-вторых, оно наделяется общностью семантики: большинство использующих это понятие подразумевают под ним одно и то же. Это опять-таки отличает его употребление от того периода, когда каждый сильный автор придавал ему новый, оригинальный смысл.

Третья новая черта, связанная с предыдущей, — устойчивость семантики во времени. Например, когда в 1870—80-е гг. народников продолжают называть нигилистами, они вынуждены принимать подобное положение вещей, оговаривая свои коренные отличия от поколения «старых нигилистов» — шестидесятников<sup>483</sup>.

В-четвертых, слово «нигилизм» употребляется аффирмативно, несмотря на сохранение жестко оценочных коннотаций (пейоративных).

В-пятых, понятие фактически отрывается от лежащего в его основе образа («*nihil*» — «ничто»), теряет внутреннюю форму. При этом происходит генерализация одного из ранее известных значений. Слово вводится в узус, то или иное его употребление рассматривается не как дискуссионное, но как самоочевидное. Происходит стабилизация (банализация) его смыслового наполнения (смысл становится значением).

С этим связана и шестая черта историзации — понятие перестает семантически расширяться. И действительно, когда впоследствии с нигилистами-шестидесятниками критики сравнивают арцыбашевского Санина или шокирующих публику футуристов, это понятие уже не обростает новыми смысловыми оттенками. Акцент падает либо на культ материального начала, либо на отрицание культурных традиций.

Как было сказано выше, понятие «нигилизм» в России 1860-х гг. сохраняло многозначность, но его семантическая структура уже в большей степени напоминала парадигму значений полисемичного слова, нежели совокупность окказиональных употреблений, не сводимых к единому семантическому ядру. По сравнению с Европой, где стараниями Я. Г. Оберайта, Д. Йениша, Ф. Шлегеля, Ф. Г. Якоби, Ф. фон Баадера, Жана-Поля (Рихтера) и др. «нигилизм» стал критическим термином высокой теории, для России 1850—60-х гг. характерно более «поверхностное» применение этого понятия к конкретному историческому явлению — мировоззренческой характеристике

<sup>483</sup> *Стетняк-Кравчинский С. М.* Сочинения. В 2 т. Т. 1. Россия под властью царей. Подпольная Россия. М.: Художественная литература, 1987. С. 338—344.

поколения. Возможно, именно поэтому в западной теории у «нигилизма» всегда сохраняется возможность быть заново переопределенным: как говорит Ален Бадью, «у каждой эпохи — и ни одна из них в конечном счете не лучше другой — своя собственная фигура нигилизма»<sup>484</sup>. В России это слово, как правило, вызывает вполне определенные и довольно однозначные исторические и литературные ассоциации.

Однако это не означает, что в России это понятие стало частью истории, а на Западе — нет. Начиная с Ницше, оно не только приобретает полемическую силу по отношению к отдельным философским позициям и типам мышления, но становится инструментом самокритики культуры, глобальной характеристикой кризисной эпохи европейской истории и в определенном смысле даже ее конца<sup>485</sup>.

С другой стороны, в такой семантической трансформации имеется «русский след»: именно аффирмативность русского определения этого понятия превращает его из интеллектуального ругательства, критической фигуры («означаемого на все руки», по слову того же Бадью) в указание на культурный феномен, «историческое движение». Известно, что Ницше опирался на опыт исторической локализации этого термина в России. Ницшевский «нигилизм» также закрепляет и, с одной стороны, фиксирует новое, философски специфическое понимание смысла слова. Но, с другой стороны, мыслитель предлагает максимально широкую трактовку этого смысла.

И все же в варианте Ницше «нигилизм» не указывает на кого-то конкретно, это — фигура саморефлексии европейского человека, которая обязательно подразумевает процедуру обнаружения каждым из нас нигилистического начала в самом себе. Это, безусловно, семантическое приращение. Однако ниже я попытаюсь показать, что такое понимание в определенной степени сформировалось уже на русской почве, причем во многом благодаря произошедшей в 1850—60-е гг. историзации «нигилизма» в литературе. Речь пойдет о трактовке «ни-

<sup>484</sup> Бадью А. Этика. СПб.: Machina, 2006. С. 62.

<sup>485</sup> Müller-Lauter W. Zarathustras Schatten hat lange Beine... // Der Nihilismus als Phänomen der Geistesgeschichte in der wissenschaftlichen Diskussion unseres Jahrhunderts. / Hrsg. von Arendt D. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. S. 169—194; Савчук В. В. Время нигилизма // Судьба нигилизма: Эрнст Юнгер, Мартин Хайдеггер, Дитмар Кампер, Гюнтер Фигаль. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 196, 197.

гилизма» Ф. М. Достоевским, которая могла повлиять на Ницше, неоднократно обращавшегося к интерпретации произведений русского писателя.

В контексте полемики вокруг «нигилизма» в течение 1860—80-х гг. позиция Достоевского далеко не сразу обнаруживает ростки будущего эпохального определения. В разные периоды в различных текстах писатель акцентирует различные аспекты нигилизма<sup>486</sup>, но, как правило, это слово используется им, как и всеми прочими критиками новых атеистических и революционных взглядов, для ниспровержения чужой идеологической платформы.

Однако можно заметить, что предмет, обозначаемый у Достоевского словом «нигилизм», в разное время и в разных контекстах существенно варьируется. С одной стороны, в 1860—70-е гг. он резко негативно относится к любым версиям философии безбожия, а также к экспериментальной этике, вроде «разумного эгоизма» или нового понимания брака. В то же время он дифференцирует интеллектуальные построения публицистов и писателей радикального толка и мировоззрение «новой молодежи» 1860-х гг. Так, несмотря на прямую и косвенную полемику с Чернышевским, в 1860-е гг., по мнению исследователей, «отношение Достоевского к нигилизму и нигилистам... не было непримиримо отрицательным»<sup>487</sup>. Так, он мог воспринимать «отрицательную философию» молодых как заблуждение тех, кто честно пытается найти ответы на вопросы времени. Проблематика романа «Преступление и наказание» и фигура Раскольникова подтверждают этот тезис. А вот, например, одно из многих почти сочувственных высказываний о нигилистах:

Разве не может увлекаться и ошибаться истинная, честная пылкость ума, честный и совестливый человек? С страданием ища выхода, он спотыкается, падает... <...> Да разве ошибающийся человек непременно подлец?.. Тут тоска, страдание... Те, отверженцы, хоть что-нибудь делают, хоть копаются, чтоб выйти на дорогу, хоть

<sup>486</sup> Подробно эта проблема исследовалась некогда И. Овчинниковым, труд которого, опубликованный в архиве «Русского журнала» в Интернете, по-видимому, не был напечатан «на бумаге». См.: *Овчинников И.* Нигилизм в оценке Достоевского. [Электронный ресурс] // Русский журнал / URL: <http://old.russ.ru/krug/02istoch-pr.html> (дата обращения 18.10.2014).

<sup>487</sup> *Буданова Н. Ф.* Достоевский и Тургенев: творческий диалог. Л.: Наука, 1987. С. 46.

ошибаются... следственно, хоть отрицательно, да полезны (19, 173—176)<sup>488</sup>.

Или из записных книжек 1863—64 гг.: «Мы ведь этому, хотя бы нигилистическому или естественно-научному направлению даже рады. Оно придает некоторую смелость мысли, рутинно-чиновничьей заботности...» (20, 176).

Полемиическая модальность употребления Достоевским слова «нигилизм» достигает апогея в период написания «Бесов». Однако и здесь налицо стремление не осудить, но понять обозначаемое им явление. Нет нужды останавливаться на том, чем «Бесы» отличаются от прямолинейных «антинигилистических романов» 1860—70-х гг., это хорошо показано литературоведами. Замечу лишь, что Достоевский чутко различает уровни воплощения нигилистических идей: так, если «высокий» нигилизм тургеневского Базарова или реального исторического лица — Чернышевского он удостаивает серьезной дискуссии, то за состояние умов «рядовых» нигилистов он всерьез переживает. О личностях нигилистов высшего уровня он отзывается с уважением. Например, в 1863 г. в «Зимних заметках о летних впечатлениях» он пишет: «Ну и досталось же ему [Тургеневу] за Базарова, беспокойного и тоскующего Базарова (признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм» (5, 59). Рассказ «Крокодил. Необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже» в момент своего появления был воспринят многими современниками как пасквиль на Чернышевского. Однако в «Дневнике писателя» за 1873 г. писатель сетует на то, как можно было понять рассказ таким образом, если учесть, что автор, как и Чернышевский, «сам бывший ссыльный и каторжный»? Как бы извиняясь, Достоевский говорит: Чернышевский «никогда не обижал меня своими убеждениями. Можно очень уважать человека, расходясь с ним во мнениях радикально». В тех же «Бесах», представляющих собой наиболее критический выпад Достоевского в адрес нигилизма, тщательно диверсифицированы нигилистические типы: это, во-первых, не связывающий себя ни с одной из придуманных им самим идеологий Ставрогин, во-вторых, мученики идеи Кириллов и Шатов, в-третьих, убежденные и деятельные Петр Верховенский

---

<sup>488</sup> Здесь и далее ссылки на Достоевского даются непосредственно в тексте главы с указанием тома и страниц по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972—1990.

и Шигалев, а также «рядовые» нигилизма «наши». Нигилизм предстает у Достоевского как внутренне гетерогенное явление.

Кроме того, Достоевский мыслит русский нигилизм в исторической перспективе. Он не только различает поколения нигилистов 1860-х и 1870-х гг. Например, в одном из писем А. Н. Майкову он с восторгом отзывается на меткое замечание последнего о героях «Бесов»: «Это тургеневские герои в старости» (29, 185). Он также возводит корни современного нигилизма не только к его прямым идейным вдохновителям (Чернышевскому, Добролюбову, Писареву и др.), но к более раннему поколению: «Наши Белинские и Грановские не поверили бы, если б им сказали, что они прямые отцы Нечаева» (29, 260). А широта понимания Достоевским отечественного нигилизма запечатлена в известной фразе о том, что «нигилисты и западники требуют окончательной плети». Я не буду подробно останавливаться на том, каков, согласно Достоевскому, генезис нигилизма в России. Этот вопрос подробно исследован в работах Н. Ф. Будановой, Л. И. Сараскиной, И. Овчинникова и других. Подчеркну лишь, что, во-первых, попытка дать классификацию типов нигилизма, а также стремление объяснить его историческое происхождение свидетельствует о том, что Достоевский видит в нигилизме не просто идейную позицию определенной группы людей, но — симптом кризиса, присущий современности как исторической эпохе. Во-вторых, указывая, с одной стороны, на западные истоки нигилизма, а с другой — на его отечественную специфику, Достоевский, по сути, первым определяет географию распространения нигилизма как глобальную.

Надо заметить, что к концу 1870-х — началу 1880-х гг. в подобном поиске сущности и природы нигилизма Достоевский не был одинок. Известна, например, статья Н. Я. Данилевского 1884 г. «Происхождение нашего нигилизма»<sup>489</sup>, где ученый весьма подробно анализирует европейские интеллектуальные контексты, породившие, с его точки зрения, нигилизм в том числе в России. Но в этом исследовательском усилии Данилевского очевидна одна существенная черта, которая резко отличает его от Достоевского.

Приведем известные фрагменты из «Записей литературно-критического и публицистического характера из записной тетради 1880—

<sup>489</sup> Данилевский Н. Я. Сборник политических и экономических статей. СПб.: Типография братьев Пантелеевых, 1890. С. 231—271.

1881 г.». Текст «Записей» построен по принципу «ключевых слов» с комментариями. Под рубрикой «Карамазовы» читаем:

Мерзавцы дразнили меня *необразованною* и ретроградною верою в бога. Этим олухам и не снилось такой силы отрицание бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествовавшей главе, которому ответом служит весь роман. Не как дурак же, фанатик, я верую в бога. И эти хотели меня учить и смеялись над моим неразвитием. Да их глупой природе и не снилось такой силы отрицание, которое перешел я. Им ли меня учить (27, 48)<sup>490</sup>.

Далее под рубрикой «Черт» у Достоевского значится: «(Психологическое и подробное критическое объяснение Ив<ана> Федоровича и явления черта). Ив<ан> Фед<орович> глубок, это не современные атеисты, доказывающие в своем неверии лишь узость своего мировоззрения и тупость тупеньких своих способностей» (27, 48). И наконец, через несколько страниц под рубрикой «Все нигилисты» следует:

Нигилизм явился у нас потому, что мы *все нигилисты*. Нас только испугала новая, оригинальная форма его проявления. (Все до единого Федоры Павловичи.) <...> Комический был переполох и заботы мудрецов наших отыскать: откуда взялись нигилисты? (Да они ниоткуда и не взялись, а все были с нами, в нас и при нас (Бесы)) (27, 54).

В этих признаниях интересна не столько связь нигилизма с современным атеизмом (эта связь для Достоевского с его широкой трактовкой нигилизма была очевидна), сколько аттестация пишущим самого себя как нигилиста и характеристика нигилизма как современного состояния умов и душ. Новое понимание нигилизма, о котором я говорю (нигилизма как симптома всеобъемлющего культурного кризиса), невозможно без подобного включения говорящим самого себя в орбиту описываемого им явления, без объективации собственной негативности. К соображениям И. П. Смирнова о логике отрицания в эпоху нигилизма применительно к «Бесам», которую он описывает как «отрицание отрицания отрицания» и «нигилизм в высшем смысле»<sup>491</sup>, мне бы хотелось добавить, что Достоевскому, возможно впервые в современной культуре, удастся, не поддаваясь «работе негативного»,

<sup>490</sup> Здесь и далее в цитатах курсив Достоевского. — А. К.

<sup>491</sup> Смирнов И. П. Психодиахронология. М.: Новое литературное обозрение, 1994. С. 110 и далее.

объективировать не только нигилистическое отрицание и свое собственное контрнигилистическое отрицание отрицания, ему удастся удержать в качестве объекта *отрицание как таковое*.

Чтобы лучше понять суть этой смысловой инновации, надо обратиться к коммуникативному контексту, в котором фигурирует слово «нигилизм» в России 1860—80-х гг. В этом контексте имеют место позиции критиков нигилизма и позиции тех, кому эта номинация приписывается. Ни той, ни другой стороной термин не употребляется нейтрально или позитивно, в нем всегда содержатся сильная негативная оценка и экспрессивные семантические компоненты<sup>492</sup>. Однако он и не остается простым ярлыком, приклеиваемым любому недостойному, с точки зрения данного критика, явлению. Вспомним, что именно обилием авторских критических версий семантики понятия характеризуется его история: Ф. Г. Якоби считал «нигилистами» представителей философского идеализма, которые отрицают живую веру и чувство во имя сверхчувственных абстракций; начиная с 1850-х гг. «нигилистами» полагают тех, кто отрицает, наоборот, все идеальное, и признает только чувственное. А между этими полюсами еще «нигилизм» романтиков, отрицающих реальность (Жан-Поль), «нигилизм» конформистов, для которых любые принципы и подлинные убеждения суть «ничто» (К. Гуцков), «нигилизм» литературных новаторов, разрывающих с традициями (Н. Надеждин), «нигилизм» радикальных революционеров, видящих суть своей деятельности в разрушении...<sup>493</sup> Нередко историки этого понятия в описательной манере перечисляют его многочисленные значения. При этом употребление слова в контексте русских 1860—80-х гг. также квалифицируется как рядовое проявление его безбрежной полисемии. Этот подход не учитывает того факта, что в России, наоборот, этот термин используется в весьма конкретном историческом значении — применительно к конкретным социальным феноменам, а производство его новых критических и философских смыслов фактически приостанавливается.

<sup>492</sup> Об этих «непонятных» аспектах понятия «нигилизм» см. мою статью: Корчинский А. В. К проблеме метаязыка в исторической семантике: «нигилизм» как историческое имя // Под знаком «Мета»: Материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культур» в Институте языкознания РАН 14—16 марта 2011 г. / Под ред. Степанова Ю. С. и др. М.; Калуга: Изд-во «Эйдос», 2011. С. 110—118.

<sup>493</sup> Müller-Lauter W. Op. cit. S. 846—853; Pöggeler O. Op. cit. S. 197—209.

С другой стороны, часто исследователи пользуются понятием «нигилизм» так, будто его историческое употребление не имело существенных нюансов, связанных с конкретными позициями субъектов этого употребления. Это, по сути, теоретическое использование исторического понятия. Так, например, советская история литературы и общественной мысли, сконцентрированная преимущественно на истории революционного движения в России, нередко вмешивалась в реальный исторический контекст словоупотребления, стараясь расставить нужные акценты и вывести некоторых представителей этого движения (Добролюбова, Чернышевского, отчасти Писарева) из-под потока пейоративных оценок, которыми обычно чревато использование слова «нигилизм»<sup>494</sup>. Другими, может быть, менее антиисторическими примерами могут служить различные современные философские трактовки роли нигилизма в истории культуры. Например, Ханс Йонас находил признаки нигилистического мирозерцания у средневековых гностиков<sup>495</sup>. И. П. Смирнов выделяет в истории культуры два типа нигилизма — деонтологизирующий и деидеализирующий и начинает отсчет с киников<sup>496</sup>. Мартин Ридель в знаменитом словаре социально-политических понятий, ключевом издании школы Козеллека, прослеживает историю концепта от отцов церкви — через нововременную науку — к современной философии<sup>497</sup>. Ясно, что в этих случаях «нигилизм» оказывается не столько историческим именем, принадлежащим изучаемой эпохе, сколько инструментом научной или философской рефлексии, внешним по отношению к историческому процессу.

В России во второй половине XIX в. это слово почти 30 лет кряду не сходит со страниц журналов. Его используют и критики, и объекты их критики. А поскольку очевидно, что первые используют его в сугубо негативном смысле, то интерес представляет именно то, как оперируют им последние. Исходя из этого, будет во многом ясна та парадигматическая перемена в интеллектуальной истории России и Европы, когда семантика термина генерализируется и начинает опи-

---

<sup>494</sup> Бик-Булатов А. Ш. Общественно-политический нигилизм в русской журналистике и публицистике второй половины XIX века: 1860-е годы. Дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2005.

<sup>495</sup> Jonas H. *The Gnostic Religion*. Boston: Beacon Press, 1958. P. 271, *passim*.

<sup>496</sup> Смирнов И. П. Психодиахронология. С. 106.

<sup>497</sup> Riedel M. *Nihilismus*. S. 371—411.

сывать не отдельные идеи, а состояние культуры в целом и проецируется на самого субъекта, употребляющего это слово, переставая быть чисто негативной номинацией.

Бытует мнение, что именно в России 1860—80-х гг. понятие «нигилизм» впервые приобретает положительное значение<sup>498</sup>. Однако подобное утверждение можно понимать двояко. С одной стороны, как уже говорилось выше, слово действительно применяется аффирмативно, так как впервые обретает исторически конкретный референт — сообщество, вышедшее на авансцену в конце 1850-х — начале 1860-х гг. и его дальнейшие поколенческие модификации. Аффирмация здесь заключается в том, что те, кто использует это слово, негативно оценивают обозначаемое им явление, но признают его историческое существование, которое становится новым компонентом значения этого слова и вводится в коммуникативную конвенцию. Прежде, когда, скажем, Якоби называл теории Канта и Фихте нигилистическими, он обозначал лишь опасную тенденцию их мысли, а не указывал на воплотившееся в них «историческое движение». Он оспаривал возможную точку зрения, и «нигилизм» был для него «фигурой» полемики, а не реально существующим явлением. Кроме того, такая трактовка философского идеализма не вошла в конвенцию, а осталась в истории мысли в качестве индивидуальной критической программы Якоби.

С другой стороны, русский «позитивный» нигилизм можно рассматривать с точки зрения самоопределения самих нигилистов (вспомним, что выше мы столкнулись с таким самоопределением у Достоевского). Употребляют ли они это слово утвердительно? Изучение контекстов говорит о том, что это самоназвание никогда не присваивалось нигилистами до конца. На это указывает то, что оно появляется лишь в рамках несобственно-прямой речи. Кроме того, оно — реактивно, оно используется только как «чужое слово» со всеми характерными приемами речевого отчуждения (в кавычках, с вводными словами и т. п.). Так, поколение журнала «Русское слово» если и принимает это имя как самоназвание, то — принимает его с вызовом. Здесь имеют место элементы эпатажа, основанного на пародийном использовании «чужого слова». Наряду с этим нигилисты-шестидесятники всерьез предлагают и свои собственные варианты самоназвания — «новые люди», «реалисты», «разумные

<sup>498</sup> Савчук В. В. Указ. соч. С. 201.

эгоисты». Поколение народников в конце 1870—80-х гг. отрицает индивидуалистический нигилизм 1860-х гг. («старый нигилизм» у Степняка-Кравчинского), само же надевает на себя этот ярлык, воспринимая его как часть того насилия (в т. ч. языкового), против которого оно борется посредством универсального оружия — самопожертвования. Слово «нигилизм» принимается героями 1870—80-х гг. как «терновый венец», что соответствует принятой в народнической среде жертвенной риторике. Но поскольку это, прежде всего, «чужое слово», то оно на самом деле никогда не присваивается ими до конца в положительном смысле.

Кроме того, благодаря расширению контактов русской политической эмиграции в Европе в это время «русский нигилизм» появляется как концепт на Западе. Например, Бакунина именуют «отцом русского нигилизма». Оскар Уайльд в 1880 г. пишет пьесу о русских революционерах под названием «Вера, или Нигилисты (Vera, or The Nihilists)». Словоупотребление многих российских авторов, особенно эмигрантов, таких как Степняк, — ориентировано на этот концепт, то есть — на западного читателя как Другого. Самоопределение в качестве нигилистов продиктовано здесь нуждами самопрезентации, а не пониманием природы собственных взглядов, которое требовало бы экспликации. Например, в романе «Андрей Кожухов» (который вышел по-английски в 1889 г., а по-русски был опубликован только в 1898 г.) употребление слова во многих случаях связано с адресацией к англоязычному читателю, сохранившейся в русском переводе романа (сделанном женой писателя Фанни Степняк). То есть здесь, как и в случае с эпатажным присвоением «чужого слова», имеется коммуникативное задание, связанное со специфическим отношением к *другому*. Впрочем, в отличие от русского полемического контекста, в международном контексте *другому* нужно объяснить нечто неизвестное ему, а не играть, браниться или дискутировать с ним. Отсюда значительно более нейтральный тон употребления слова.

В результате оказывается, что отрицательная семантика понятия и негативность собственной позиции не подвергается в нигилизме отчетливому осознанию и, следовательно, не может быть подвергнута отрицанию. На этом фоне саморефлексия Достоевского выделяется принципиально: она является утвердительной фиксацией негативного понятия. Назвать себя нигилистом по-настоящему — значит в какой-то мере преодолеть себя, осознать свой нигилизм,

и, возможно, остановить отрицание. Именно неспособность к такому обнаружению негативного в себе, думается, и составляет существо нигилизма. И именно поэтому свойственное Достоевскому и — впоследствии — Ницше стремление включить в сферу применения этого понятия самого субъекта критической рефлексии способствует опознанию нигилизма как имени эпохи и — в конечном счете — его преодолению.



## БИБЛИОГРАФИЯ

- Автономова Н. С.* Заметки о философском языке: традиции, проблемы, перспективы // Вопросы философии. 1999. № 11. С. 13—28.
- Автономова Н. С.* Открытая структура: Якобсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров. М.: РОССПЭН, 2009. С. 351—441.
- Автономова Н. С.* Познание и перевод. Опыт философии языка. М.: РОССПЭН, 2008.
- Автономова Н. С.* Философский язык Жака Деррида. М.: РОССПЭН, 2011.
- Азарова Н.* Апофатическая теология и/или апофатическая поэзия. [Электронный ресурс] // Топос. Литературно-философский журнал. Публ. от 29 мая 2006. URL: <http://www.topos.ru/article/4707> (дата обращения 20.11.2014).
- Азарова Н. М.* Типологический очерк языка русских философских текстов XX века. М.: Логос, Гнозис, 2010.
- Азарова Н. М.* Язык философии и язык поэзии — движение навстречу (грамматика, лексика, текст). М.: Логос, Гнозис, 2010.
- Алексеев А. П.* Образная ткань философского произведения. К вопросу о сопоставлении философии и литературы // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 37—46.
- Алексеев А. П.* Философский текст: идеи, аргументация, образы. М.: Прогресс-Традиция, 2006.
- Амелин Г.* Лекции по философии литературы. М.: Языки славянской культуры, 2005.
- Анкерсмит Ф. Р.* Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007.
- Ахапкин Д.* Иосиф Бродский — поэзия грамматики // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. С. 269—275.
- Ахутин А. В.* Поэтическая идея культуры. [Электронный ресурс] // «Диалог культур XXI». URL: <http://www.culturedialogue.org/drupal/ru/node/1328> (дата обращения — 24.10.2014).

- Бадью А.* Век поэтов // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 49—61.
- Бадью А.* Малое руководство по инэстетике. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2014.
- Бадью А.* Манифест философии. СПб.: Машіна, 2003.
- Бадью А.* Этика. СПб.: Машіна, 2006.
- Бальбуров Э. А.* Литература и философия. Две грани русского логоса. Новосибирск: Ин-т филологии СО РАН, 2006.
- Бальбуров Э. А.* Русская философская проза. Вопросы поэтики. М.: Языки славянской культуры, 2010.
- Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994.
- Барышникова Д.* Когнитивный поворот в постклассической нарратологии // Новое литературное обозрение. 2013. № 119. С. 309—319.
- Барышникова Д.* Философия в распоряжении литературы // Новое литературное обозрение. 2010. № 102. С. 324—327.
- Батай Ж.* Внутренний опыт. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1997.
- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
- Бергсон А.* Творческая эволюция. М.; Жуковский: Кучково поле, 2006.
- Бердяев Н. А.* О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993.
- Бибихин В. В.* Язык философии. СПб.: Наука, 2007.
- Бик-Булатов А. Ш.* Общественно-политический нигилизм в русской журналистике и публицистике второй половины XIX века: 1860-е годы. Дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2005.
- Бланио М.* Ожидание забвение. СПб.: Амфора, 2000.
- Бланио М.* От Кафки к Кафке. М.: Логос, 1998.
- Бланио М.* Отсутствие книги // Комментарии. 1997. № 11. С. 123—137.
- Бланио М.* Ницше и фрагментарное письмо // Новое литературное обозрение. 2003. № 3 (61). С. 12—29.
- Бойко В.* Философская мысль как дискурсивное событие // Критика и семиотика. Вып. 13. 2009. С. 28—40.
- Бродский И.* Большая книга интервью. М.: Изд-во «Захаров», 2000.
- Бродский И. А.* Памяти Марка Аврелия // Иностранная литература. 1995. № 7. С. 254—267.
- Брокмейер Й., Харре Р.* Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 29—42.
- Бугаева Л. Д.* Художественный нарратив и структуры опыта: сюжет перехода в русской литературе Новейшего времени: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2011.

- Буданова Н. Ф. Достоевский и Тургенев: творческий диалог. Л.: Наука, 1987.
- Булгаков С. Н. Сочинения: В 2 т. Избранные статьи. М.: Наука, 1993.
- Булгаков С. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994.
- Ван Дейк Т. Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртене, 2000.
- Введенский А. Полное собрание произведений в двух томах. М.: Гилея, 1993.
- Витгенштейн Л. Tractatus logico-philosophicus // Витгенштейн Л. Избранные работы. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. С. 219—221.
- Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
- Гегель Г. В. Ф. Наука логики // Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Т. V. М.: Соцэкгиз, 1937.
- Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа // Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Т. IV. М.: Соцэкгиз, 1959.
- Герасимова А. Примечания к «Разговорам» Л. Липавского // Логос. 1993. № 4. С. 69—75, 122—124.
- Глушко А. Лингводицея И. Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб.: Звезда, 1998. С. 143—145.
- Гордин Я. Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. СПб.: Пушкинский фонд, 2000.
- Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1949.
- Григорьева Н. Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920—1940-х гг. (Россия, Германия, Франция). СПб.: Книжный дом, 2008.
- Гройс Б. Под подозрением / Пер. с нем. А. Фоменко. М.: ХЖ, 2006.
- Грибель Р. Литература философии против философии литературы. Философская критика литературы и литературная критика философии в позднем творчестве Василия Розанова // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. Jahrgang LVII. Heft 1. München; Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012. S. 98—111.
- Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
- Гурко Е. Тексты деконструкции. Томск: Водолей, 1999.
- Гуйо Ж. М. Искусство с социологической точки зрения. СПб.: Изд. т-ва «Знание», 1901.

- Данилевский Н. Я.* Сборник политических и экономических статей. СПб.: Типография братьев Пантелеевых, 1890.
- Данто А.* Аналитическая философия истории. М.: Идея-Пресс, 2002.
- Де Ман П.* Аллегии чтения. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999.
- Де Ман П.* Слепота и прозрение. СПб.: Гуманитарная академия, 2002.
- Декомб В.* Современная французская философия. М.: Весь Мир, 2000.
- Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? СПб.: Алетейя, 1998.
- Демин М.* Писатель как философ. Философская рефлексия над русской литературой в конце XIX — начале XX в. // *Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. Jahrgang LVII. Heft 1. München; Berlin: Verlag Otto Sagner, 2012. S. 59—79.*
- Деррида Ж.* Золы угасшей прах. СПб.: Академический проект, 2002.
- Деррида Ж.* Как избежать разговора: денегации // *Гурко Е.* Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск: ЭКОНОМПРЕСС, 2001. С. 251—315.
- Деррида Ж.* Кроме имени // *Деррида Ж.* Эссе об имени. М., 1998. С. 71—134.
- Деррида Ж.* От экономии ограниченной к экономии всеобщей. Гегельянство без утайки // *Деррида Ж.* Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. С. 400—445.
- Деррида Ж.* Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб.: Алетейя, 1999.
- Джерджен К.* Социальный конструкционизм: знание и практика. Минск: БГУ, 2003.
- Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972—1990.
- Друскин Я.* Дневники. СПб.: Академический проект, 1999.
- Друскин Я.* Лестница Иакова. СПб.: Академический проект, 2004.
- Друскин Я.* Материалы к поэтике Введенского // *Введенский А.* Полное собрание произведений в двух томах. М.: Гилея, 1993. Т. 2. С. 169.
- Друскин Я.* Перед принадлежностями чего-либо. Дневники 1963—1979 гг. СПб.: Академический проект, 2001.
- Друскин Я. С.* Вестники и их разговоры // *Логос.* 1993. № 4. С. 91—94.
- Друскин Я. С.* Коммуникативность в творчестве Александра Введенского // *Театр.* 1991. № 11. С. 80—94.
- Друскин Я.* Чинари // «Сборище друзей, оставленных судьбою...». «Чинари» в текстах, документах и исследованиях / Сост. В. Сажин. Т. 1. М.: Ладомир, 1998. С. 46—64.

- Дубин Б. Бесконечность как невозможность: фрагментарность и повторение в письме Эмиля Чорана // Новое литературное обозрение. 2002. № 54 (2). С. 251—261.
- Елистратова А. А. Эпистолярная проза романтиков // Европейский романтизм. М.: Наука, 1973. С. 309—351.
- Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995.
- Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
- Живов В. М. Разыскания в области истории и предистории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002.
- Жижек С. Проницаемость другого [Электронная версия] // Художественный журнал. 2006. № 63. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/63/penetrability/> (дата обращения — 10.11.2014).
- Жолковский А. К. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. М.: Сов. писатель, 1994.
- Зенкин С. Н. Исторические идеи и мыслительные схемы: к поэтике интеллектуального дискурса // Ex Cathedra. Современные методы изучения культуры. М.: РГГУ, 2012. С. 154—166.
- Зенкин С. Н. Критика нарративного разума (Заметки о теории, 4) // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 524—534.
- Зенкин С. Н. Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе. М.: РГГУ, 2002.
- Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 11.
- Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX — начале XX в. М.: Наука, 1966.
- Зорин А. Л. Понятие 'литературного переживания' и конструкция психологического протонарратива // История и повествование. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 12—27.
- Зотова Е. И. Как читать «Доктора Живаго»? М., 1998.
- Зубов В. П. К истории слова «Нигилизм» // Зубов В. П. Избранные труды. М.: Индрик, 2004. С. 385—400.
- Иванова Е. В. Забытый поэт // Надсон С. Я. Стихотворения / Сост., вступит. ст. и примеч. Е. Ивановой. М.: Советская Россия, 1987. С. 5—20.
- К вопросу о мерцании мира. Беседа с В. Подорогой // Логос. 1993. № 4. С. 139—150.
- Каган М. С. Пространство и время как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 26—39.

- Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990.
- Камю А. Собрание сочинений: В 5 т. Харьков: Фолио, 1997—1998.
- Карасев Л. В. Онтологическая поэтика (краткий очерк) // Эстетика: вчера, сегодня, всегда. Вып. 1. М.: ИФ РАН, 2005. С. 91—113.
- Келебай Е. Поэт в доме ребенка: Пролегомены к философии творчества Бродского. М.: Университет, 2000.
- Клебанов М. Синэстетика нарративных построений и наличность аскезы: Антон (фон) Веберн как момент равновесия с небольшой погрешностью между Теодором Адорно и Яковом Друскиным. [Электронный ресурс] // Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology. №2. Autumn 2005. URL: [http://cf.hum.uva.nl/narratology/a05\\_pdf/russko-druskin.pdf](http://cf.hum.uva.nl/narratology/a05_pdf/russko-druskin.pdf) (дата обращения — 11.11.2014).
- Клеман Б. Мыслить, мыслить свою жизнь, свою жизнь описывать // Сартр в настоящем времени. Автобиографизм в литературе, философии и политике. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. С. 20—36.
- Клинг О. А. Поэтический мир Марины Цветаевой. М.: Изд-во Московского университета, 2001.
- Кожев А. Атеизм и другие работы. М.: Практикс, 2007.
- Кожев А. Введение в чтение Гегеля. СПб.: Наука, 2003.
- Козловски П. Философские эпопеи. Об универсальных синтезах метафизики, поэзии и мифологии в гегельянстве, гностицизме и романтизме // Судьбы гегельянства: философия, религия и политика прощаются с модерном. М.: Республика, 2000. С. 348—373.
- Коллинз Р. Социология философий. Глобальная теория интеллектуально-го изменения. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2002.
- Компаньон А. Демон теории. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001.
- Корбут А. Кеннет Джерджен: логика воображаемого // Джерджен К. Социальный конструкционизм: знание и практика. Минск: БГУ, 2003. С. 3—22.
- Корчинский А. В. К проблеме метаязыка в исторической семантике: «нигилизм» как историческое имя // Под знаком «Мета»: Материалы конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры» в Институте языкознания РАН 14—16 марта 2011 г. / Под ред. Степанова Ю. С. и др. М.; Калуга: Эйдос, 2011. С. 110—118.
- Кохут Х. Анализ самости. М.: Когито-Центр, 2003.
- Кохут Х. Восстановление самости. М.: Когито-Центр, 2002.
- Кузнецов И. В. Историческая риторика: стратегии русской словесности. М.: РГГУ, 2007.

- Кузнецов И. В., Максимова Н. В. Текст в становлении: оппозиция «нарратив — ментатив» // Критика и семиотика. Вып. 11. 2007. С. 54—67.
- Кун Т. Структура научных революций. М.: АСТ, 2009.
- Курицын В. Бродский // Октябрь. 1997. № 6. С. 181—184.
- Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001.
- Лакан Ж. Семинары. Т. 1. М.: Логос; Гнозис, 1998.
- Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: Художественная литература, 1957.
- Липавский Л. Исследование ужаса. М.: AdMarginem, 2005.
- Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: УрГПУ, 1997.
- Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и др. работы. СПб.: Алетейя, 1997.
- Лозинская Е. В. Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX—XXI веков. М.: ИНИОН РАН, 2007.
- Лотман Ю. М., Лотман М. Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника И. Бродского «Уrania») // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство, 1996. С. 731—746.
- Магун А. Отрицательная революция: К деконструкции политического субъекта. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2008.
- Магун А. В. К проблеме Ничто у Хайдеггера и Сартра // Сартр в настоящем времени. Автобиографизм в литературе, философии и политике. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. С. 124—133.
- Майоров Г. Г. Философия как искание Абсолюта: Опыт теоретические и исторические. М.: Эдиториал УРСС, 2004.
- Максимова Н. В. «Чужая речь» как коммуникативная стратегия. М.: РГГУ, 2005.
- Мамардашвили М. Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб.: Изд-во РХГИ, 1997.
- Мамардашвили М. Эстетика мышления. М.: Московская школа политических исследований, 2001.
- Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М.: Прогресс-К, 1992.
- Мейлах М. Иосиф Бродский в Лондоне: разговор с Иосифом Бродским летом 1991 года // Иосиф Бродский: стратегии чтения. М.: Издательство Ипполитова, 2005. С. 382—387.
- Мережковский Д. С. В тихом омуте. М.: Советский писатель, 1991.
- Меркулова Т. И. Об «экзистенциальности» художественного восприятия Б. Пастернака // Филологические науки. 1992. № 2. С. 3—11.

- Могильнер М.* Мифология “подпольного человека”: радикальный микроскоп в России начала XX века как предмет семиотического анализа. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
- Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994.
- Надсон С. Я.* Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1962.
- Нанси Ж.-Л.* Бытие единичное множественное. Минск: Логвинов, 2004.
- Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2001.
- Нестеров А.* Проблема события в рецептивной теории литературы [Электронный ресурс] // Philosophy.ru. URL: <http://philosophy.ru/library/nesterov/sobytie.html> (дата обращения — 20.11.2014).
- Нечунаев В. В.* Категория ничто и смысл негативности в апофатике Мейстера Экхарта: Дис. ... канд. филос. наук (по специальности 09.00.03 — История философии). Новосибирск, 2004.
- Новиков А.* Поэтология Иосифа Бродского. М.: Макс-Пресс, 2001.
- Овчинников И.* Нигилизм в оценке Достоевского. [Электронный ресурс] // Русский журнал / URL: <http://old.russ.ru/krug/02istoch-pr.html> (дата обращения — 18.10.2014).
- Паперно И.* Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М.: Новое литературное обозрение, 1995.
- Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. IV. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.
- Пастернак Е.* Из воспоминаний // Звезда. 1996. № 7. С. 125—191.
- Плеханова И.* Формула превращения бесконечности в метафизике И. Бродского // Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность. СПб.: Звезда, 2000. С. 36—53.
- Подорога В. А.* Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. М.: Культурная Революция, Logos altera, 2006—2011.
- Полухина В. П.* Метаморфозы «я» в поэзии постмодернизма: двойники в поэтическом мире Бродского // Модернизм и постмодернизм в русской культуре. Helsinki: Literary Univ., 1996. С. 391—407.
- Протопопова И.* Чинари и философия // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 4. М.: РГГУ, 2007. С. 46—99.
- Протопопова И. А.* Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. М.: РГГУ, 2001.
- Пятигорский А. М.* Пастернак и доктор Живаго // Искусство кино. 1990. № 6. С. 72—79.

- Рансьер Ж.* Разделяя чувственное. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2007.
- Рансьер Ж.* Эстетическое бессознательное. СПб.: Machina, 2004.
- Ранчин А.* На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
- Ранчин А. М.* «Человек есть испытатель боли...». Религиозно-философские мотивы поэзии Бродского и экзистенциализм // Октябрь. 1997. № 1. С. 154—168.
- Рашковский Е. Б.* Пастернак и Тейяр де Шарден // Вопросы философии. 1990. № 8. С. 160—166.
- Риддингс Б.* Университет в руинах. М.: ГУ ВШЭ, 2010.
- Рогинский Б.* «Это такая моя сверхидея...» (О ранних стихах Бродского) // Звезда. 2000. № 5. С. 99—103.
- Розанов В. В.* О себе и жизни своей. М.: Московский рабочий, 1990.
- Русская социально-политическая мысль XIX — начала XX века: В. А. Зайцев. М.: Издатель А. В. Воробьев, 2000.
- Русская философия: Вердикт, реальность или/и миф? Круглый стол // Логос. 2001. № 4 (30). С. 115—128.
- Рымарь А.* Семантические средства указания на асемантическое в поэтике Введенского и проблема «адекватного» анализа // Александр Введенский и русский авангард: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения А. Введенского. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2004. С. 66—77.
- Рымарь А.* Текстовые стратегии Александра Введенского (на примере анализа «Некоторого количества разговоров») // Вестник Самарской гуманитарной академии. Вып. «Философия. Филология». 2006. № 1 (4). С. 316—328.
- Савчук В. В.* Время нигилизма // Судьба нигилизма: Эрнст Юнгер, Мартин Хайдеггер, Дитмар Кампер, Гюнтер Фигаль. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 196—197.
- Сапожков С. К. М.* Фофанов и репинский кружок писателей. Статья вторая // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. С. 148—183.
- «Сборище друзей, оставленных судьбою...». «Чинари» в текстах, документах и исследованиях / Сост. В. Сажин. Т. 1. М.: Ладомир, 1998.
- Светлов Р. М.* Гнозис и экзегетика. СПб.: РХГИ, 1998.
- Серю П.* Как читают тексты во Франции? // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. М.: Прогресс, 1999. С. 12—53.
- Смирнов И. П.* Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001.

- Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009.
- Смирнов И. П. Генезис: философские очерки по социокультурной начинательности. СПб.: Алетейя, 2006.
- Смирнов И. П. Логоматерия, или О соотношении дискурса и гламура. [Электронный ресурс] // Человек.RU. Гуманитарный альманах. 2009. URL: <http://antropolog.ru/doc/persons/smironovigor/smironovigor9> (дата обращения 19.11.2014).
- Смирнов И. П. Психодиахронологика. М.: Новое литературное обозрение, 1994.
- Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Смирнов И. П. Событие в философии и литературе // Событие и событийность. Сб. статей. М.: Intrada, 2010. С. 191—202.
- Смирнов И. П. Текстомахия: как литература отзывается на философию. СПб.: Петрополис, 2010.
- Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991.
- Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001—2003.
- Степняк-Кравчинский С. М. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Россия под властью царей. Подпольная Россия. М.: Художественная литература, 1987.
- Суриков В. Тайная свобода Юрия Живаго // Московский вестник. 1990. № 3. С. 212—239.
- Сэджвик М. Наперекор современному миру. Традиционализм и тайная интеллектуальная история XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- Теория литературы. В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 1. М.: Academia, 2004.
- Токарев Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- Токарев Д. В. Философские и эстетические основы поэтики Даниила Хармса: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. (Специальность 10.01.01 — Русская литература.) СПб., 2006.
- Тьянянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М.: Аграф, 2002.
- Тюпа В. И. Нобелевская лекция Бродского как манифест неотрадиционализма // Иосиф Бродский: стратегии чтения. М.: Издательство Ипполитова, 2005. С. 13—17.

- Тюна В. И.* Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара: Научно-внедренческая фирма «Сенсоры, Модули, Системы», 1998.
- Тюна В. И.* Дискурсивные формации. Очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010.
- Тюна В. И.* Коммуникативные стратегии теоретического дискурса // Критика и семиотика. Вып. 10. 2006. С. 36—45.
- Тюна В. И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001.
- Тюна В. И.* Теория как дискурсивная практика // Гуманитарная наука сегодня. Материалы конференции. М.; Калуга: Изд-во «Эйдос», 2006. С. 29—43.
- Тюна В. И.* О границах нарратологии // Кафедра истории русской литературы филологического факультета СПбГУ. Междунар. конф., посвящ. 70-летию проф. В. М. Марковича. Режим доступа: <http://lit.phil.ru/article.php?id=11>, — свободный
- Ф.** М. Достоевский и театр. 1846—1977. Библиографический указатель. Л.: Ленингр. гос. ин-т театра, муз. и кинематографии, 1980.
- Фещенко В.* Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянской культуры, 2009.
- Философия и литература: проблема взаимных отношений (материалы круглого стола) // Вопросы философии. 2009. № 9. С. 56—98.
- Флюссер В.* За философию фотографии. СПб.: Санкт-Петербургский университет, 2008.
- Фойер К.* Генезис «Войны и мира». СПб.: Академический проект, 2002.
- Фокин С. Л.* Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. СПб.: Алетейя, 1999.
- Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996.
- Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2003.
- Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993.
- Хайдеггер М.* Гельдерлин и сущность поэзии // Логос. 1991. № 1. С. 37—47.
- Хлебников В.* Творения. М.: Советский писатель, 1986.
- Цивьян Т.* Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001.
- Чижевский Д. И.* Гегель в России. СПб.: Наука, 2007.
- Чухров К.* Бессмыслица как инструмент возвышения // Новое литературное обозрение. 2004. № 69. С. 70—86.

- Шартье Р.* Письменная культура и общество. М.: Новое издательство, 2006.
- Шатин Ю. В.* Фигура и троп как черты авторского стиля в русской лирике 20-го века // Текст. Поэтика. Стиль: Сб. научных статей. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2004. С. 39—48.
- Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
- Шмид В.* Перспективы и границы когнитивной нарратологии (По поводу работ Алана Пальмера о «fictional mind» и «social mind») [Электронный ресурс] // NARRATORIUM. Междисциплинарный интернет-журнал. М., 2014. № 1 (7). URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633109> (дата обращения — 17.01.2015).
- Элиот Т. С.* Назначение поэзии. М.: Совершенство, 1997.
- Якутина О. Л.* Лингвистическая природа и стилистический потенциал катахрезы (на материале французской поэзии XIX—XXI вв.): Автореф. ... канд. филол. наук. М., 2007.
- Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Ямпольский М.* Эстетика и место отсутствия // Десять докладов, написанных к Международной конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие миры». М.: Интерроса, 2007. С. 170—187.
- Ямпольский М. Б.* Пространственная история. Три текста об истории. СПб.: Сеанс, 2013.
- Ямпольский М.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998.
- «Я превосмогаю не человека, а сверхчеловека». Интервью с И. П. Смирновым [Электронный ресурс] // Литературная карта России. URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/i-p-smirnow-interview/dossier\\_1764/](http://www.litkarta.ru/dossier/i-p-smirnow-interview/dossier_1764/) (дата обращения — 15.06.2014).
- Arendt D.* Der poetische Nihilismus in der Romantik. 2 Bände. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972.
- Bal M.* Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. University of Toronto Press, 1985.
- Banfield A.* Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction. Boston; London: Routledge; Kegan Paul, 1982.
- Bohrer K. H.* Ästhetische Negativität. München: Carl Hanser Verlag, 2002.

- Brink M., Solte-Gresser Ch.* Grenzen und Entgrenzungen. Zum Verhältnis von Literatur und Philosophie // *Écritures*. Denk- und Schreibweisen jenseits der Grenzen von Literatur und Philosophie. Tübingen: Stauffenburg, 2004.
- Bürger P.* Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Camus A.* Carnets (mai 1935 — février 1942). Paris: NRF; Gallimard, 1962.
- Camus A.* Essais. Paris: NRF; Gallimard, 1984.
- Confino M.* Revolte juvenile et contre-culture: les nihilistes russes des «années 60» // *Cahiers du monde russe et soviétique*. Vol. XXXI (4), 1990. P. 489—537.
- Culler J.* On Deconstruction. London: Routledge, 1983.
- Dessoir M.* Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen. Stuttgart: F. Enke, 1906.
- Fletcher A.* Colors of the Mind: Conjectures on Thinking in Literature. Cambridge (MA); London: Harvard University Press, 1991.
- Fludernik M.* Towards a «Natural» Narratology. London; New York: Routledge, 1996.
- Goodman N.* «When Is Art?» The Arts and Cognition. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977.
- Grob Th.* Daniil Charms als «mystischer» Spätavantgardist // Schweizerische Beiträge zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Bratislava. Sept. 1993. *Slavica Helvetica*. Bd 42. Bern, 1994. S. 57—111.
- Guespin L.* Problematique des travaux sur le discours politique // *Langages*. 1971. № 23. P. 3—24.
- Hansen-Löve A. A.* Intermedialität der Moderne zwischen linguistic und pictorial turn. Zum medialen Ort des Verbalen — mit Rückblicken auf russische Medienlandschaften (рукопись).
- Jäger L.* Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen // Performativität und Medialität. München: Wilhelm Fink, 2004. S. 35—74.
- Jameson F.* The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1981.
- Jonas H.* The Gnostic Religion. Boston: Beacon Press, 1958.
- Kohlross Ch.* Die poetische Erkundung der wirklichen Welt. Literarische Epistemologie (1800—2000). Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.
- Kohut H.* The Search for the Self. New York: Intern. Univ. Press, 1978.
- Kojève A.* Introduction à la lecture de Hegel. Paris: Gallimard, 1947.

- Koshut J.* Art After Philosophy [Электронный ресурс] // UbuWeb. URL: [http://www.ubu.com/papers/kosuth\\_philosophy.html](http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html) (дата обращения: 29.08.2013).
- Kuhns R. F.* Literature and Philosophy. Structures of Experience. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Lamarque P.* The Philosophy of Literature. Oxford: Blackwell, 2009.
- Literarische Formen der Philosophie. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Literature as Philosophy. Philosophy as Literature. Iowa City: University of Iowa Press, 1987.
- Lodge D.* The Art of Fiction. London: Martin, Secker & Warburg Ltd., 1992.
- Luhman N.* Tautologie und Paradoxie in der Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft // Zeitschrift für Soziologie. 1987. Heft 1. S. 161—174.
- Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
- McCormick P. J.* Fictions, Philosophies and the Problems of Poetics. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- Menninghaus W.* Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Morson G. S., Emerson C.* Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Müller-Lauter W.* Nihilismus // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd 6. Basel; Stuttgart: Schwabe & Co, 1984.
- Müller-Lauter W.* Zarathustras Schatten hat lange Beine... // Der Nihilismus als Phänomen der Geistesgeschichte in der wissenschaftlichen Diskussion unseres Jahrhunderts / Hrsg. von Arendt D. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. S. 169—194.
- Nihilismus. Die Anfänge. Von Jakobi bis Nietzsche / Eingel. und hrsg. von Dieter Arendt. Köln: Hegner, 1970.
- Ohmann R.* Speech-Acts and the Definition of Literature // Philosophy and Rhetoric. 1971. Vol. 4. P. 1—19.
- Palmer A.* Fictional Minds. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- Palmer A.* Social Minds in the Novel. Columbus: The Ohio State University Press, 2010.
- Perelman Ch.* The New Rhetoric and the Humanities: Essays on Rhetoric and its Applications. Dordrecht: D. Reidel, 1979.
- Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L.* The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1969.
- Philosophie in literarischen und ästhetischen Gestalten. Oldenburg: Universität Oldenburg Verlag, 2005.

- Philosophy as Literature // The European Legacy. 2009. Vol. 14. № 5.
- Pöggeler O.* «Nihilist» und «Nihilismus» // Archiv für Begriffsgeschichte. Bd 19. 1975. S. 197—209.
- Poulet G.* A propos du Bergsonisme // Selection, 1924, April. P. 65—75.
- Riedel M.* Nihilismus // Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland / Hrsg. von Brunner O., Conze W., Koselleck R. Bd 4. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978. S. 371—411.
- Rowe M. W.* Philosophy and Literature: a Book of Essays. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Sartre J.-P.* Ecriture et publication (l'entretien avec M. Sicard) // Obliques. Sartre. Numéro spécial. 1979. P. 9—29.
- Schellings Münchener Vorlesungen: Zur Geschichte der neueren Philosophie und Darstellung des Philosophischen Empirismus. Leipzig: Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, 1902.
- Scherr B. P.* «To Urania» // Joseph Brodsky: The Art of Poem. London: The Macmillan Press, New York: St. Martin's Press. 1999. P. 92—106.
- Strange Voices in Narrative Fiction / Eds P. H. Hansen, S. Iversen, H. S. Nielsen, R. Reitan. Berlin: De Gruyter, 2011.
- Süß Th.* Der Nihilismus bei F. H. Jakobi // Theologische Literaturzeitung. 76. 1951. S. 193—200.
- Textualität der Philosophie. Philosophie und Literatur. Wiener Reihe. Bd 7. Wien; München: Oldenbourg, 1994.
- Turner M.* The Literary Mind: The Origins of Thought and Language. N. Y.: Oxford University Press, 1996.
- Zima P. V.* Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarme und Valery zu Adorno und Lyotard. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

## Материалы книги, опубликованные ранее:

- Глава 2. Язык философии и философский дискурс // Язык философии: традиции и новации. Материалы межвузовской конференции. Москва, 7—8 декабря 2010 г. М.: РГГУ, 2010. С. 77—84.  
Философия и нарративное знание: к поэтике ментального события // Событие и событийность. Петербургский сборник. Вып. 5 / Под ред. В. Марковича, В. Шмида. М.: Intrada, 2010. С. 203—216.
- Глава 3. О «ментальном событии» и эстетике философской мысли // Международный научный семинар «Проблемы междисциплинарных исследований художественного текста». Язык как медиатор между знанием и искусством. Сб. докл. М.: Азбуковник, 2009. С. 117—125.
- Глава 4. Александр Кожев: диалектическая поэтика философского нарратива (на материале раннего трактата «Атеизм») [Электронный ресурс] // NARRATORIUM. Междисциплинарный интернет-журнал. М., 2011. № 1—2. Весна — осень. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027591> (дата обращения 06.09.2013).
- Глава 6. «Исследования» Леонида Линавского: литература и/или наука // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство. Белград: Филологический ф-т Белградского университета, 2011. С. 268—282.  
Чинари-философы и пределы литературы // Сто лет русского авангарда. Сб. статей. М.: Московская консерватория, 2013. С. 52—63.
- Глава 7. Алофатическая эстетика и авангардный креационизм Якова Друскина // Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук: Материалы конференции. М.; Калуга: Изд-во «Эйдос», 2008. С. 201—209.
- Глава 8. Медиум-ничто: к медиафилософии чинарей // Медиальный синтез и русская философия / Das Konzept der Synthese im russischen Denken. Künste — Medien — Diskurse. Philosophie und Literatur I. Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 76. München; Berlin; Wien, 2010. S. 183—205.

- Глава 9. Русский нигилизм и кризис художественной репрезентации: литература и философия в 1880-е годы // *Die Welt der Slaven. Jahrgang LVII. Heft 1. München; Berlin, 2012. S. 45—58.*
- Глава 11. Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении: коллективная монография / Под ред. В. И. Тюпы. М.: Intrada, 2014. Раздел 6.3. «Философский дискурс в романе». С. 366—376.
- Глава 12. Опыт «письма» и «сублимация» времени в эссеистике Бродского // *Критика и семиотика. Вып. 8. М.; Новосибирск, 2005. С. 220—232.*  
Иосиф Бродский: «композиция» как темпоральный парадокс // *Иосиф Бродский: стратегии чтения / Под ред. В. П. Полухиной, А. В. Корчинского, Ю. Л. Троицкого. М.: Издательство Ипполитова, 2005. С. 49—58.*
- Глава 13. Язык и время: Бродский и Введенский // *Контрапункт: Книга статей памяти Г. А. Белой. М.: РГГУ, 2005. С. 314—331.*
- Глава 15. Нигилизм: критика или кризис? // *Кризисы культуры и авторы на границе эпох в литературе и философии. Сб. статей / Под ред. С. Гончарова, Н. Григорьевой, Ш. Шахатаг. СПб.: ИД «Петрополис», 2013. С. 154—165.*

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Автономова Н. С. 15, 22—24  
Агамбен Дж. 14  
Адорно Т. 115, 134  
Азарова Н. М. 9, 15, 20, 116  
Алексеев А. П. 29, 30  
Альтюссер Л. 27  
Амелин Г. Г. 182  
Андреев Л. Н. 158  
Анкерсмит Ф. Р. 53  
Аристотель 44  
Ахапкин Д. Н. 115, 233  
Ахматова А. А. 207, 250  
Ахутин А. В. 16
- Баадер Ф. фон 253  
Бадью А. 14, 15, 116, 117, 173, 174, 254  
Бакунин М. А. 262  
Бальбуров Э. А. 15, 20  
Бальзак О. де 94  
Барт Р. 195  
Барышникова Д. В. 33, 168  
Батай Ж. 118  
Бахтин М. М. 15, 147, 176, 184, 209, 228  
Беккет С. 97  
Белинский В. Г. 251, 257  
Бёме Я. 119  
Берви В. Ф. 251  
Бергсон А. 26, 71, 117  
Бердяев Н. А. 14, 160, 161, 165, 171—  
173, 175  
Берендт П. 168  
Биbihин В. В. 15  
Бик-Булатов А. Ш. 260  
Бланшо М. 52, 197, 213, 219, 221
- Бойко В. А. 19  
Борер К. Х. 115  
Брадатан К. 33  
Бродский И. А. 5, 6, 190—203, 205—212,  
214—223, 225—235, 237—239,  
241—250  
Брокмейер Й. 49  
Брюсов В. Я. 158  
Бугаева Л. Д. 170  
Буданова Н. Ф. 255, 257  
Булгаков С. Н. 14, 119, 120, 122, 165,  
170—172, 175, 182  
Бут У. 168
- Валери П. 115  
Ван Дейк Т. 16, 17  
Введенский А. И. 6, 97, 98, 103, 104, 113,  
114, 121, 132—135, 138, 139, 143—  
145, 190, 225—228, 235—240  
Веберн А. 132, 134  
Вертов Дз. 200  
Витгенштейн Л. 13, 47, 66, 113, 117, 118,  
159  
Волошин М. А. 170, 171  
Волховский Ф. В. 156  
Вольтер 36, 47, 79
- Гадамер Г.-Г. 13, 155, 180  
Гайдн Й. 206  
Галилей Г. 39  
Гаршин В. М. 156  
Гаспаров М. Л. 15  
Гачев Г. Д. 31  
Гваттари Ф. 53, 55—57, 98

- Гегель Г. В. Ф. 31, 45, 46, 57, 66, 67, 69, 70, 73, 154, 213
- Гельдерлин Ф. 59, 117
- Герасимова А. Г. 130
- Герген К. (Джерджен К.) 49, 54, 63, 167
- Гесиод 35
- Гёте И. В. 199
- Гинзбург Л. Я. 147
- Гиппиус З. Н. 158
- Глушко А. 216
- Гомер 35, 226
- Гордин Я. 206—210, 242
- Горький М. 165
- Григорьева Н. Я. 97, 143, 144
- Гройс Б. 17, 123, 124, 139, 141, 142
- Грюбель Р. 9, 33
- Гудмен Н. 101
- Гумбрехт Х.-У. 123, 125, 138
- Гумилев Н. С. 225
- Гурко Е. Н. 118, 201, 202
- Гуссерль Э. 27, 93, 129
- Гуйо Ж. М. 100
- Дамаский 118**
- Данилевский Н. Я. 257
- Данто А. 40
- Дарвин Ч. 60
- Де Ман П. 86, 90, 205, 214—217, 220, 221, 223
- Декомб В. 77, 181
- Делез Ж. 14, 53, 55—57, 98, 124, 240
- Демин М. Р. 166
- Деррида Ж. 13, 15, 23, 24, 27, 28, 31, 46, 101, 102, 118, 129, 139, 181, 201, 202
- Дессуар М. 100
- Джадд Д. 102
- Джеймисон Ф. 48, 56, 167
- Джерджен К. см. Герген К.
- Джойс Дж. 82, 84
- Джонстон Г. 29
- Дидро Д. 36, 47, 79, 82
- Добролобов Н. А. 251, 257, 260
- Донн Дж. 117, 191, 231
- Достоевский Ф. М. 94, 160, 161, 165, 166, 169, 170, 172, 174—176, 179, 182—185, 188, 255—258, 261—263
- Друскин Я. С. 5, 14, 47, 97, 98, 104, 105, 112, 114, 116, 118, 119, 121, 122, 131—135, 138—144, 159, 176, 228, 235, 239
- Дубин Б. В. 52
- Дюфрэнн М. 103
- Егер Л. 127**
- Елистратова А. А. 79
- Жаккар Ж.-Ф. 108**
- Жан-Поль (Рихтер) 253, 259
- Женетт Ж. 102—104, 108, 110, 111, 168, 180, 195
- Живов В. М. 252
- Жижек С. 58
- Жолковский А. К. 198—200
- Заболоцкий Н. А. 104, 226**
- Зайцев В. А. 251
- Зенкин С. Н. 50, 51, 55, 56, 81, 203
- Зобов Р. А. 206, 230
- Зограф Н. Г. 165
- Зорин А. Л. 147
- Зотова Е. И. 178
- Зощенко М. М. 198
- Зубов В. П. 251
- Зюмтор П. 124
- Иванов Вяч. И. 165, 171**
- Иванова Е. В. 152
- Йениш Д. 253
- Изер В. 182
- Йонас Х. 260
- Каган М. С. 206**
- Кампер Д. 254
- Камю А. 5, 31, 47, 66, 77, 78, 82—96, 103, 159

- Кант И. 31, 57, 94, 135, 261  
 Карасев Л. В. 50  
 Карсавин Л. П. 14, 160  
 Катков М. Н. 251  
 Кафка Ф. 94, 95, 213  
 Келебай Е. Б. 216  
 Киттлер Ф. 124  
 Клебанов М. 134  
 Клеман Б. 85, 87, 88, 90  
 Клинг О. А. 225  
 Кожев А. 5, 31, 66—73, 118, 143, 197  
 Козеллек Р. 260  
 Козловский П. 155  
 Коллинз Р. 17  
 Компаньон А. 203—205, 214, 215  
 Корбут А. М. 63  
 Кохут Х. 199  
 Ксенофан Колофонский 160  
 Ксенофонт 131  
 Кузнецов И. В. 9, 20, 38, 54, 79, 86, 149  
 Кун Т. 28  
 Курицын В. 207, 208, 248  
 Кьеркегор С. 36, 47, 181
- Лакан Ж. 60, 124, 139, 140, 197, 202, 228  
 Лаку-Лабарт Ф. 14  
 Лейбниц Г. В. 78  
 Лекторский В. А. 21  
 Леонтьев К. Н. 175  
 Лессинг Г. Э. 212, 229, 230  
 Лиотар Ж.-Ф. 49, 50, 156  
 Липавский Л. С. 47, 97—99, 103—108,  
 110, 111, 127—131, 133, 135—141,  
 143, 144, 159, 235  
 Липовецкий М. Н. 248  
 Лихачев Д. С. 230  
 Лозинская Е. В. 49  
 Лосев А. Ф. 14  
 Лотман М. Ю. 244  
 Лотман Ю. М. 15, 147, 150, 244  
 Лубкин А. С. 31  
 Лукреций (Тит Лукреций Кар) 160  
 Луман Н. 59
- Магун А. В. 38, 122  
 Майков А. Н. 257  
 Майоров Г. Г. 23  
 Максимова Н. В. 37—39, 54, 63  
 Малларме С. 115, 220, 238  
 Мальро А. 94  
 Мамардашвили М. К. 33, 37, 43—45, 53,  
 56, 58, 59, 62—64, 176  
 Мандельштам О. Э. 222, 225—227, 229,  
 235, 248, 249  
 Марк Аврелий 235  
 Марквард О. 182  
 Маркович В. М. 41  
 Маркс К. 27, 82, 156  
 Маяковский В. В. 225, 246  
 Мейлах М. Б. 226  
 Мейясу К. 27  
 Мелвилл Г. 94  
 Меннингхаус В. 182  
 Мережковский Д. С. 157, 158, 175  
 Меркулова Т. И. 177  
 Мерло-Понти М. 139  
 Минский Н. М. 154, 157, 158  
 Могильнер М. Б. 150  
 Монтень М. 46, 204  
 Мостепаненко А. М. 206, 230  
 Моцарт В. А. 206  
 Мукаржовский Я. 99, 100, 102, 103, 107
- Набоков В. В. 179  
 Надеждин Н. И. 251, 259  
 Надсон С. Я. 151, 152, 161  
 Нанси Ж.-Л. 44, 53, 57, 58, 136  
 Немирович-Данченко В. И. 171  
 Нестеров А. Ю. 64  
 Нечунаев В. В. 120  
 Ницше Ф. 26, 47, 52, 81, 82, 156, 159, 160,  
 162, 171, 175, 251, 254, 255, 263  
 Новиков А. А. 194, 221—223
- Оберайт Я. Г. 253  
 Овчинников И. 255  
 Оден У. Х. 232, 233

- Одоевский В. Ф. 179  
Олейников Н. М. 105, 106, 139  
Ольбрехт-Титека Л. 15  
Оман Р. 101  
Остин Дж. 13, 101
- Палмер А. 22, 167, 171  
Паперно И. А. 148, 150, 152  
Парменид 71, 160  
Паскаль Б. 46, 78  
Пастернак Б. Л. 177, 178, 183, 184, 209, 223, 246  
Пастернак Е. Б. 210  
Перельман Х. 15, 29, 30  
Перселл Г. 206  
Пеше М. 16, 18  
Писарев Д. И. 146, 154, 257, 260  
Пифагор 23  
Платон 23, 126, 131, 196  
Плеханова И. И. 209  
Плотников Н. С. 17  
По Э. 60, 61, 197, 198  
Подорога В. А. 17, 97, 143, 176, 182, 228, 238  
Полухина В. П. 248  
Пропп В. Я. 106  
Протопопова И. А. 35, 98, 139, 144  
Пруст М. 82, 94, 176, 195  
Пуле Ж. 205, 214—217, 220, 221  
Пятигорский А. М. 177
- Рансьер Ж. 53, 59, 99, 100, 147  
Ранчин А. М. 225, 250  
Рассел Б. 13  
Рашковский Е. Б. 177  
Риддингс Б. 16  
Ридель М. 260  
Рикер П. 167  
Рильке Р. М. 197  
Роб-Грийе А. 93  
Рогинский Б. А. 209  
Розанов В. В. 14, 34, 47, 159, 160  
Руссо Ж.-Ж. 47, 80, 82, 85, 86, 88
- Рыклин М. К. 17  
Рымарь А. Н. 135, 145
- Савчук В. В. 254, 261  
Сад Д. А. Ф. де 94  
Сажин В. Н. 132  
Сапожков С. В. 154  
Сараскина Л. И. 257  
Сарбин Т. Р. 167  
Сартр Ж.-П. 47, 66, 77, 78, 82, 85—93, 103, 118, 122, 159  
Светлов Р. М. 36  
Свидерски Э. 17  
Серио П. 16, 17  
Серль Дж. 13, 101, 181  
Слотердайк П. 182  
Смирнов И. П. 17, 25—28, 32, 36, 41, 123, 125, 145, 177, 237—239, 249, 258, 260  
Соколов С. 198  
Сократ 23  
Соловьев В. С. 14, 68, 157, 159, 160, 174, 175  
Спиноза Б. 78, 171  
Стендаль 94  
Степняк Ф. 262  
Степняк-Кравчинский С. М. 151, 156, 253, 262  
Страхов Н. Н. 174  
Суриков В. 177  
Сэджвик М. 249
- Тамарченко Н. Д. 29  
Тихомиров Л. А. 156  
Ткачев П. Н. 155  
Токарев Д. В. 97, 139  
Толстой Л. Н. 148, 149, 152, 154, 160, 161, 175, 182—184, 188, 189, 250  
Тургенев И. С. 251, 252, 255, 256  
Тынянов Ю. Н. 44, 46  
Тюпа В. И. 9, 20, 37, 38, 40, 41, 43, 52, 54, 63, 225, 248  
Тютчев Ф. И. 182

- Уайльд О. 262  
 Уайт Х. 167  
 Уолкотт Д. 232, 247  
 Утитц Э. 107
- Фет** А. А. 182  
 Фещенко В. В. 113  
 Фигаль Г. 254  
 Флоренский П. А. 14  
 Флюссер В. 124  
 Фойер К. 149  
 Фокин С. Л. 9, 77, 84, 87, 89, 92, 93, 95, 96  
 Фофанов К. М. 154  
 Франк М. 182  
 Фреге Г. 13  
 Фуко М. 16, 56
- Хаардт А. 17  
 Хабермас Ю. 101, 102, 155, 181, 182  
 Хайдеггер М. 13, 31, 38, 47, 58, 59, 66, 67, 70, 71, 116—118, 122, 136, 138, 156, 159, 254  
 Ханзен-Леве О. А. 9, 126, 130  
 Хансен П. 168  
 Хармс Д. 97, 98, 108, 131, 132, 139, 144, 145, 213, 226—228, 235  
 Харре Р. 49  
 Хладениус М. 204  
 Хлебников В. В. 106, 127, 225, 226
- Цветаева** М. И. 194, 223, 225, 246  
 Цехановская В. В. 133  
 Цехановский М. М. 133  
 Цивьян Т. В. 108, 109, 121  
 Цима П. 115
- Чернышевский** Н. Г. 146, 148, 150, 154, 255—257, 260  
 Чехов А. П. 182  
 Чижевский Д. И. 154  
 Чоран Э. М. 52  
 Чухров К. 97, 225, 226, 228, 235, 236, 238—240
- Шарден** Т. де 177  
 Шартье Р. 79, 124  
 Шатин Ю. В. 9, 246  
 Шеллинг Ф. В. Й. 119, 120  
 Шенберг А. 132  
 Шестов Л. И. 14, 175  
 Шлегель Ф. 47  
 Шмид В. 38, 169  
 Шопенгауэр А. 28  
 Шостакович Д. Д. 133
- Экхарт И. 119  
 Элиот Т. С. 248, 249
- Юнгер** Э. 254  
 Юфиг Е. Г. 60, 62
- Якоби** Ф. Г. 27, 162, 253, 259, 261  
 Якобсон Р. О. 15, 30, 246  
 Якутина О. Л. 246  
 Ямпольский М. Б. 17, 97, 139, 142, 145, 147, 153, 213, 227, 228, 248  
 Ясперс К. 68, 88
- Adorno** Т. *см.* Адорно Т.  
**Arendt** D. 251, 254
- Bal** М. 84  
**Banfield** А. 168  
**Bohrer** К. Н. 166  
**Brink** М. 20  
**Brunner** О. 251  
**Bürger** Р. 99
- Camus** А. *см.* Камю А.  
**Charms** D. 97  
**Confino** М. 252  
**Conze** W. 251  
**Culler** J. 102
- Dessoir** М. 100
- Emerson** С. 179

- Fletcher A. 26  
Fludernik M. 167
- Goodman N. 101  
Grob Th. 97  
Guespin L. 16
- Hansen P. H. *см.* Хансен П.  
Hansen-Löve A. A. *см.* Ханзен-Леве О. А.
- Iversen S. 168
- Jäger I. *см.* Егер Л.  
Jakobi F. H. 251  
Jameson F. 48  
Jonas H. *см.* Йонас Х.
- Kohlross Ch. 80  
Kohut H. 199  
Kojève A. *см.* Кожев А.  
Koselleck R. 251  
Koshut J. 102  
Kuhns R. F. 25
- Lamarque P. 27  
Lodge D. 84  
Luhman N. *см.* Луман Н.  
Lyotard J.-F. 115
- Mallarme S. *см.* Малларме С.  
McCormick P. J. 21
- Menninghaus W. 148  
Morson G. S. 179  
Müller-Lauter W. 251, 254, 259
- Nielsen H. S. 168  
Nietzsche F. *см.* Ницше Ф.
- Ohmann R. *см.* Оман Р.  
Olbrechts-Tyteca L. 15
- Palmer A. *см.* Палмер А.  
Perelman Ch. *см.* Перельман Х.  
Pöggeler O. 251  
Poulet G. 205, 217
- Reitan R. 168  
Riedel M. 251, 260  
Rowe M. W. 25
- Sartre J.-P. *см.* Сартр Ж.-П.  
Schelling F. W. J. *см.* Шеллинг Ф. В. Й.  
Scherr B. P. 244  
Sicard M. 90  
Solte-Gresser Ch. 20  
Süß Th. 251
- Turner M. 49
- Valéry P. *см.* Валери П.
- Zima P. V. *см.* Цима П.

Научное издание

*Анатолий Викторович Корчинский*

ФОРМАНТЫ МЫСЛИ

Литература и философский дискурс

Корректор О. Круподер

Художественное оформление переплета и  
оригинал-макет И. Богатыревой

Подписано в печать 25.05.2015. Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура «Таймс».  
Усл. печ. л. 18. Тираж 500. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры».

№ государственной регистрации 1037739118449.

Phone: **8-495-959-52-60**. E-mail: [Lrc.phouse@gmail.com](mailto:Lrc.phouse@gmail.com)

Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».

Тел.: +7 (499) 255-77-57, e-mail: [gnosis@pochta.ru](mailto:gnosis@pochta.ru)

Костюпин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).

Адрес: Москва, Турчанинов пер., д. 4

(Метро «Парк культуры»)