БИБЛИОТЕКА

Ренате Лахманн

ДИСКУРСЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

ДИСКУРСЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Ренате Лахманн

ДИСКУРСЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Научное приложение. Вып. LXXIX

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

RENATE LACHMANN

ERZÄHLTE PHANTASTIK

РЕНАТЕ ЛАХМАНН

ДИСКУРСЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Москва
Новое литературное обозрение
2009

УДК 821.09
ББК 83.3(0)
Л29

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. LXXIX

Лахманн Р.

Л 29 Дискурсы фантастического. Перевод с немецкого. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 384 с.: ил.

Книга известной немецкой славистки, профессора Констанцского университета Ренате Лахманн посвящена детализации литературных представлений о фантастическом в западноевропейской и русской культуре. Читателю предлагаются новаторские интерпретации произведений Э.Т.А. Гофмана и А.С. Пушкина, В.Ф. Одоевского и Э. По, Н.В. Гоголя и И.С. Тургенева, Н. Готорна и И.А. Гончарова, Х.Л. Борхеса и В. Набокова, Ф.М. Достоевского и Бруно Шульца, М.А. Булгакова и Герберта Уэллса, сочинений Сарбиевского и Грасиана, Коменского и Тезауро, а также старинных и новейших теорий литературной фантастики, обнаруживающие превратности творческого воображения и закономерности его литературного воплощения — безграничность фантазии и ограниченность риторики, обратимость вымысла и памяти, порядка и парадокса, действительности и утопии.

УДК 821.09
ББК 83.3(0)

ISBN 978-5-86793-740-9

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002
© Переводчики с немецкого, 2009
© Художественное оформление.
«Новое литературное обозрение», 2009

ВВЕДЕНИЕ

Какую роль играет литература в общем пространстве культуры? Вступает ли она в контакт с прошлым, с тем, что в данной культуре утратило свою актуальность или было намеренно вычеркнуто из памяти, прогнозирует ли она дальнейшее развитие культуры, участвует ли в создании ее ключевых образов? На эти вопросы, заостряя внимание на культурологическом и антропологическом аспекте проблематики, литературная фантастика отвечает неожиданными, спекулятивными проектами. Антропологическое кредо фантастики выражается в образах, полных эксцентрики и склонных к аномалии. Трансформации, мутации, изменения, происходящие внезапно или протяженные во времени, — эти излюбленные приемы литературной фантастики указывают на нестабильность, непостоянство человеческой души и тела, а в экстремальных случаях и вовсе переворачивают личностную идентичность с ног на голову. Кажется, что физические и психические, приходящие извне или совершающиеся изнутри метаморфозы являются следствием постулируемой литературной фантастикой концепции человека[1]. Превращения живого в мертвое, а мертвого в живое, одушевленного в неодушевленное, происходящие под воздействием колдовства, по воле богов или в силу внутреннего импульса, представляют собой намеренно скандальные нарушения границ обыденной логики. Подобные метаморфозы фантастический текст представляет как потрясение основ существующего порядка, как инверсию актуальных представлений о природе человека.

В литературной инсценировке метаморфических процессов сливаются воедино компоненты различных литературных традиций: от апокрифов о сотворении мира и алхимических трактатов до проектов создания человека-автомата. Определенную роль, кроме того, играет современное каждой эпохе полуофициальное знание в области медицины и психологии и, особенно, курсирующие в обществе слухи о каких-либо экспериментах на человеке или живот-

[1] О мифопоэтике метаморфозы см.: *Harzer F.* Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid—Kafka—Ransmayr). Tübingen, 2000.

ном, которые влекут за собой физиологические или психические изменения и скандальным образом нарушают видовые границы. Именно те тексты литературной фантастики, центральной темой которых является метаморфоза, разрабатывают представления о человеке, ставящие под сомнение принятые антропологические воззрения, и провозглашают рационалистической иллюзией идеал предсказуемого, а значит, и поддающегося описанию человека. Как раз в превращении, в динамической метаморфозе фантастический текст показывает эксцентрический потенциал своего протагониста, его лиминальный, пороговый характер, его сущность, ускользающую от точного описания.

Неопределяемости, «неизмеримости» человека, постулируемой многими текстами фантастического дискурса, можно противопоставить другую тенденцию литературной фантастики, представляющую человека как объект научных манипуляций. В рамках этого направления человек перестает быть тайной, не поддающейся разгадке, более того, он предстает как бы лежащим на ладони, доступным любому вторжению, так как его «схема», его «грамматика» известна и может быть перестроена или переписана. Но кто владеет этой схемой? Тоже человек, но человек посвященный, который как знаток и ученый превращает Другого в объект эксперимента и познания, становясь при этом новым творцом и переделывая мир. И тогда Другой, утратив свою субъективность, превращается в alter ego своего исследователя, становится тайной для самого себя, но не для экспериментатора, вторгающегося в пределы его личности, захватывающего при помощи исключительного знания власть над ним и превращающего свою жертву в невежду, которому недоступна азбука собственного тела. Такое превращение фантастический текст представляет калечащим душу и тело вмешательством извне, вмешательством существа, владеющего опасным знанием, пользующегося загадочными аппаратами, скальпелями и тинктурами. В нем воплощается в дьяволических тонах вечно недоступное Другое. Его прикладные знания о человеческой грамматике представляются как агрессия, как проникновение в святая святых человеческой души и тела. Эта концепция поворачивает когнитивно-терапевтический аспект нового просветительского знания о человеке его обратной пугающей стороной.

Утверждение непознаваемости человека или представление о нем как о существе, которое можно описать и измерить, вера в его независимость или пессимистический опыт его манипулируемости — все это темы литературной фантастики и одновременно варианты просветительской традиции. Неописываемость человека — следствие его универсализации в фантастическом дискурсе, который представляет его аномальным, чрезвычайным существом. Его

незаурядность не может быть описана в категориях заурядного. Но и утверждение «измеряемости» человека — тоже следствие нового просветительского знания. В обоих случаях фантастическая литература использует топос универсализации человеческой аномалии. Так фантастика проповедует антропологию. Но в отличие от нефантастической литературы, играющей роль «протоантропологии», собирающей в литературных образах обрывки философского, религиозного, педагогического, медицинского знания, литературная фантастика выходит за границы антропологических будней и предлагает себя в качестве мета- или даже антиантропологии. Человек в фантастическом дискурсе утрачивает свою человечность, становится то субъектом, то объектом альтернативной антропологии, которая превращает его в мечтателя, сомнамбулу, сумасшедшего или монстра.

Кроме антропологических концепций важную роль в инсценировке иной реальности играют представления культурологического характера, предлагающие в качестве альтернативы действующей культуре варианты пограничного, забытого, чужого. Чужим становится оборотная сторона культуры, отвергнутое, оболганное, запретное, но желанное. Кажется, только литературная фантастика еще имеет интерес к «чужому» в обоих его значениях, возвращает в пространство культуры то, что когда-то было культурой отвергнуто. Оппозиция «чужое —свое» определяет отношения культуры к тому, что с ее точки зрения культурой не является. От этой оппозиции зависит решение, какой компонент знания будет интегрирован в культуру, а какой исключен.

«Чужое» угрожает «своему», но в то же время, моделируя иную реальность, оно предлагает заманчивую альтернативу известному. Приписывание элементов «чужого», забытого «своего» другим, действительно чужим культурам или, наоборот, использование мотивов чужой культуры в качестве замещения для вытесненных или забытых элементов своей культуры — вот приемы, которые утверждают фантастическую литературу как концептуальную величину, конкурирующую с актуальными антропологическими и культурологическими концепциями и разъясняющую их роль в данной культуре.

Контакт с «чужим», с другой стороной собственной культуры, представляется как вступление в пределы хаоса и беспорядка, при этом исходной точкой «путешествия» всегда служит «своя» культура. Фантастика в этом случае становится мерой существующих в данной культуре ограничений. Ирреальность, излюбленный модус фантастического текста, испытывает категорию реального на прочность. Если то, что полагается реальным, может быть интерпретировано как присутствие, презенция существующей культуры и как

репрезентация аксиологической модели, контролирующей механизм этой культуры, то введение в игру категорий «чужого», «вытесненного» выводит соотношение презенции и репрезентации из равновесия. Фантастическое представляется не только как еретическая версия одного или одного из многих определений реальности, но и как самостоятельный вариант фикционального. Фантастика не подчиняется привычным нормам, лежащим в основе того фикционального дискурса, который принят в культуре. Фантастика выходит за рамки миметической грамматики, деформирует время и пространство — так возникает фантастический хронотоп — и нарушает причинно-следственные отношения. Она пренебрегает или вовсе отказывается от фундаментальных категорий эстетического, таких как соразмерность или пропорциональность. Анти- или, иначе, криптограмматика фантастического позволяет себе семиотические эксцессы, гипертрофию, экстравагантность. Она продолжает традицию орнаментальности, арабески и гротеска, или, более того, она впервые открывает эту традицию.

Фантастический сюжет отличается фрагментарностью и зачастую строится по модели риторического климакса. Для этой модели характерен интерес к чрезвычайным событиям и действиям, мотивам чудесного, загадочного, приключенческого, темам убийства, инцеста, исступления, восстания из мертвых. Протагонисты фантастических повествований постоянно находятся в эксцентрическом состоянии духа, их одолевают галлюцинации, страх, бред, ночные кошмары или фатальное любопытство. Они обречены выносить посещения монстров, сумасшедших, привидений и оживших покойников, им открываются ужасные семейные тайны. Герои фантастической литературы зачастую имеют дело с потаенным знанием, алхимией, с эзотерическими учениями, в которых сохраняются элементы герметической, гностической или каббалистической традиции. Они сталкиваются с неведомыми нехристианскими ритуалами, в тайный смысл которых они не всегда бывают посвящены.

Вопреки отказу от правил фикциональной репрезентации и попыткам разрушить устоявшийся порядок вещей, фантастическое как пространство невозможного, контрарационального и ирреального не может существовать без мира реальности, без возможного и рационального. Но фантастическому дискурсу удается превратить этот свой недостаток, свою паразитическую зависимость от реальности в преимущество и использовать его против мира реальности. В альтернативных, квазифакультативных формах бытия, которые фантастика сама и изобретает, она опасно обнажает бессознательное культуры.

То забытое, которое фантастика демонстрирует культуре, восстанавливая исчезнувшее и вытесненное в заново открытых или вновь изобретенных образах — в этой функции фантастика выступает в качестве мнемотехники, — есть, с другой стороны, некий мотор произвольного творчества, которое выходит за рамки дозволенной имагинативности, превосходит ее в своей контра-образности. Здесь фантастика выступает в роли *ars oblivionalis* — искусства забвения, становится контра-памятью культуры, записывая и запоминая образы (*imagines*) доселе невиданного и непредставимого.

Конструирование комплекса альтернативных знаний, смешивающего забытые и недозволенные модели мышления с логофантазмами, ирреальные системы которых основаны, как кажется, на монструозной алогичности, особенно характерно для одного из самых известных авторов неофантастики Хорхе Луиса Борхеса[2]. Фантастика Борхеса выступает в качестве альтернативы концепции культурной памяти и ее укоренившейся имагинативной традиции. Так фантастика становится модусом репрезентации не только «еще невиданного», но и «еще немыслимого».

Инсценировка «Другого» культуры означает не только проектирование альтернативных миров, но и восполнение пробелов, которые возникают из комплексов фактически существующей культуры. Компенсаторный аспект, который проявляется в этой функции фантастического, не единственный аспект, определяющий семантические возможности фантастического. Здесь речь идет не только о возникающей посредством «напоминания» забытого и запретного контрарной или «другой» реальности, но и о проектах, не имеющих прецедента, об инверсии устоявшегося, проявляющейся в утопических, идиллических, комических, карнавальных и парадоксальных дискурсах и в дискурсе альтернативного знания.

Если следовать концепции Владимира Соловьева, то, помимо антропологической и культурологической перспективы, фантастика приобретает онтологическое измерение, замещая сверхъестественное. Эта концепция предполагает существование двух уровней бытия, при котором невидимый верхний мир постепенно проникает в видимый, преломляя его и искажая привычные его истолкования. В теориях Пьера-Жоржа Кастекса (Pierre-George Castex), Луи Вакса (Luis Vax) и Роже Кайюа (Roger Caillois) исходной точкой становится представление о двоемирии, которое делает

[2] Понятие «неофантастика» было предложено Х. Алазраки, который называл латиноамериканских писателей Борхеса, Кортасара и Казареса (Bioy Casares) «neofantásticos» — неофантастами, см.: *Alazraki J.* «Introducción: Hacia la última casilla de la rayuela» // La Isla Final. Julio Cortázar / J. Alazraki I., Ivask J. Marco (ed.). Madrid, 1981. S. 20.

возможным игру сверхъестественного с обыденным. Однако эти теории ни в коем случае не позволяют воспринимать чудесное, невыразимое и необъяснимое как действительное, тогда как онтологический вариант фантастического хочет видеть в фантастичности активный «иной мир»[3].

Все эти дискурсы, развившие жанрово закрепленные литературные формы, оперируют фантастическим как контрафактическим и ирреальным. Фантастический дискурс переживает в предромантическую, романтическую и постромантическую эпоху консолидацию жанра. Однако здесь не место для проблематизации соответствующих теорий и анализа их рецепции в исследованиях фантастического[4]. Здесь ставится прежде всего акцент на генезисе фантастики и ее семантике в разножанровых нарративных текстах, принадлежащих к различным литературным эпохам. Данная работа представляет собой попытку проанализировать понятие «модальность письма» (mode of writing), предложенное Вальтером Скоттом в его рецензии на новеллу Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек». Это понятие переймут впоследствии Цветан Тодоров в «Introduction à la littérature fantastique», называя его «mode d'ecrire», и Ремо Чезерани, который пишет в своей монографии «Il fantastico» о «modo di scrittura fantastico»[5]. Особенно важным с этой точки зрения представляется нарративное развитие предложенных фантастикой семантических структур в текстах, не относящихся к классическому канону фантастической литературы в том виде, как он был представлен в литературе романтизма. Постромантические тексты, в особенности тексты реализма, но также литература эпохи модерна и постмодернистская литература, объединенные в новейших исследованиях термином неофантастика, оперируют фантастичностью разнообразного происхождения, каждый вариант которой имеет свою, отличную от других, функцию.

Если понимать сформулированную концепцию фантастического достаточно широко, то любая ирреализация языка порождает

---

[3] Станислав Лем считал онтологичность (без религиозной окраски) центральным компонентом фантастики, см.: *Lem S.* Fantastyka i futurologia. T. 1. Kraków, 1970. S. 62—88.

[4] Помимо работ, посвященных истории и теории фантастического жанра подобно работе Томаса Вёртхе, существует тенденция считать фантастику жанрово-резистентной. *Wörtche T.* Fantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an den Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Meitingen 1987; *Jackson R.* Fantasy. The Literature of Subversion. London, 1981. P. 71.

[5] См.: «On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann» (1827) // Sir Walter Scott, On Novelists and Fiction / A. Williams (ed.). London, 1968. P. 325; Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970; Il fantastico. Bologna, 1996.

момент фантастического. Это утверждение верно, например, и в конкретном случае «смелой метафоры»[6], и в общем случае так называемой «темной лирики». Оно, по сути дела, действительно для любого словотворчества, для любого плода несвязанного реальностью воображения. С этой точки зрения любые формальные взаимопроникновения фантастического и идиллического, карнавального, комического, утопического, парадоксального, а также сходства и различия функционирования перечисленных модальностей письма могут быть интересны для исследования.

Сравнение фантастического с комическим, точнее, с тем, что касается функции юмористического, может на отдельном примере показать сходства и различия этих стилей письма. Юмор, в соответствии с актуальными теориями, перенимает функцию, сходную с функцией фантастического[7]. Предполагается, что экскурсы в пределы ужасного, отвратительного, подпольного, экспериментального, получающие в фантастической литературе различную акцентуацию, сталкиваются с конкуренцией юмористического дискурса, имеющего более «мирный» характер и не нацеленного на шокирование читателя. Парадоксальность, от которой обе эти формы отклонения от привычной нормы мышления получают характерную обратную логику, имеет в обоих дискурсах разную степень спекулятивности. В то время как фантастические эскапады основываются на мыслительном эксперименте, на игре с невозможным (impossibile, adynaton), юмористическая литература использует скорее формы возможного, вообразимого. Сосуществуя с разумом, юмор пытается на короткий срок перехитрить его оперирующую фактами рациональность. Фантастика же начисто отвергает всякое сотрудничество с разумом. И даже если она сама оперирует рациональными моделями, то только для того, чтобы представить их как неудачную попытку отгородиться от необъяснимого.

Фантастика устанавливает диктат немыслимого, непредставимого, несказанного, она узурпирует место, по праву принадлежащее разуму, постепенно осваивающему действительность. С юмором фантастику объединяет страсть к иллюзиям, к созданию антимиров, возникающих из внезапного наития. В обоих случаях сотворение иного пространства является прерогативой языка.

Риторика юмора и фантастики использует приемы инверсии и переноса. Но если возникающее в результате напряжение юмор

---

[6] *Weinrich H.* Semantik der kühnen Metapher // Theorie der Metapher / A. Haverkamp (ed.). Darmstadt, 1983. S. 316—339.

[7] См.: *Preisendanz W.* Humor als dichterische Einbildungskraft. München, 1976. S. 47—117. Глава «E.T.A. Hoffmann. Die Notwendigkeit der Verbindung von Phantasie und Humor».

может компенсировать смехом и даже представляет апеллирующую функцию смеха как основную, то фантастика лишь в крайне редких случаях допускает насмешку над необъяснимым и странным. Как правило, замысел произведения состоит в том, чтобы вызвать реакцию страха, любопытства, искусить читателя тайной или недоказуемыми апориями. Напряжение редко ослабевает, лишь в исключительных случаях вмешивается просвещенный рассказчик и разъясняет ужасные события повествования. Неофантастика, в том случае если она не является прямой наследницей традиции готического романа, также превращает криптологику и хронотопию «другого» в свой семантический центр.

Пожалуй, в предромантической литературе трудно найти типологические параллели к фантастике романтизма, которая является выражением кризиса, перелома в игре Просвещения и Анти-Просвещения, предметом которой становится Другое, Чужое, необъяснимое. Но существуют другие моменты, определяющие фантастичность повествования в текстах, не принадлежащих эпохе романтизма. К ним относится основной парадокс речевой репрезентации фантастического — ее не-фактичность. На этом парадоксе основывается фантастика, утверждающая за собой право на отказ от мимезиса, на нарушение принятой логики и правил стандартной фикциональности. К таким нарушениям относится вмешательство разнообразных вариантов невозможного в повествование, которые имеют не только компенсаторный, но и игровой, спекулятивный характер.

То, что поиски предромантических «следов» фантастического имеют смысл, доказывают некоторые тезисы Бахтина, касающиеся истоков фантастического, берущего начало в мениппее[8]. В определение жанровой специфики мениппеи, сформированной в текстах Лукиана, Апулея, Петрония, Варрона, к традиции которой, по Бахтину, относятся также авторы романтической и постромантической фантастики, входят тематические и стилистические характеристики, особенности сюжетосложения, категоризация времени и пространства. Характерными для мениппеи являются нарушения общепринятого, нарушения обычного хода событий и устоявшихся норм поведения и этикета, включая и этикет речи. Скандал и эксцентрика разрушают эпическую и трагическую взаимосвязь

[8] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 190. Здесь Бахтин набрасывает краткую историю жанра и его гибридных форм и разрабатывает своего рода каталог признаков жанра. Ср.: *Lachmann R.* Rhetoric, The Dialogical Principle and the Fantastic in Bakhtin's thought // F. Bostad, C. Brandist, L. Evensen, H. Faber (ed.). Bakhtinian Perspectives on Language and Culture. Houndmills, 2004. P. 46—64.

мира, подчеркивают разрушение стабильного порядка человеческих взаимоотношений и освобождают поведение человека от следования непреложным нормам. Мениппея смешивает «посюстороннее», «здешнее» с «нижним» и «верхним» миром, обращает вспять течение времени, цитирует диалоги с мертвыми, тематизирует галлюцинации, сны, безумие и метаморфозу, отказывается от замкнутости и структурной чистоты традиционнных жанров в пользу их гибридности и пограничности. Правила, предписываемые риторикой и поэтикой Аристотеля, утрачивают силу, так же как грубо нарушаются разумные, основанные на знании природы и ее законов представления.

Благодаря перевороту в литературоведческом дискурсе, произведенному Бахтиным, давно известная классической филологии мениппея получила новое значение и в контексте литературоведческих исследований представляет собой традицию, противопоставленную традиции канонической литературы. Из этой параллельно развивающейся традиции Бахтин выделяет особую модальность литературного письма — карнавальную литературу. Характерные черты этого стиля включают в себя элементы, родственные фантастическому дискурсу: нарушения жанровых границ, скандальные логические спекуляции, склонность к когнитивной и эстетической сенсационности. Если, развивая аргументацию Бахтина, прослеживающего традиции карнавальности в литературе от античности через Возрождение вплоть до реализма девятнадцатого века, выделить в этой традиции моменты парадоксального и экспериментального, то обозначится линия, ведущая к неофантастике XX века[9].

Несмотря на отмеченное родство понятий, необходимо и здесь провести границу между фантастическим и карнавальным. Формы гипертрофии, гротеска, преувеличения, неподконтрольные действующей логике сдвиги семантики, инверсия системы ценностей, которые использует карнавальная литература, служат тому, чтобы на время лишить силы официальную культуру. «Чужое», «Другое» здесь вводятся не как таинственное и угрожающее, но как игриво примеряемая театральная маска. Вместо чудесного, неестественного и необъяснимого карнавальная литература предпочитает фантазмы перевернутого мира, изнаночность как таковую.

Анализируя концепцию Бахтина, можно выявить следующие предпосылки для создания эффекта фантастичности. Мениппея определяется как нарушение действующих риторических условностей, как размывание границ между вероятным и невероятным, как невозможное, как мыслительный эксперимент, синкретическое

[9] См.: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

явление, пародия на этаблированные литературный и философский дискурсы. Для мениппеи необязательна легитимация и мотивировка ее приемов — на первый план в ней выступает принципиально нарушающая все границы фантастичность.

В течение XVIII века ослабевает дисциплинирующее действие риторики, что способствует развитию жанров приключенческого и готического романа. Введение в повествование элементов приключенческого и фантастического разрывает нарративную последовательность. Привидения, восставшие из мертвых, чудесное, экзотичное — все это имеет свою конъюнктуру, однако в это время еще не происходит дифференцированное осмысление прорыва необъяснимого в пределы литературной конвенциональности. Скорее развивается своего рода шоковая фантастичность.

В свою очередь, интенсивность романтической фантастики свидетельствует о метаморфозе литературного дискурса, который становится местом демонстрации философских (pro- и contra-просвещенческих) и эстетических (требующих меры или ее отсутствия, соблюдения условия вероятности или отказа от него) противоречий. Коллизии официального и неофициального, тайного дискурса выносятся на страницы литературного произведения. Хотя романтические тексты опираются на общефантастическую традицию, они обладают значительно большим потенциалом авторефлексии, потому что фантастическое в таких повествованиях постоянно подвергается мнимой или действительной критике. Романтическая фантастика предлагает сложные стратегии легитимации и мотивировки, которые придают ей амбивалентный характер и склонность к случайной и контингентной аргументации.

Неожиданное появление фантастического в постромантизме, его подспудное присутствие в реалистическом тексте свидетельствуют о неисчерпаемости романтического наследия. Спекулятивный потенциал фантастики, паразитирующей на более или менее доступных научных дискурсах, привносит в современную литературу элементы Анти-Просвещения. Неоромантизм и символизм присоединяются к этой тенденции, интерпретируя известные открытия, популярные гипотезы новых научных дисциплин и новые медиальные средства в духе Анти-Просвещения. В программе реализма фантастическое существует прежде всего как стратегия разрушения.

Можно проследить определенные направления традиции фантастического: мениппея инициирует развитие той модальности литературного письма, которую Бахтин определяет как карнавальность в литературе. Момент приключенческого, готические элементы и средневековые декорации произведений Я. Потоцкого, У. Бекфорда, А. Радклиф, Ч. Брокдена Брауна позволяют поставить

их авторов в один жанровый ряд фантастической традиции. Готические элементы характерны не только для готического романа XVIII века, но сохраняются в причудливых формах в литературе XIX и «неоготической» литературе XX века.

С готическим романом связаны, с одной стороны, авторы романтизма и постромантические или, точнее, позднеромантические авторы, в творчестве которых тайное знание играет важную роль. С другой стороны, готический роман инспирировал в XIX веке литературу, которая лишь в незначительной степени использовала тематику тайного знания, акцентуируя преимущественно поэтику преступления и эротического исступления. Такие тексты с садистским оттенком, характерные, по Марио Празу[10], для романтической традиции, эксплуатирующей мотивы готического романа, безусловно интегрированы в контекст фантастической литературы.

«Перверсивное» направление в фантастической литературе разработало стабильную традицию, которая вобрала в себя формы, изобретенные готическим романом. Эти формы восходят, в свою очередь, к еще более старым источникам, к «Потерянному раю» Мильтона и к фантасмагориям барочной литературы. Такая преемственность особенно характерна для текстов, эксплуатирующих тему дьяволиады. Сходную тенденцию можно проследить в текстах авторов романтической эпохи — Мэтьюрина, Льюиса, Мэри Шелли, Тика, Гофмана, Одоевского, а также в работах французской école frénetique[11]. Оба направления, готическое и френетическое, повлияли на авторов романтического, постромантического и реалистического направления: Теофиля Готье, Проспера Мериме, Шарля Нодье, Эдгара Алана По, Гюстава Флобера[12], Ги де Мопассана, Федора Достоевского[13].

К стилистическим приемам обработки тем насилия (*terror*) и ужаса (*horror*), которые Радклиф считала движущей силой готичес-

---

[10] *Praz M.* La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Firenze, 1930.

[11] В контексте френетической школы М. Праз приводит имена Франсуа Сулие (Francois Soulie), Жюля Жанена (Jules Janin), Виктора Гюго (Victor Hugo). Хотя в их текстах на смену фантастическим кошмарам приходят натуралистические ужасы, атмосфера таинственности, эксцессивности и стилистика экстремальности сохраняются. Такая «натурализация» ужасного становится в традиции так называемой русской «натуральной школы» одним из этапов, приближающих русских авторов к реализму.

[12] М. Праз видит продолжение традиции перверсивной фантастики в эротических галлюцинациях, описываемых Флобером в «Искушении святого Антония».

[13] Как полагает М. Праз, Достоевский входит в этот ряд в силу характерного для его текстов обсцессивного эротизма.

кого романа[14], относятся со времен романтизма арабеска и гротеск. Арабеска легла в основу семантической структуры многих фантастических рассказов Гофмана[15]. Один из ранних сборников Гоголя также носит название «Арабески». Его «Петербургские рассказы» считаются гротескными и начинают традицию романтического гротеска[16]. Эдгар По, творчество которого становится вторым кульминационным пунктом готической традиции, объединяет некоторые свои фантастические рассказы общим заголовком: «Tales of the Grotesque and Arabesque». Преемственность традиции готического романа проявляется и в том, что один из его лейтмотивов — имеющая долгую литературную предысторию тема восстания из гроба — возникает не только в текстах По, но и у Пушкина, Генри Джеймса и Антонио Табукки. Вся литература декаданса проникнута духом перверсивной фантастики и фантастики ужаса[17]. В ней рядом с текстами, повествующими о садомазохистских фантазиях на тему любви-ненависти и об убийствах из любви, сосуществуют рассказы, в которых псевдоаутентичность действия отсылает к реальным фактам скандального характера[18], за счет чего, казалось бы, утрачивается подлинная фантастичность[19]. Впоследствии это на-

---

[14] О продолжении готической традиции в литературе XX века см.: *Brittnacher H.R.* Vom Zauber des Schreckens. Phantastik und Fantasy in der 70er und 80er Jahren / W. Delabar, E. Schütz (Hg). Darmstadt, 1997. S. 13—37.

[15] О концепции арабески см.: *Graevenitz G.* Das Ornament des Blicks: über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes «West-östlichen Divan». Stuttgart, 1994. В частности, см. главы 1, 4, «Verdoppelte Lesbarkeit: Die Arabeske». S. 18—24.

[16] См.: *Манн Ю.* О гротеске в литературе. М., 1966. В современных исследованиях гоголевский гротеск рассматривается в контексте барочной мистики, отчасти характерной для Гоголя. Об отличиях гротеска и арабески и истории этих понятий см.: *Kotzinger S.* Arabeske — Groteske: Versuch einer Differenzierung / Kotzinger S., Rippl G. (Hg.). Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Amsterdam — Atlanta, 1994. S. 219—228.

[17] Помимо произведений Барбе д'Оревильи (Barbey d'Aurévilly), Вилье де Лиль-Адама (Villiers de l'Isle-Adam), Гюисманса, Оскара Уайльда, названных в работе Праза, в этом контексте следует упомянуть также Федора Сологуба и Андрея Белого. Проблематика фантастики декаданса в немецкой традиции достаточно полно освещена в работе Йенса Мальте Фишера: *Fischer J.M.* Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadance und Faschismus // Fischer J.M. Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit. Wetzlar, 1998. S. 97—131.

[18] М. Праз упоминает сообщения в прессе об «английском садизме»; похожие случаи, происходившие в сектантских кругах, были известны и в России.

[19] Извращенный сумасшедший репрезентирует новый тип героя, который изображается, как правило, в демонических тонах. Таковы Шелдони Радклиф, Виланд Брокдена Брауна, Мельмот Мэтьюрина, гоголевский бандурист, Вадим Лермонтова. Второй вариант этого типа — сумасшедший ученый: доктор Франкенштейн Мэри Шелли, доктор Моро Уэллса. В этих героях отражается автор-

правление в литературе декаданса, так же как и произведения Эдгара По, послужило претекстами для сюрреалистов.

Фантастическая литература XX века, эксплуатируя семантику ужаса, резко усиливает ее экспрессивность. Интерес к чрезмерному, низкому, отвратительному, экзотичному в равной мере свойственен Альфреду Кубину[20] и Говарду Филипсу Лавкрафту. Фантастичность таких текстов проявляется в изображении чрезвычайных событий, гиперболизация которых реализуется в диапазоне от невероятного до невозможного. Фишер определяет метафорику отвратительного в текстах Ловкрафта как «гиперболизацию за пределы возможного»[21]. Сам Ловкрафт говорит в своей истории литературы ужасов, в которой он прослеживает традицию готического романа от Эдгара По до литературы XX века, о «сверхъестественном ужасе в литературе»[22]. Ханс Рихард Бриттнахер[23], напротив, утверждает, что новейшая литература ужасов более занята реалистической достоверностью действия и сверхъестественный ужас в ней уступает место объясняемому естественными причинами страху[24].

ская эксцентрика и, одновременно, легитимируется новый «тип» автора, представленный такими фигурами, как де Сад, Суинберн, По, Лотреамон, Бодлер, Гюисманс, Уайльд, Белый. О соотношении жизни и искусства см.: *Schahadat Sch.* Lebenskunst — Kunstleben: Žiznetvorčestvo v russkoj kul'ture XVIII—XX vv. München, 1998 (Die Welt der Slaven / Sammelbände; 3).

[20] См.: *Lachinger J.* Trauma und Traumstadt. Überlegungen zu Kubins biographischen Projektionen im Roman *Die andere Seite* / Freund W., Lachinger J., Ruthner C. (Hg.). Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. München, 1999. S. 121—130.

[21] «Steigerung ins Überdimensionale» — *Fischer J.M.* Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit. Wetzlar, 1998. Глава «Produktiver Ekel». S. 76—96, здесь: S. 83.

[22] «Supernatural Horror in Literature» — таково оригинальное название вышедшей в 1927 году книги Ловкрафта. В отличие от Праза, рассмотревшего в своей работе только канонические тексты, история литературы ужаса Ловкрафта описывает и неканонические фантастические произведения и имеет более строгие стилистические критерии.

[23] *Brittnacher H. R.* Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King / Bauer G., Stockhammer R. (Hg.). Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in den Erzählungen des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden, 2000. S. 36—60.

[24] Противопоставление европейской готической традиции ее американскому варианту, предложенное Биттнахером, имеет культурно-аналитическую направленность и объясняет разницу между монстрами Старого Света, поддающимися спасению и перевоспитанию, и их подлежащими обязательному уничтожению американскими собратьями. См.: *Brittnacher H.R.* Paranoia als ästhetisches Gesetz. Das literarische Universum des Howard Philipps Lovecraft // Compar(a)ison II, 1996. S. 51—72, здесь: S. 54ff.

Научная фантастика, также укорененная в традиции менипеи[25], ставит основной акцент на эксперимент и прогноз, манифестируя, а не утаивая доступную ей информацию. Ее цель состоит в пропаганде отдельных аспектов современного знания. Научно-фантастическая литература практически отказывается от категории невозможного и оперирует категорией «еще невозможного», которое в результате проводимой автором радикализации достижений научного и технического прогресса в какой-то момент становится почти вероятным. Такая подмена категорий особенно характерна для теоретических текстов Станислава Лема[26].

В неофантастике XX века момент невозможного вновь занимает почетное место. Здесь фантастическое настойчиво и демонстративно связывается с парадоксальным, которое в своей литературной карьере развило такие малые формы, как гнома, сентенция, афоризм, максима и кончетто. Парадоксы элиатов и стоиков и их дериваты представляют собой богатый материал для авторов неофантастики, которые обыгрывают предлагаемые современной логикой решения известных парадоксов. Фантастичность, результирующая из этой игры, функционирует по законам логики и паралогики. Родственные научно-фантастическим вымыслам логофантазмы[27] Борхеса (Tlön, Uqbar, Orbis Tertius), О'Брайена (The Third Policeman) и Сигизмунда Кржижановского являются экспериментами, направленными на изобретение невозможных миров со своеобразными параметрами.

Существуют по крайней мере две модальности воспроизведения ирреального в фантастическом тексте, которые позволяют различать субъективную и объективную фантастичность. Объективная, то есть не воображаемая, а квазиреальная фантастичность не является результатом обмана чувств и доказывает при помощи сложной аргументации свою независимость от человеческого разума или его заблуждений. Этому виду фантастичности противо-

---

[25] Научно-фантастический элемент мениппеи в ее классическом варианте все же не подразумевал наличие каких-либо технических возможностей его осуществления. *Икароменипп* Лукиана, описывающий путешествие на Луну, хотя и не является чудом, но и не имеет сколько-нибудь естественного обоснования. Нет его также в «Человеке на Луне» Фрэнсиса Гудвина (1688), как нет здесь и вмешательства высших сил.

[26] Упоминание имени Лема в данном случае имеет двойное значение. С одной стороны, мы называем имя одного из известнейших писателей «просвещенной» фантастики, с другой стороны — одного из самых значительных теоретиков фантастической литературы, автора книги «Фантастика и футурология».

[27] Фишер предлагает в данном случае понятие «церебральный фантазм» (zerebrale Phantasmen), см.: Fischer, a.a.O. S.17.

поставлена фантастичность, которая продуцируется, сознательно или бессознательно, органами чувств и связана со снами, галлюцинациями[28], видениями[29], навязчивыми состояниями и перверсией[30].

Не вдаваясь в дискуссию о жанровой проблематике, можно все же различать в соответствии с семантическими доминантами текста авантюрно-фантастический жанр, жанр готического романа, мениппейно-карнавальный, научно-фантастический и характерный для неофантастики паралогический («церебральный», по классификации Фишера) тип фантастического текста[31]. Этот список не претендует на полноту, можно было бы предложить и другие критерии различения — например, аллегоричность или абсурдность, присутствующие преимущественно в текстах, стоящих на периферии классической фантастической традиции. Так, например, в «Утопии» Томаса Мора и «Лабиринте мира и рае сердца» Яна Амоса Коменского аллегорически представляется фантастичный другой мир или другой взгляд на мир. Абсурд характерен для той части литературы авангарда, для которой центральным моментом становится гротескная семантика в традиции Гоголя или нонсенс как наследие беспрецедентных логических экспериментов Льюиса Кэрролла. В этом контексте следовало бы также упомянуть авторов так называемого второго петербургского авангарда: Даниила Хармса, Александра Введенского и других.

Чисто жанровое определение фантастической литературы упускает из виду существование гибридных форм. Так, многие тексты,

---

[28] На смену несчастным жертвам больной фантазии, всякого рода сомнамбулам, горячечным больным и мечтателям в некоторых текстах приходят герои иного типа: преступники-психопаты. Они меняют залог повествования из безвинно-пассивного в активно-преступный.

[29] В мистической литературе видение как откровение имеет совершенно иное значение. Но и в фантастической литературе видение зачастую трактуется как среднее звено между субъективными и объективными ощущениями персонажей.

[30] Перверсивность, как и логофантазм, строится по принципу переворачивания. Но если в случае с перверсивной фантастичностью мы имеем дело с извращением моральных представлений, то логофантазмы выворачивают наизнанку законы логики. Место сверхъестественного заступает противоестественное.

[31] Существует целый ряд убедительных попыток дифференциации жанров фантастической литературы. См.: *Jehmlich R.* Phantastik-Science Fiction-Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung / Thomsen Chr., Fischer J.M. (Hg.). Phantastik in der Literatur und Kunst. Darmstadt, 1985. S. 11—33; *Fischer J.M.* Science Fiktion— Phantastik— Fantasy. Ein Vorschlag zu ihrer Abgrenzung // Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit... S. 9—25.

ориентирующиеся на традицию тайного знания, а также тексты-утопии содержат элементы научной фантастики (Уэллс, Одоевский), в одном и том же тексте могут сосуществовать элементы готического романа, романа ужасов, лого- и научно-фантастические приемы и мотивы, смешиваться ужас и идиллия, или вполне отвечающее классическим критериям романтизма фантастическое повествование может приобрести карнавальные черты.

Это свидетельствует о том, что интертекстуальные отношения возникают не только внутри одного жанра, но и между текстами разной жанровой принадлежности[32]. Для интертекстуальных отношений характерны партиципация одного и того же литературного приема, трансформация определенных повествовательных схем, их разрушение или инверсия. Цитата, аллюзия, пародия, обращение к сходным образным структурам, фантастический хронотоп, заимствование отдельных персонажей или целых групп персонажей из претекстов — эти приемы позволяют создать в посттекстах комплексные системы отсылок[33]. Таким образом, преемники традиции не только используют потенциал, накопленный их предшественниками, но и как бы встречаются с ними в пространстве между текстами, названными Мишелем Фуко «un "fantastique" de bibliothèque»[34].

В разных вариантах фантастичность либо передается через посредство инстанций, претендующих на реалистичность, либо вовсе отказывается от такого посредничества. Оппозиция «герметического — негерметического» пытается представить эту ситуацию, с одной стороны, как преодоление критериев стандартной фикциональности, с другой — как фантастику без ограничений. Если фантастичность становится предметом внутритекстуальной рефлексии, то она, как правило, соизмеряется с принятыми критериями реальности, защитниками которых является герой или рассказчик произведения. Поскольку этим персонализованным контролирующим инстанциям предписано удивляться необъяснимому — что позволяет толковать фантастичность как тайну и обман, — внутритекстуальная перспектива опосредуется, ориентиру-

---

[32] См.: *Vosskamp W.* Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Stuttgart, 1982. Bd.1—3; *Böschenstein-Schäfer R.* Idylle. Stuttgart, 1967; *Penzold P.* Die Struktur der Gespenstergeschichte // *Phaicon* 2, S. 11—32; *Sauerbaum U., Broich U., Bergmaier R.* Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart, 1981.

[33] *Lachmann R.*. Vorschläge zu einer Intertextualitätstypologie // *Lachmann R.* Gedächtnis und Literatur. Frankfurt a.M., 1990. S. 13—50.

[34] «Nachwort zu Gustave Flauberts Die Versuchung des heiligen Antonius» // *Foucault M.* Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M., 1979. S. 157—177.

ясь на внетекстуальную перспективу, которая использует те же критерии реалистичности. Все это мотивирует отсылки к темам сна, безумия, галлюцинации, обмана чувств, как, например, в рассказе «Песочный человек» из цикла «Фантастические рассказы в манере Калло» Э.Т.А. Гофмана или в новелле «La Horla» Мопассана, в то время как в других текстах сохраняется неуверенность в определении статуса фантастичности и ее соотнесенности с критериями естественности и сверхъестественности, что стимулирует деятельность интерпретатора. Последняя особенность свойственна таким текстам, как «Влюбленный дьявол» Жака Казотта, «Аурелия» де Нерваля, «Двойник» Достоевского, «Рукопись, найденная в Сарагосе» Яна Потоцкого, «Пиковая дама» Пушкина[35].

Фантастические тексты негерметической традиции развивают стратегии контроля фантастичности, которая здесь представляется как контингентное событие, как внезапное вторжение необъяснимого в устоявшийся порядок вещей. Случай становится приемом порождения многозначности, дающей начало бесконечному процессу поиска смысла. При этом граница между объяснимостью и необъяснимостью, известностью и неизвестностью какого-либо фантастического события или феномена пролегает между смыслом и контингентностью. Случай, который конструируется в тексте, должен выходить из тьмы таинственности на свет просвещения, но все же напряжение между тайной и ясностью сохраняется.

От этого типа текстов, который, хотя и с трудом, но допускает существование референциальной рамки фантастичности, следует отличать тот тип, который не оставляет фантастичности места, лишает его координат и, тем самым, замыкается на самом себе, герметизируется. Продуцируемые в процессе чтения модели истолкования, которые такая «герметическая» фантастичность провоцирует, не предлагаются самим текстом, что, например, свойственно произведениям Франца Кафки, Бруно Шульца, Владимира Набокова, Хорхе Луиса Борхеса, Флэнна О'Брайена.

В новейших исследованиях фантастическая литература была прочитана как литературная компенсация, противопоставившая себя навязываемым Просвещением требованиям и подавлению недопустимых с просветительской точки зрения проявлений, таких как рискованная артикуляция жажды Другого[36]. Но такое ре-

[35]Для текстов этого типа Цветан Тодоров предложил понятие «hésitation»: *Todorov T.* Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970.

[36] *Jackson R.* Fantasy. The Literature of Subversion. London; New York, 1981.

дукционистское представление о фантастике как о способе восполнения дефицита не охватывает феномена в его целостности, поскольку упускает из виду как игровую направленность фантастических текстов, так и их тенденцию к семантической расточительности, к избытку смысла.

I

ИСТОРИЯ ПОНЯТИЙ И ПОРОЖДЕНИЕ ФАНТАЗМА

ПОЭТОЛОГИЯ «ЛОЖНОЙ» ОБРАЗНОСТИ

Так подзорная труба фантазии облекает в пеструю дымку блаженные острова прошедшего и обетованную землю будущего.
Jean Paul[1]

В поэтологических рефлексиях романтизма литературная фантастика получает противоречивую эстетическую и этическую оценку. В дискуссиях о феномене фантастического, относящихся к XVIII — началу XIX века, понятия «фантазия» (как интеллектуальная способность) и «фантастика» (как модальность литературного письма) рассматриваются через призму философского, риторического и поэтологического знания и настолько тесно переплетаются, что провести границу между ними почти невозможно. Оценочная лексика, предложенная тремя упомянутыми научными дисциплинами, и в ее отрицательном и в ее положительном преломлении, в равной степени относится к каждому из этих понятий.

1

Противоречивая оценка фантазии и фантастики имеет свою историю, предшествующую этаблированию фантастического жанра в литературе конца XVIII — первой трети XIX века[2]. Это исто-

---

[1] *Jean Paul.* Über die natürliche Magie der Einbildungskraft // Jean Paul. Werke / Hrsg. von N. Miller. Bd. 4. München, 1975. S. 197 (в составе «юмористической идиллии» *Leben des Quintus Fixlein*).

[2] В немецкой традиции понятие *фантазия* изначально употреблялось и в значении «интеллектуальная способность», и в значении «продукт, плод воображения». Лишь позднее заимствованное слово *фантазия* было заменено на немецкое *Einbildungskraft* (воображение). В контексте этой традиции фантазия понималась как не связанное с реальностью, обманчивое видение. Словарь братьев Гримм в этой связи приводит следующую цитату из Германа фон Фритцлара: «di memorje und di phantasie die mugen wol valsche bilde wirken [память и фантазия могут порождать обманчивые образы]». Ссылкой на эту цитату я обязана работе Барбары Рэнш-Трилл (*Ränsch-Trill B.* Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung — Zur philologischen Theorie der Einbildungskraft. Bonn, 1996. S. 25), прослеживающей историю понятия от античности до XX века в философской перспективе. Ганс Петер Германн указывает, что понятие *Einbildungs-Kraft* (воображение) было введено в немецкий язык Яном Амосом

рия дискурса, описывающего художественное воображение одновременно и как позитивную образность, как богатство фантазии, и как негативное, перверсированное представление действительности. В этом дискурсе, с одной стороны, проявляется тенденция смягчить и умерить фантастическую эксцентрику, а с другой — отчетливо прослеживается желание ее легитимировать. В то время как эта попытка легитимации поощряет полет воображения и безудержное творение образов, — морализаторский ригоризм, стремящийся ограничить буйную фантастическую образность, превращается в своего рода поэтологическое иконоборчество. Вальтер Скотт, рецензируя рассказы Гофмана в статье «On the Supernatural in Fictitious Composition and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann» (1827)[3], противопоставляет два понятия: *imagination* — здравое, умеренное воображение и *fancy* — его болезненный, эксцессивный вариант. Тем самым повторяет и резюмирует те противоречивые суждения о природе фантазии, которые высказываются уже в эстетике и поэтике XVIII века и, в конечном итоге, могут быть возведены к традиции, берущей начало в античности и связанной с определениями таких понятий, как *phantasma*, *pseudos*, *simulacrum* и *visio*.

Традиция критики фантастического предлагает достаточное количество примеров, где мера, вкус, порядок, правило, суждение и знание природы выступают в качестве норм, поддерживающих авторитет Просвещения. Вальтер Скотт, например, анализируя произведения Гофмана, пренебрегающие какими бы то ни было логическими ограничениями, избирает в качестве объекта для критики патологический аспект гофманианы. Любопытно, что сам Скотт принадлежал к тем романтикам, которые были увлечены всем фантастическим и в произведениях которых отчетливо ощу-

---

Коменским в 1638 г. в седьмом издании *Janua lingvarum* (*Hermann H. P.* Naturnachahmung und Einbildungskraft — Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670—1740. Bad Homburg; Berlin; Zürich, 1967). Приведенная цитата является на самом деле переводом с латинского, причем в оригинале речь идет об *imaginatio*. В чешском переводе *Janua lingvarum* Коменский переводит *imaginieren* как *fintovati*, образовывая глагол от заимствованного немецкого *Finte* (трюк, обман). *Finte*, в свою очередь, происходит от итальянского *finta* в значении «хитрость, обманное движение (в фехтовании)», позже: «притворство». Исходное слово итальянской *finta* — латинский глагол *fingere*. В качестве протоварианта понятия *Einbildungskraft* можно привести слова Парацельса из *Das dritte Buch von den unsichtbaren Wercken* (1589): «die krefft der Eingebildten wercken [сила вещей воображаемых]» (цит. по: *Paracelsus T.* Bücher und Schriften I / J. Huser Hrsg. von. Bd. 1. New York; Hildesheim, 1971. S. 269).

[3] *Scott W.* On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann (1827) // I. Williams (ed.). Sir Walter Scott, On Novelists and Fiction. London, 1968. P. 312—353.

щалось влияние готического романа. Однако для Скотта существенна не романтическая эстетика Гофмана сама по себе, но угроза, исходящая от ее чрезмерной изобретательности, от пренебрежения логическими связями и нежелания считаться с принципом правдоподобия. В интерпретации Вальтера Скотта такая своевольная бесконтрольная фантастичность подобна безнравственности. В произвольном потоке образов, в сомнительных концепциях он усматривает не прорыв в область непознанного и непознаваемого, в пределы несказанного и невыразимого, но лишь опасную эксцентричность:

> Итак, мы в общих чертах проследили разные методы воспроизведения чудесного и сверхъестественного в художественной литературе; однако приверженность немцев к таинственному открыла им еще один литературный метод, который едва ли мог бы появиться в какой-либо другой стране или на другом языке. Этот метод можно было бы определить как «фантастический», ибо здесь безудержная фантазия пользуется самой необузданной и дикой свободой и любые сочетания, как бы ни были они смешны или ужасны, испытываются и применяются без зазрения совести. Другие методы воспроизведения сверхъестественного даже эту мистическую сферу хоть в какой-то степени подчиняют известным закономерностям, и воображение в самом дерзновенном своем полете руководствуется поисками правдоподобия. Не так обстоит дело с методом фантастическим, который не знает никаких ограничений, если не считать того, что у автора может наконец иссякнуть фантазия. [...] Внезапные превращения случаются в необычайнейшей обстановке и воспроизводятся с помощью самых неподходящих средств: не предпринимается ни малейшей попытки сгладить их абсурдность или примирить их противоречия...[4]

В качестве положительного примера Вальтер Скотт упоминает «строгость нашего английского вкуса» («our English severity of taste»); произведениям же Гофмана он приписывает «склонность к ипохондрии и странностям» («hypochondriac and whimsical disposition»), «повреждение рассудка» («mental derangement») и «болезненную остроту» («morbid degree of acuteness»). Его нарицания вызывает также чрезмерная «причудливость» образов, выходящих из-под пера немецкого романтика («oddity», «bizarrerie»).[5]

---

[4] http://bookz.ru/dl2.php?id=2657àt=z?g=21àf=scott20_6àa_id=259: *Скотт В.* О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана / Пер. А.Г. Левинтона // Скотт В. Собрание сочинений в 20 т. Т. 20. М.; Л., 1965 (*Scott W.* On the Supernatural in Fictitious Composition. P. 325).

[5] *Scott W.* On the Supernatural in Fictitious Composition. P. 326, 327, 328, 331.

С такой точки зрения фантастика вообще и фантастика Гофмана в частности становятся некой инстанцией фальсификации. Знаки, которыми она пользуется, на поверку оказываются фантомами, превращающими привычный мир в фантасмагорию.

Романтическая поэтология, обращаясь к категориям *iudicium* и *decorum*, восходящим к традиции XVIII века, нередко превращает эти категории в их полную противоположность. В этой связи я хотела бы привести цитату из эссе *Du fantastique en littérature* (1825)[6] Шарля Нодье:

> Чисто светская литература оказалась низведена до уровня обычных вещей реальной жизни, но не утратила частицу того духа, который освящал её в первые времена. ...в литературе родился вымысел. Из этих трех последовательных деяний, свершенных непостижимым разумом, сотворившим материальный мир, боговдохновенным гением, предугадавшим мир духовный, и воображением, создавшим фантастический мир, и образовалось обширное царство человеческой мысли. Пусть реальный мир принадлежит вам непреложно, это факт и, несомненно, благо; но разбейте те постыдные цепи, в которых находится мир духовный и которыми вы упрямо стараетесь сковать воображение поэта! И, наконец, просто необходимо, чтобы фантастический жанр вернулся к нам несмотря на все усилия, которые делаются, чтобы запретить его. Труднее всего стереть из памяти народа не творения, в которых он запечатлен, а те небылицы, которые его развлекают.

Понятие *mensonge* трактуется здесь как поэтическое высвобождение связанного условностями воображения, как право видеть и описывать все в ином свете. Ложь утверждается в качестве стратегии превращения, всевластия метаморфозы, полностью игнорирующей условности хорошего вкуса и здравого смысла и стимулирующей создание ложных образов — симулякров.

2

Подобную позицию следует связать с тем направлением барочной поэтики, которое было разработано в кончеттистских трактатах первой половины XVII века[7], в частности трактаты (1648)

---

[6] *Nodier Ch.* Du fantastique en littérature // Nodier Ch. Contes fantastiques. T. 1. Paris, 1957. P. 79—104 (О фантастическом в литературе / Пер. Е.П. Гречаной // Литературные манифесты западноевропейских романтиков.М., 1980. С. 404—412). Цит по.: http://timofeikoryakin.livejournal.com/1859.html.

[7] Следует также отметить сходство между барочной и фантастической стилистикой.

Бальтасара Грасиана[8], (1655) Эммануэле Тезауро[9] и Матвея Казимира Сарбиевского[10]. Кризис теорий подобия, утверждающих мимезис в роли регулятора отношений действительности и художественной образности, приводит в данных трактатах к легитимации искусственного сходства, не ориентированного ни на какие достоверные критерии. Искусственное сходство достигается при помощи таких приемов, как обман и введение в заблуждение — *fallax argumentatio*. Кульминацией такого искусственного подобия становится изобретательная, остроумная метафора — *concetto*, *acutezza*, отменяющая привычный знаковый порядок. В кончеттистской концепции мира изобретение искусственного сходства намеренно выводится из-под какого бы то ни было контроля: не регулируемое риторикой правил воображение порождает, по выражению Торквато Ачетто[11], «легкое, изящное искажение» — *gentil dissimilatione*[12]. Недостаток естественного сходства восполняется потоком ярких театрализованных образов, создающих в реальности не существующее, искусственно изобретенное сходство между несходными вещами. Источник таких образов — *ingenium* (*ingegno*, *ingenio*), изобретательное сознание, — сходно по функции с понятием *фантазии*, в задачу которой входит изобретение игровых (лудических) форм, использующих момент неразрешимости, таких как *aequivocatio* (равнозначность, синонимия) или *dubia significatio* (двузначность). Остроумная пуанта — *concetto*, *acutezza* — возникает именно в результате искусственного соединения несходных вещей. В своих трактатах теоретики кончеттизма зачастую обращаются к авторитету Аристотеля, прочитывая его *Риторику* и *Поэтику* сквозь призму барочного восприятия. Так, например, Тезауро уже в названии своего трактата прямо называет свой претекст[13]. Особое внимание кончеттистов привлекает продуктивно-эстетический аспект теории Аристотеля: описываемый им аффект удивления — *thaumaston*

---

[8] *Gracián B.* Agudeza y arte de ingenio (1648). Buenos Aires, 1945.

[9] *Tesauro E.* Il Cannocchiale Aristotelico (1655) // A. Buck (Hg.). Bad Homburg; Berlin; Zürich, 1968.

[10] *Sarbievius (Sarbiewski) M. C.* De acuto et arguto sive Seneca et Martialis (1619/1623) // Praecepta poetica / Pod red. S. Skimina. Wrociaw; Krakau, 1958. S. 1—41.

[11] *Accetto T.* Della dissimulazione onesta (1641) / Ed. Nigro S. Turin, 1997.

[12] См.: *Lange K. P.* Theoretiker des literarischen Manierismus. München, 1968; *Blanco M.* Les Rhétoriques de la Pointe — Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe. Genf. 1992; *Lachmann R.* Die Zerstörung der schönen Rede — Rhetorische Traditionen und Konzepte des Poetischen. München, 1994, в русском переводе: *Лахманн Р.* Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001.

[13] В подзаголовке своего трактата он еще раз ссылается на Аристотеля: «Idea dell' arguta et ingeniosa elocutione [...] Esaminata co'principi del Divino Aristotele».

(Poet. 24. 1460a, 12), вызываемый изображением необычных, чудесных вещей. Это понятие появляется впоследствии и у кончеттистов, как *ammirazione* или *meraviglia*.

Ложная аргументация (*fallax argumentatio*), на которой основан прием акумена (*acumen*), зачастую находит свое выражение в метафоре, чье искусственное, изобретенное, «несходное» сходство — «trovando in cose dissimiglianti le simiglianze»[14]— продуктивно направлено на эффект *mirabile* и рецептивно на аффект *admiratio*. Ложная аргументация предстает в метафоре в форме лаконичной заключительной пуанты, как оксюморон, антитеза или паралогизм. Еще более частой формой лаконичной концовки является энтимема. Этот вид тропа появляется под именем *enthymema urbano* в трактате Тезауро[15], прибегающего к аристотелевской *Риторике*, в которой термин *enthymema asteion* означает остроумную, но ложную, вводящую в заблуждение аргументацию (Rhet. III, 10, 4, 141b). Энтимему он определяет как изобретательную, метафорическую игру остроумия, которая является основой *perfetta argutezza* — безупречного остроумия. Грасиан в своем трактате выделяет в качестве характерных черт энтимемы (подразумевает он *ethymema asteion*) парадоксальность, гиперболизацию, выход за пределы нормы. Для него энтимема — это стилистическая форма с неустойчивой семантикой, выражающая неоднозначность, сомнение, эффект явно и заведомо ложного суждения. Аргумент в стиле кончетто, манифестирующий себя в метафоре, возникает из взаимоналожения двух противоположных качеств или свойств одного и того же предмета: «entre dos opuestos efectos o circumstancias de un mismo sujeto, se forma el argomento conceptuoso»[16].

В этом контексте ложные суждения и ложная образность становятся неотъемлемой частью поэтического инструментария кончеттистов. Возникает ощущение, что в каждый знак вписывается его противоположность, его симулякр. Поскольку симулякр ставит под сомнение естественное сходство, он дестабилизирует семантику знака. Термин «симулякр» (*simulacrum*), пришедший из античной традиции (он встречается в *Rhetorica ad Herennium*, в трудах Цицерона и Квинтилиана), может быть поставлен в один ряд с такими риторическими терминами, как *imago* и *effigies,* и прочитан как эквивалент аристотелевского термина *phantasma*. В трактате Аристотеля *De memoria et reminiscentia* понятие *phantasma* обладает двойственным статусом: это и подлинный, и ложный образ одновременно. С одной стороны, фантазм (*phantasma*) способен посред-

[14] *Tesauro E.* Il Cannocchiale Aristotelico. P. 266.

[15] Там же. P. 409.

[16] *Gracián B.* Agudeza y arte de ingenio. P. 249.

ством мнемоники восстановить нечто, в данный момент отсутствующее, но реально существующее и чувственно воспринимаемое, с другой — он способен не менее убедительно воспроизводить несуществующее и невозможное[17]. Это второе свойство фантазма — *visio* — порождает симулякр, который может быть истолкован не только как ложный образ, обман, но и как фигура псевдологики, колеблющаяся в своем значении между подлинностью и фальшью, реальностью и ирреальным.

В античной риторике и поэтике соотношение этих двух значений обсуждается на примере понятийной пары *aletheia — pseudos*. Дискуссия вокруг нее становится исходным пунктом для более поздних концептуализаций ложного аргументирования у кончеттистов и понятия *mensonge* у Нодье. *Pseudos*, как показывает Эльфриде Фукс[18], остается со времен Гесиода и вплоть до эллинизма ключевым понятием фикциональной литературы, лишенным всякой оценочности. Понятие *pseudos* употребляется в значении «изобретение нереального», «изображение несуществующего» и близко по значению к используемым в современной литературной теории понятиям «фикция» и «фантастика»: «Обман и фикциональность в античности описываются одним термином — pseudos»[19]. Несмотря на то что понятие *pseudos* в античности еще не имеет моральных коннотаций, оно уже подвергается критике, поскольку слишком резко выходит за грань правды и правдоподобия, как, например, в случае гиперболы и гипертезиса (*hyperthesis*)[20]. Его понятийное поле нельзя подвергнуть семантической редукции; связанные с *pseudos* понятия *phantasia, phantasma, pseudos, pseudologia, simulacrum, imago, imaginatio, fictio*, а также *mythos* в значении *fabula* и множество их подвариантов порождают, в зависимости от контекста, целый ряд разнообразных поэтологических концептуализаций[21]. Возможно,

---

[17] Процитированная ранее статья из словаря братьев Гримм со ссылкой на Германа фон Фритцлара становится в этом контексте особенно интересной. В ней, так же как и у Аристотеля, память и фантазия непосредственно связаны друг с другом. В то же время процитированный отрывок из этой статьи повторяет негативную аргументацию Квинтилиана. Оба автора видят в фантазии источник ложных образов, и снова речь идет об искаженной репрезентации отсутствующего.

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

[19] «Dargestellter Trug und fiktionale Erfindung werden in der Antike mit dem Begriff *pseudos* belegt» (*Fuchs E.* Pseudologia. S. 12).

[20] См.: *Lachmann R.* Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt a./M., 2002, в особенности главу «Rhetorische Bändigung der Phantasie» (эта глава не включена в русское издание. — *Р.Л.*).

[21] Здесь мы, к сожалению, не можем привести всю увлекательнейшую историю этих понятий и их переводов с греческого на латинский и обратно.

что описанное выше противопоставление *imagination — fancy* является откликом на эту терминологическую дискуссию и вытекающие из нее различные нюансы в понятии *pseudos* в процессе его рецепции.

В «De oratore» Цицерона и в «Institutio oratoria» Квинтилиана понятия *effigies*, *simulacrum*, *imago* и *visio* представлены весьма противоречиво. Их можно определить как образные понятия, лишенные стабильной референтности. Воспроизведение симулякров (*simulacra*) и имагинативных образов (*imagines*) не ориентировано на соблюдение семантики сходства. Квинтилиан, предполагая в свободной образности «порок души» — *animi vitium*, допускает ее использование в определенной риторической ситуации, но, в общем, осуждает подобную тактику порождения текста.

Если ложный образ принимают за подлинный, то для разоблачения его внутренней фальши требуется иконокластическая корректура. И здесь мы вновь возвращаемся к мотиву чрезмерности и чрезвычайности фантастической имагинативности. Однако возникает вопрос, настолько ли смелы и рискованны фантастические проекты, что они полностью выходят за рамки принятых воззрений? Или фантастический дискурс все же придерживается определенных правил, ограничивая свою экстравагантность и тягу к недосягаемому? Можно предположить, что именно вторжение фантастического в область неизведанного и пролагает границу между возможным и невозможным, и пересечение этой границы влечет за собой не просто выход за пределы привычного смысла, но также и рефлексию по поводу наличия самой границы.

3

Смысловая избыточность или хаотичность смысловых элементов всегда вызывает стремление к упорядочиванию. Именно потому, что фантастический текст отвергает всякую референтность и даже, кажется, выходит за границы собственно текста, возникает потребность его истолкования. Прагматическая связь фикционального повествования и его контекста, навязывающая при помощи привычной системы сигналов определенную рамку восприятия, в фантастическом тексте теряется, что в конечном счете приводит к депрагматизации текста. Однако текст, работающий с топикой таинственности и ужаса, не только провоцирует когнитивное и аффективное читательское восприятие, но и несет в себе прагматику

Так, например, *pseudos* по значению соответствует латинскому понятию *fictio*, но в то же время *fictio* переводится обратно на греческий как *plasma*. См. об этом подробнее: *Hose M.* Fiktionalität und Lüge — Über einen Unterschied zwischen römischer und griechischer Terminologie // Poetica 1996. Nr. 28. H. 3—4. S. 273.

декодирования, т.е. необходимость истолкования, и в большей мере, чем конвенциональные фикциональные тексты, зависит от тех самых существующих норм, которые он — в силу своей жанровой принадлежности — призван разрушать.

Перейдем к той «патологизирующей» аргументации против фантастического видения мира, которую выдвинула литературная критика классицизма, исходившая из критериев *iudicium* и *decorum*[22]. Если обратиться к эпохе Просвещения, выяснится, что почти вся негативно-оценочная терминология, разработанная просветителями в XVIII веке по отношению к барокко, оказалась применимой и по отношению к фантастическому дискурсу. Просветительский протест против гипертрофии стиля и причин, ее вызывающих: отсутствие вкуса, бедность суждений, несоразмерность, несоответствия в классификации *res* и *verba*, — аналогичен критике фантазии. Таким образом, критика риторического понятия *elocutio* совпадает с критикой экстравагантного воображения[23].

Иоганн Якоб Бодмер склоняется к более терпимой оценке фантастического и фантазии (*Einbildungskraft*), в случае если последняя, соблюдая внутреннюю логику и требование вероятности, не выходит за границы разумного. В «Critische Betrachtungen. Über die poetischen Gemählde der Dichter» (1741)[24] он отказывает фантазии, не контролируемой рассудком, в симметрии, упорядоченности и соразмерности. Однако далее Бодмер, как умеренный критик, предлагает новую экспликацию понятия: благодаря «легкому обману» фантазии изображаемые вещи становятся квазидействительными. Это приводит к определению, предваряющему позитивную оценку фантазии в дальнейшей истории концепта:

> [Воображение] — это волшебник, который может представлять вещи в бесконечно разных формах и образах: оно видит то, чего нигде нет; оно вызывает из будущего до времени то, что

[22] Патологизация фантастического и отказ от имагинативности в находящейся под влиянием картезианства французской литературной теории XVIII века с достаточной полнотой описаны на примере творчества Николя Мальбранша Барком — см. главы его работы «Taumel der Imagination» и «Gift des Intellekts» (*Barck K.* Nicolas Malebranches «Pathologie der Imagination» // *Barck K.* Poesie und Imagination. Stuttgar; Weimar, 1993. S. 25—35). — Приводимое в *Истории безумия* Мишеля Фуко (*Foucault M.* Histoire de la folie à l'âge classique. Paris, 1961) понятие *déraison*, противопоставленное гиперболизованному в рецепции XVII века декартовскому *raison*, может быть понято как патологизированная имагинативность.

[23] Подробнее об этом см.: *Windfuhr M.* Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stuttgart, 1966.

[24] *Bodmer J. J.* Critische Betrachtungen. (1741). Frankfurt a M., 1971. S. 14 f.

> еще не произошло, но должно случиться, не отличает вещи наличествующие от отсутствующих и принимает возможное за действительное[25].

В эссе «Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen» (1740)[26] Бодмер, определяя неподконтрольную рассудку область невозможного, оперирует понятием «авантюристический»:

> Без сомнения, вероятность так же необходима для поэзии, как правда для истории [...] и если историк, изменив правде, становится лжецом, то поэт, не придавший своим выдумкам вид действительности, превращает их из вещей достойных удивления в вещи авантюристические [...][27].

Итак, «авантюрой» считается переход в пределы неизведанного и чужого, в мир, порядок которого неизвестен.

Внутреннее напряжение между фантастической эксцессивностью и требованием подконтрольности, присущее всякому фикциональному дискурсу, поддерживается постоянной игрой критериями «действительный» — «ирреальный», «свой» — «чужой», «разнородный» — «идентичный» и находит наиболее полное выражение в фантазме. Фантазм постоянно подвергается интратекстуальной скептической проверке. Он сопоставляется с «подлинным образом» действительности и в силу амбивалентности и «несоразмерности», приписываемых альтернативной действительности, которую фантазм должен сотворять, становится симулякром, ложным образом. То, насколько возможна текстуализация вытесненного из сознания Другого, определяется при помощи оппозиции ложного/подлинного образа, скрыто или явно тематизируемой некоторыми текстами фантастической традиции. Опасность, которую несет в себе возвращение вытесненных из культуры смыслов,

---

[25] [Einbildungskraft] ist eine Zauberin, welche die Dinge in unendlich verschiedene Formen und Gestalten vorstellen kan: sie siehet, was nirgend ist; was weit entfernet ist, aber erst geschehen soll, ruft sie aus der Entfernung und vor der Zeit herbey. Sie unterscheidet die abwesenden Dinge schwerlich von den anwesenden, und das Mögliche nimmt sie vor Würckliches [...]. Ibid. S. 37.

[26] *Bodmer J. J.* Critische Abhandlung. Facsimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Stuttgart, 1966 (Deutsche Nachdrucke / Reihe 18. Jahrhundert).

[27] Die Wahrscheinlichkeit ist ohne Fehl in der Poesie eben so nothwendig, als die Wahrheit in der Historie, [...] und wie der Historicus, wenn er dieser verfehlet, zum Lügner wird, so wird der Dichter, der seinen ungemeinen Erfindungen den Schein des Wahren mitzutheilen versäumet, stat verwundersam abentheuerlich [...]. Ibid. S. 143.

релятивизируется за счет того, что вербализации Другого всегда сопутствует мотив обмана. Однако фантазм в фантастическом тексте не просто ложный образ. Фантастический текст допускает или даже предполагает двойственное прочтение фигуры фантазма: как ложный образ и как подлинный, как знак, включающий в себя два взаимоисключающих означаемых и потому всегда осциллирующий между противоположными значениями, такими как «действительный» — «ирреальный» или «подлинный» — «ложный».

Усиливающееся морализаторство, начиная разговор с *порока души* (*animi vitium*), приходит в конечном счете к понятиям *повреждение рассудка* (*mental derangement*), *безумие* (*insanity*) и *болезненное расположение духа* (*morbid mind*). Склонность к болезненному объясняется отсутствием вкуса, в свою очередь понимаемым как дисфункция рассудочности: болезненная фантазия истолковывается как злоупотребление естественной способностью воображения. Не только сам обман, выраженный в ложном образе-симулякре, но и искушение необычными формами, мыслями и мирами подвергается моральному осуждению. Безоговорочное приятие лжи и обмана в эстетике маньеризма, на которую могла бы сослаться поэтология фантастики, имеет двойной фокус. Оно легитимизирует основанную на обмане аргументацию и влечет за собой своевольное обращение с реальным опытом. Прозвучавшие из уст Тезауро похвала паралогизму и требование изобретать *topici fallaci*, дабы явить в искусной лжи достоинство остроумия[28], не находят отклика в фантастической поэтологии, несмотря на близость барочно-маньеристической и фантастической традиций. Фантастические тексты автопоэтически подтверждают свою нелогичность и расхождения с законами природы, тщательно разрабатывая топику обмана чувств и безумия для того, чтобы смягчить нападки критики.

4

Возникает впечатление, что достигнутый уровень знания о природе и человеке нуждается в защите, а потому отказ от конкретики вещей и их привычного порядка, перверсия их естественного бытия кажутся чем-то преступным. В метаморфозе и инверсии, пренебрегающих изображением реально существующего, усматривается грех гордыни, что уже издавна, начиная с поэтологических трактатов Средневековья, приводило к демонизации фантазии вообще[29]. В трактатах Пико делла Мирандола и Джордано Бруно чрезмерное фантазирование интерпретируется как болезнь созна-

[28] *Tesauro E.* Il Cannocchiale Aristotelico. P. 295.

[29] См.: *Bundy M. W.* The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought. Urbana, 1927.

ния, дьявольское наваждение, которое, однако, поддается лечению[30]. Как пишет Ганс Петер Германн:

> Фантазия и чувственность — бреши, сквозь которые дьявол проникает в душу; поэтому с точки зрения религии и морали фантазия представляет опасность для человека[31].

Это утверждение в еще большей мере верно для русской культуры, в которой долгое время господствовала византийская традиция. Здесь фантазия еще откровенней связывается с чертовщиной и понимается как орудие, при помощи которого дьявол вводит человека в искушение, вызывая в нем грешные помыслы. «Демонический след» в рецепции фантастики прослеживается вплоть до Бодмера[32].

Морализаторство и диктат «хорошего вкуса», в равной степени осуждающие как причудливую образность и своевольное построение сюжета, так и тематизацию непривычного и странного, обвиняют фантастическую бесформенность и алогичность еще и в грехе безнравственности. Фантастические построения, не имеющие семантической закрепленности, подвергаются не меньшему осуждению, чем естественнонаучные или философские спекуляции, гипертрофирующие существующее знание.

«Новая действительность» или, точнее, «антидействительность» в фантастической литературе служит не только наглядной демонстрацией «будущего в настоящем», но обладает особой привлекательностью инобытийности. Но вербализация Другого, текстуализация инобытийности отнюдь не означает для автора освобождение от моральных императивов, более того, ему вменяется в обязанность имплицитный контроль читательской рецепции. Именно он ответственен за аффекты ужаса и страха, вызываемые изображением противоестественных вещей и перверсией вещей привычных. В кульминационных пунктах повествований Э.Т.А. Гофмана и Э.А. По, где атмосфера ужаса (*horror*) нагнетается благодаря таинственности, метаморфическим превращениям или спекуляциям на тему смерти, наиболее полно проявляется особая «неподсудность», свойственная фантастическим текстам. Именно «неподсудность», неподконтрольность фантастики становится ос-

---

[30] *Pico della Mirandola G. F.* Liber de imaginatione — Über die Vorstellung. Italienisch-deutsch / Hrsg. von Ch. B. Schmitt, K. Park, E. von Kessler. München, 1997; *Bruno G.* De magia. De vinculis in genere / Ed. A. Biondi. Pordenone, 1991.

[31] *Herrmann H. P.* Naturnachahmung und Einbildungskraft — Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670—1740. Bad Homburg; Berlin; Zürich, 1967. S. 192.

[32] См.: *Herrmann H. P.* Naturnachahmung und Einbildungskraft. S. 192.

новным объектом критики, аргументирующей с позиций «нормального порядка вещей». В фантастических текстах, тематизирующих соприкосновение с запредельностью на примере искусственно вызванных изменений сознания, важно не одно только фантасмагорически настойчивое возвращение вытесненных образов и не только демонстрация оборотной стороны просветительских идеалов. Не меньшее значение имеет увлечение инобытийностью. На этом ставится главный акцент, что позволяет автору как бы уйти в тень и, притворяясь лишь посредником, а не источником необъяснимого, ломающего привычную логику, избежать ответственности за свои вымыслы.

Во многих текстах фантастической традиции рассказчик или действующие лица выступают в качестве инстанции, стремящейся ограничить всесилие фантастики. Они выражают сомнение в ее правдоподобности или логически разъясняют фантастические явления, тем самым пытаясь интегрировать ирреальность в границы привычного мира. Благодаря этому приему открывается возможность непосредственно в самом тексте предоставить право голоса и просветительской традиции, и критике фантастического, что отнюдь не уменьшает — и не должно уменьшать — чрезвычайность того факта, что в тексте фигурируют привидения, двойники, искусственно созданные существа и происходят всякого рода метаморфические превращения. Нет даже и попытки как-то оправдать скандальное появление фантастического, так как многоголосое резонерство по поводу того, насколько фактичны описываемые события, ограничивается рамками текста и, как правило, исключает рефлексию метатекстуальных проблем, например вопроса об источнике или авторстве фантастических построений[33]. Таким образом, нормативная поэтология и, отчасти, литературная критика, озабоченные проблемой «исправления вкусов», становятся единственным ограничителем гипертрофированного воображения. Их критические высказывания сопоставимы с подходом Квинтилиана. Трудно сказать, насколько допустимы моральные коннотации предлагаемого Квинтилианом понятия *порочность* (*vitium*), касающегося аффектированной, вычурной, «далековатой» риторики, которую он, как представитель аттического стиля, осуждает. Но

[33] Исключение составляют тексты «дидактической» фантастики. Хотя они и допускают фантастические эпизоды, но тут же «разоблачают» их как плод невежества и суеверия — делается это для того, чтобы ввести в текст морализаторское осуждение ограниченности или ложности мышления. С высоты своего авторитета авторы таких текстов осуждают не только жертвы суеверия, но и хитрых персонажей, использующих обман чувств и человеческое легкомыслие в своих низменных интересах.

свободный от таких крайностей *vir bonus* — искушенный в правилах риторики человек — несомненно, обладает в его глазах высокими моральными и гражданскими качествами.

Вынесение вердикта, исключающего фантастические тексты из литературного канона или расценивающего их как литературу второго сорта, обычно подразумевает и рассмотрение вопроса об их соответствии реальной действительности. Отказ от мимезиса и нарушение логики мышления, метаморфозы, трансгрессивные состояния, контакты с потусторонним и опыты с невозможным — вот главные пункты, на которых основываются сторонники исключения фантастических текстов из рамок канона.

5

Помимо литературной критики и поэтологии, оперирующих понятиями *избыточная семантика*, *спекулятивность*, *hésitation*, существует особая «общественная» мораль, предлагающая целую палитру оценок фантастического: от субверсивности до реакционности, — и не связанная терминологически с упомянутым выше направлением. Розмари Джексон особо выделяет компенсаторный характер фантастики в культурном процессе. Фантастика, по ее мнению, разрабатывает вытесненные из общественного сознания темы:

> Для фантастики характерна попытка компенсировать лакуну, результирующую из культурных ограничений: это литература, которая ищет то, что ощущается отсутствующим или потерянным, и отслеживает невысказанное культуры — то, что замалчивается, не показывается, скрывается, то, что «отсутствует»[34].

В интерпретации Джексон компенсаторная фантастика исполняет роль макропсихоанализа и в этой функции сравнима с литературой, фантасмагоризирующей эпистемологию Просвещения. Ларс Густафсон, известный писатель-фантаст, занимает противоположную позицию. Его беспокоит «неясность» фантастики:

> Фантастическое в литературе существует, таким образом, не просто как вызов вероятному, но лишь тогда, когда оно возводится до степени вызова самому разуму. Фантастическое в литерату-

[34] The fantastic characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss [...] it traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made «absent» (*Jackson R.* Fantasy. The Literature of Subversion. London, 1981).

ре, в конечном счете, состоит именно в том, чтобы изображать мир «непрозрачным»[35].

Густафсон видит «в принципиальной непрозрачности мира», которую утверждает фантастика, результат реакционной нравственной позиции. С такой позиции мир предстает как манипулируемый и недоступный, чуждый, холодный и управляемый силами, человеку неведомыми. Фантастическое пространство несет в себе угрозу, «внутреннее беспокойство», «предчувствие» и в то же время обладает (как признает сам Густафсон) особой притягательностью[36].

Если эту аргументацию перевести в контекст гностической эстетики, характерной, например, для текстов Набокова[37], то «реакционность» фантастического текста начинает осознаваться как поэтическая конструкция, противопоставляющая свою образность чудовищной фальсификации мира. Фантастическая «псевдография» выступает в роли противоядия данной нам реальной, но на самом деле ложной, кажущейся действительности, так как подлинная действительность никогда не доступна. Шокирующий опыт неподлинности мира преодолевается в игре альтернативными вариантами действительности и в мистифицировании. Фантасмагория, противопоставляющая лжи призрачного мира свою антиложь, кажется спасением. Без сомнения, эстетическая легитимизация пафоса гностической поэтики достижима, как свидетельствует пример Набокова, лишь при помощи пародирования. Но помимо

---

[35] *Gustafsson L.* Über das Phantastische in der Literatur // Gustafsson L. Utopien / Übers. H. Grossel, H. M. Enzensberger. Frankfurt a. M.; Berlin, Wien, 1985. S. 17.

[36] *Gustafsson L.* Über das Phantastische in der Literatur. S. 22 ff. См. также: *Brittnacher H.-R.* Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King // Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts / G. Bauer (Hg.). Wiesbaden, 2000. S. 38 f. — См. также: *Ceserani R.* Il fantastico. Bologna, 1996, глава «Persistenze nel Novecento. Cortazar e il surrealismo» (p. 133—139), содержащая ссылки на интервью с Хулио Кортасаром (*Bjurström C. G.* Julio Cortázar. Entretien // La Quinzaine littéraire I, august. 1970. C. 17). О хаотичности фантастики см. также: *Jacquemin G.* Littérature fantastique. Bruxelles; Paris, 1974. P. 28: «Le fantastique contribue, par une sorte de mouvement de balance, à rétablir l'ordre». Дитер Пеннинг предлагает, основываясь на этом аспекте, вполне убедительную теорию (*Penning D.* Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik // Phantastik in Literatur und Kunst / Ch. Thomsen, J.M. Fischer (Hg.). Darmstadt, 1985. S. 201—218). Момент угрозы, присутствующий в фантастике, подчеркивает Кайюа, см.: *Caillois R.* Das Bild der Phantastik. Vom Märchen bis zur Science-fiction // Phaicon I, 1974. S. 44—83.

[37] Эта эстетика особенно проявилась в «гностическом» романе Набокова «Приглашение на казнь» (1938).

пессимизма Густафсона и набоковской утопии личного спасения из оков кажущегося мира существует другой взгляд на фантастику, оптимизм которого заключается в поиске неизвестного, познании и здоровом любопытстве (*curiositas*).[38] Но и в этом варианте подспудно присутствует идея спасения.

[38] *Curiositas* может быть интерпретирована и в негативном смысле, как грех любопытства, см.: *Locher E.* Curiositas und Memoria im deutschen Barock // Der Prokurist. 1990. Nr. 4. S. 37. Станислав Лем в своей теории фантастического развивает при помощи понятий *фантоматика* и *фантомология* сложную концепцию нравственных аспектов знания (*Lem S.* Fantastyka i futurologia. T. I. S. 89—113).

КОНЦЕПТЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ПОСТРИТОРИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

После того как риторическая традиция перестает играть ведущую роль в литературном сознании эпохи, поэтология и программатика фантастического перенимают метатекстуальные функции. Постриторическое осмысление фантазии и фантастичности становится задачей самих авторов и их критиков. Поэтологические концепции таких авторов, как Людвиг Тик[39], Э.Т.А. Гофман, Вальтер Скотт, Владимир Одоевский, Теофиль Готье, Шарль Нодье, Эдгар По, Ги де Мопассан, Федор Достоевский, Владимир Соловьев и других, предваряют теории фантастического, которые впоследствии были предложены Кастексом, Луи Ваксом, Роже Кайюа, Михаилом Бахтиным, Цветаном Тодоровым и определяли фантастическое с точки зрения теории познания, продуктивной и рецептивной эстетики, онтологии или аксиологии[40].

---

[39] Фантастическое не только в сказках, но и в текстах предромантической традиции, а в особенности в текстах XVI—XVII веков, вызывает восторженное внимание именно у писателей романтизма, тогда как для классицистов интерпретация феномена фантастического в литературе представляет определенные трудности (ср. критику Бодмера и его попытки легитимировать элементы фантастики в поэме Мильтона «Потеряный рай»). Так, Людвига Тика в его эссе «Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren» (1793) особенно интересует игровой элемент авторской фантазии, а также инсценировка чудесного при помощи «волшебного аппарата», позволяющего воспроизвести «устрашающие явления» на сцене.

[40] Основные моменты немецкой дискуссии о теории фантастического нашли свое отражение в альманахе Phaicon (Phaicon I, 1974; Phaicon II, 1975), куда были также включены концепции Вакса, Кастекса, Кайюа и Лема, уже давно вошедшие в традицию теории фантастического. Эта дискуссия была продуктивно продолжена в сборниках Кристиана Томсена и Мальте Фишера Phantastik in der Literatur und Kunst a.a.O. и Роберта Стокхаммера и Герхарда Бауэера Möglichkeitssinn (Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden, 2000). Ремо Чезерани предлагает в своей работе критический обзор теорий фантастического, включающий в себя также поэтологические концепции некоторых авторов фантастической традиции XIX и XX веков ((Il Phantastico, Bologna 1996, S. 49—74). Изучение фантастического дискурса литературы поддерживается такими сериями, как *Phantastische Bibliothek*, издающейся с 1981 г. и включающей в себя 367 произведений авторов мировой литературы, *Biblioteca de Babel*, Madrid 1983 Борхеса, *Les chef-d'oeuvres de la littérature fantastique*, Paris 1979 Луи Вакса, антологией Итало Кальвино *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, 1983. С 1990 г. подобная серия — *Библиотека русской фантастики* — издается и в России.

Особенно продуктивным для развития теорий фантастического, в том числе и для теоретического дискурса XX века, был тезис Э.Т.А. Гофмана о двух видах манифестации фантастического: удивительном и чудесном. В рассказе «Пустой дом» («Das öde Haus») это утверждение не только обсуждается в дружеской беседе, но и подтверждается рассказываемой здесь же несколькими рассказчиками историей, балансирующей на грани между тематикой обмана чувств, видения, психического истощения и, с другой стороны, вмешательства высших сил. Сложное переплетение элементов чудесного, необычного, удивительного и дает в конечном счете эффект необъяснимости.

Другой полюс фантастического дискурса образует концепция фантастического Вальтера Скотта, который отказывается от гиперболизированной фантастичности à la Гофман (*fancy*) в пользу умеренного воображения (*imagination*). Как уже упоминалось, утверждение Скотта легло в основу противоречивой критической традиции[41]. Рецензия Скотта была переведена на русский язык[42] через три года после ее появления в английской печати и послужила своего рода противоядием русской гофманиане. Владимир Одоевский, шеллингианец и последовательный ученик Гофмана, что особенно ярко проявилось в его «Пестрых сказках» (1833), находит, что оригинальное изобретение его литературного учителя состоит в изображении чудесного как соприкосновения и конфликта фантастического и действительного. Несмотря на изменение терминологического порядка, ключевая оппозиция легко узнается[43].

---

[41] Интерпретация рассказов Гофмана Теофилем Готье может быть понята как имплицитное опровержение критики Скотта. Готье выделяет специфику чудесного (merveilleux) в поэтике Гофмана: оно «всегда одной ногой в реальном мире» и, одновременно, осуждает неумеренное подражательство его эпигонов (ср. пассаж из «Contes d'Hoffmann» Теофиля Готье в Chroniques de Paris — Journal politique et littéraire за 1836 г., т. 3, с. 134, приводимый Чезерани в Il fantastico, a.a.O., с. 71).

[42] *Скотт В.* О чудесном в романе // Сын отечества. 1829. Т. 7. Цит. по: *Манн Ю.* Поэтика Гоголя.

[43] Одоевский видит в «двусторонности» определения то преимущество, что оно удовлетворяет человеческую тягу к чудесному и не оскорбляет скептический дух анализа (ср. «Русские ночи», Ленинград 1975). Об эстетике фантастического у Одоевского см.: *Grob Th.* Das disziplinierte Chaos. V. F. Odoevskijs literarische Phantastik und das Paradox der romantischen Phantasie // Gedächtnis und Phantasma / E. Greber, S. Frank, I. Smirnov (Hg.). München, 2002. S. 287—318. Томас Гроб рассматривает развитие понятия фантастического в русском романтизме и находит у Одоевского определенную концептуальную двойственность: ориентацию как на фантастичность «без границ», так и на классицистическую фантастичность «в меру».

Отчетливый след поэтологической гофманианы узнается и в теориях XX века, например в часто цитируемом определении фантастического Луи Кастекса: «Фантастичность характеризуется внезапным вторжением чудесного в пространство реальной жизни. Фантстичность вообще связана с болезненными состояниями сознания. В бреду и в кошмарных видениях она порождает образы насилия и ужаса»[44]. Эта цитата может быть прочитана как сокращенный пересказ нарративной аргументации, представленной в «Пустом доме» Гофмана и дающей яркий пример двуголосицы просветительского скепсиса и романтической склонности ко всему таинственному.

Роже Кайюа предлагает свою, в некоторых пунктах близкую позиции Кастекса концепцию фантастического. Кайюа представляет фантастическое как нарушение порядка, внезапное и насильственное вторжение (*la rupture*) чужого в пределы привычной нормы. Но фантастическое для него не является абсолютной заменой реального мира. Наоборот, оно проникает в реальность, не отменяя ее. Кайюа постоянно подчеркивает, что фантастичность основывается на нарушении законов привычного восприятия и говорит о вмешательстве недопустимого (*l'inadmissible*), беспокойстве таинственного, невыразимого (*l'indicible*), которые все же опираются на привычное мировосприятие[45].

В концепции Луи Вакса место невыразимого, недозволенного заступает рационально необъяснимое (*l'inexplicable*), которое представлено как конфликт между реальным и возможным. Одним из первых он обращает свое внимание на момент искушения (*la séduction*), присутствующий в фантастических текстах и направляющий аффектированную рассудочность на скользкий путь иррациональности[46].

---

[44] *Castex L.* Le conte fantastique en France de Nodier a Maupassant. Paris, 1951. С. 455. Кастекс рассматривает в своей посвященной французской романтике работе некоторые очень важные для французской традиции рассказы Гофмана, в которых выделяет именно мотив болезненно-необычного.

[45] Au cœur du fantastique, Paris 1965. Немецкий перевод: «Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiktion // *Phaicon* 1. S. 44—83. «К сущности фантастического принадлежит видение: то, что не может случиться, но всеже в определенный момент случается», с. 50. Помимо теоретических трудов по теории фантастического, Кайюа принадлежит заслуга издания и интерпретации «Рукописи, найденной в Сарагосе» Яна Потоцкого. Благодаря его издательским усилиям в литературный канон прочно вошел шедевр авантюрной фантастики, судьба которого до этого складывалась не всегда благополучно.

[46] Концепции Кастекса, Вакса и Кайюа блестяще представлены в *Ceserani R.* Il fantastico, с. 49—74.

Уже в 1895 и 1899 годах русским философом Владимиром Соловьевым была предложена общая формула, послужившая впоследствии отправным пунктом для «Introduction a la littérature fantastique» Цветана Тодорова (1970), книги, наиболее значимой для дискуссии о теории фантастического в последней трети XX века[47]. Теория Соловьева определяется онтологически-религиозным предположением о существовании двух миров, при этом мир иной проникает в посюсторонность через мистическое посредство. Двоемирие создает дву-значности и требует двойственного толкования[48]. Соловьев подчеркивает необходимость реального, житейского мира как предпосылку для явления «иного», которое, разрушая «связь целого», предлагает новые сочетания, ориентированные на «иную причинность» и отвергающие привычные объяснительные модели как недостаточные. «Иная причинность» означает, что правила логики отменены и глубинный смысл выходит на поверхность обыденного значения житейских событий. И тогда особой функцией фантастического становится именно срывание наружных покровов, скрывающих подлинное знание. То, что все сущее может быть увидено иначе, имеет другой, латентный, потусторонний смысл, открывающийся иногда как мистическое знание, легитимирует в конечном счете существование фантастического дискурса. Фантастическое с его двузначностями и есть наиболее подходящая форма присутствия мистически-отсутствующего иного. Или, другими словами, Соловьев развивает свою теорию фантастического как теорию трансцендентного: если есть иное, потустороннее, мистически напоминающее о своем присутствии, то и фантастика, как своего рода посюсторонний заместитель потустороннего, имеет право на существование и даже необходимо должна присутствовать в подлинной литературе.

Соловьев развивает свою теорию фантастического на материале двух текстов русской литературы: повести «Упырь» (1841) А.К. Толстого и рассказа «Оттуда» (1894) Сергея Норманского. Повествование Толстого стилистически и тематически придерживается традиционной схемы рассказа о вампирах: дурные поступки, содеянные в прошлом, преступления, проклятия, на тайное существование которых намекает загадочная песня, ведут к роковым последствиям в настоящем, имеющим фантастический характер.

---

[47] Знакомство Ц. Тодорова с размышлениями Соловьева о фантастическом произошло благодаря эссе Бориса Томашевского, опубликованному в антологии «Théorie de la littérature. Textes des Formalistes Russes». Paris, 1965. Тодоров цитирует Соловьева именно по этому эссе Томашевского.

[48] *Соловьев В.* Предисловие к «Упырю» графа А.К. Толстого // Соловьев В.С. Собр. соч. Т. 9. СПб., 1897—1900. С. 375—379.

Оригинальным рассказ делает смешение двух сценариев: русского суеверия и итальянской приключенческой традиции. Безобидные на первый взгляд герои оказываются или злодеями, или несчастными жертвами, связанными ужасной тайной и приговоренными к молчанию. Во вступительной сцене на балу один из гостей нашептывает рассказчику, что в числе приглашенных есть ожившие мертвецы, «неспокойные покойники», как он их называет. Эта игра слов становится отправной точкой таинственных авантюр, вызванных непрошеным вторжением мигрантов из загробного мира. Мистический смысл происходящих в рассказе событий, мотивирующий момент фантастического в повествовании, Соловьев видит в раскрытии давнего семейного преступления, ответственность за которое предстоит нести молодому поколению. Этим утверждением смысловой компоненты фантастического Соловьев фактически отказывается от собственной, первоначально предложенной аргументации. Любопытно также, что он не упоминает литературной традиции, к которой принадлежит рассказ Толстого. Момент неразрешимости, hésitation — центральное понятие в концепции Тодорова — Соловьев видит в двусмысленности таинственного явления, которое может быть или естественно объяснено с точки зрения житейской мудрости, или приписано необъяснимому потустороннему воздействию. Здесь Соловьев приближается к тому определению фантастической амбивалентности, которое много позже будет предложено рецептивной эстетикой (Rezeptionsästetik), поскольку он исходит из необходимости двойственной интерпретации фантастических текстов, когда читателю предлагается на выбор либо естественное, либо чудесное объяснение, либо и вовсе отказ от окончательного решения. Обязательная мотивация происходящих событий, отказ от резких, внезапных эффектов, постепенное проникновение «иного» в ткань повествования[49], мистические умолчания — вот эстетические требования, которые Соловьев предъявляет к авторам-фантастам[50].

В концепции Тодорова предложенные Соловьевым понятия «потустороннее», «сверхъестественное», «необычайное» объеди-

---

[49] Ср. высказывание Томаса Оуэна, акцентуирующее как раз аспект латентной, медленно назревающей угрозы: «Фантастичен не столько внезапный разрыв реальности, сколько ее постепенное размывание, медленно распространяющийся внутренний распад... как будто реальность покрывается чешуей фантастического» (Die Verführung des Ungesagten. Thomas Owen im Gespräch mit Jorg Kirchmann und Rein A. Zondergeld // *Phaicon* 2. С. 70—82).

[50] Позиция Соловьева в контексе фантастических теорий с точки зрения их аналогий и различия была представлена в: *Cheauré E.* Bemerkungen Vladimir Solov'evs zur phantastischen Literatur // Anzeiger für Slavische Philologie 14. 1983. С. 109—116.

няются в термине «surnaturel» (376), который, противопоставляя себя понятию «naturel», порождает момент неразрешимости, колебания— «hésitation». Во второй части «Введения» «сверхъестественное» вытесняется понятием «бессознательное». В интерпретации Тодорова и «сверхъестественное» и «бессознательное» утрачивают семантическую компоненту потустороннего, ключевую для понятия фантастического у Соловьева. Требование колебания или неразрешимости релевантно только для «чистой фантастичности» — *fantastique pur*, но не для других, предложенных Тодоровым категорий фантастического.

Тодоровская пятичастная схема фантастического: *étrange pur / fantastique étrange / fantastique merveilleux / merveilleux pur*, увенчанная *fantastique pur*, анализируется итальянским теоретиком фантастического Лучио Луньяни с точки зрения критериев различения, положенных в основу их градации[51]. Его этимологические изыскания посвящены прежде всего понятиям *étrange* (другое, чуждое) и *merveilleux* (чудесное). Луньяни ведет их генеалогию от противопоставления: *wunderlich* (удивительное) и *wunderbar* (чудесное), — предложенного Э.Т.А. Гофманом. Это противопоставление очевидно близко и Владимиру Соловьеву, который своей осторожной формулировкой, в которой «необычайное» по степени эмоциональной нагрузки следует за «сверхъестественным», приближается к той дистанцированности и, одновременно, взаимосвязанности, которые свойственны понятийным парам *wunderlich /wunderbar* и *étrange / merveilleux*.

Удивительное необъяснимо, поскольку, на первый взгляд, выходит из-под контроля рассудочности, хотя рассудок и пытается объяснить его рационально. Чудесное не требует объяснений, поскольку оно находится вне границ рациональности. Это противопоставление соприкасается с оппозицией, на которой основано понятие фантастической амбивалентности — противоречие между естественными и сверхъестественными причинами событий, и соотносится с противопоставлением субъективного и объективного фантазма.

В духе концепции Тодорова субъективные фантазмы могли бы быть расценены как «естественные». В этом случае они бы приобрели объективный характер и не могли бы быть включены в категорию чистой фантастичности — *fantastique pur*.

Если ставить себе цель адекватной оценки литературной фантастики, то оказываются необходимыми два условия. Во-первых,

[51] *Lugnani L.* Per una delimitazione del «genere» // La narrazione fantastica V.R. Ceserani, L. Lugnani, et alii (Ed.) Pisa 1983. P. 37—73. Впрочем, анти-тодоровская нота прозвучала уже в работе Эллен Бессьер: *Bessière E.* Le récit fantastique. La poétique de l'incertain. Paris, 1974. C. 57, 156, 237.

предложенное определение субъективности позволяет оценить интенсивную образность и концептуальность фантазма, которому текст приписывает определенную психическую предрасположенность: здесь возможны явления, выходящие за рамки дозволенного, гиперболические, не придерживающиеся правил. Акцентуация фантастической объективности, напротив, делает возможной «внешнюю» фантастичность — фантастичность привидений, монстров, восставших из гроба, божьего гласа, появлений дьявола, нарушений законов природы. Определение невозможного через его соотнесенность с рациональностью позволяет использовать его как оценочный критерий для определения категорий фантастичности: невозможное, которое можно попытаться оценить с точки зрения рацио, но которому нельзя дать окончательное рациональное объяснение, соответствует категории субъективного фантазма; невозможное, абсолютно не допускающее рациональных оценок, характерно для объективного фантазма.

Если следовать предложенному Луньяни категориальному различению между чудесным (*meraviglioso*) и фантастичным (*fantastico*), тогда чудесное, особенно в религиозных текстах, есть отрицание фантастичности — «negazione del fantastico». И обратно, фантастичность отрицает чудесное. Здесь, однако, возможно возражение — чудесное в фантастических текстах в конечном счете не требует веры. (Вопрос, является ли чудесное в тексте последствием суеверного самообмана или результатом сверхъестественного прозрения, обсуждается уже на уровне нарратива рассказчиком или протагонистом и не ставится перед читателем.) Даже если сами авторы фантастических текстов, как, например, Казотт, Гофман, По, Кубин, имеют особые воззрения на возможность существования иного, созданное в их нарративах чудесное принадлежит области литературной фантастики[52].

---

[52] На это утверждение существует, однако, достаточно убедительное возражение: Ирене Нольтинг-Гауф (Nolting-Hauff) показала в своей статье «Die phantastische Erzählung als Transformation religioser Erzählgattungen (am Beispiel von Théophile Gautiers *La morte amoureuse*)» // Romantik — Aufbruch zur Moderne. (Romanistisches Kolloquium. 5) / K. Mauer, W. Wehle (Hg.). München, 1991. S. 73—100, что религиозный дискурс может влиять на литературный именно в зависимости от его отношения к роли чудесного. Такая точка зрения позволяет в обратном порядке пересмотреть позицию автора и верятность чудесного: так, например, в концепции Соловьева сама литературная фантастика отмечена религиозно-онтологическим смыслом. — К дискуссии о чудесном см. также: *Wünsch M.* Zur Unterscheidung des «Fantastischen» vom selbstverständlichen «Wunderbaren» und vom funktionalisierten «Wunderbaren» // dies., Die fantastische Literatur der frühen Moderne. München, 1991. S. 34—43; *Penzoldt P.* The Supernatural in Fiction. London, 1952; *Penning D.* Der Begriff der Überwirklichkeit. Nerval, Maupassant, Breton // Phantastik und Literatur. a.a.O. S. 201—218.

Луньяни видит в чудесном парадигматическую компоненту фантастического, в удивительном (étrange[53] в терминологии Тодорова) — синтагматическую. Их взаимосвязь и взаимопроникновение определяют фантастичность текста. Фантастическое, по Луньяни, основывается не столько на неразрешимости, амбивалентности событий, но в большей степени на их необъяснимости — «inesplicabilità». Это последнее утверждение, на наш взгляд, малопродуктивно, в то время как введение критерия «отклонение от парадигмы реальности» — «scarto rispetto al paradigma di realtà», — при помощи которого Луньяни различает предложенные им типы фантастического: удивительный рассказ (*racconto strano*), сюрреалистичное повествование (racconto surrealistico), рассказ о чудесном (racconto meraviglioso) и фантастический рассказ (*racconto fantastico*), — представляется весьма плодотворным, так как в этой типологии безусловное отклонение от действительности — *scarto irriducibile* — характерно только для фантастического повествования. Это сравнение с реальностью делает излишним критерий неразрешимости, необъясняемости, амбивалентности фантастического текста. Но стоит обратить внимание и на тот факт, что помимо парадигмы реальности существует парадигма стандартно-фикционального текста (Standard-Fiktion), на основе которой мы позднее предложим свою трехчастную типологию фантастического.

А пока вернемся к истории понятия фантастической амбивалентности и ее релевантности для определенного типа фантастических текстов. Семантическая осцилляция между двумя полюсами значения казалась уже Достоевскому основным качеством, репрезентирующим фантастичность текста[54]. Таким последователь-

---

[53] Немецкий перевод тодоровского «étrange» как «unheimlich» — опасно-нездешнее — уводит от Гофмана к Фрейду, хотя последний и определяет понятие «Unheimliches», как раз интерпретируя «Песочного человека» Гофмана. В определении Луньяни étrange имеет, помимо значения «strano», дополнительную коннотацию perturbante и в этом значении близко к понятию «Unheimliches», которое Луньяни считает специфическим качеством фантастической литературы. Фрейд же, напротив, интерпретирует собственно категорию «Unheimliches», не заостряя внимания на ее литературном контексте (*Freud S.* Das Unheimliche // ders., Gesammelte Werke. Bd. XII. Frankfurt a. M., 1947. S. 229—268).

См.: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Freid/Zlov.php: *Фрейд З.* Зловещее (перевел *с немецкого А.В. Гараджа).*

[54] «...а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов». (Письмо к Ю.Ф. Абаза, 15 июня 1880. № 878). В этой повести Пушкина Достоевский видит «верх искусства фантастического» (там же). Ставя акцент на «искусстве» повествования, он тем самым указывает на внут-

но отказывающимся от однозначных решений текстом является для Достоевского «Пиковая дама» Пушкина. Эта повесть, предлагающая три прочтения на выбор: реалистичное объяснение тайны трех карт, суеверную легенду и «подлинно чудесное» истолкование, — развивает идею амбивалентности с точки зрения восприятия протагониста повествования. Пушкинский Германн то ли одержим видениями, и тогда текст работает с приемами субъективного фантазма, то ли он «действительно» сталкивается с ожившей покойницей, — и тогда повествование оперирует объективной фантастичностью[55]. В своем романе «Двойник» Достоевский и сам использует описанную им структуру амбивалентности, обыгрывая, с одной стороны, возможность психического заболевания, своего рода расслоения личности (*split self*), которое приводит его героя к тому, что тот видит сначала одного, а после целое множество своих двойников. С другой стороны, не исключается и подлинное явление двойника[56]. Как уже упоминалось, Достоевский ориентируется здесь на традицию фантастической литературы. Центральные мотивы романа — таинственность, двойничество, преступление, тайная вина — могут быть прочитаны как отголоски готического романа. Одновременно роман находится под латентным влиянием знакомства Достоевского с традицией неофициальной религиозности, сектантством и старообрядчеством. Третьим компонентом его поэтологии фантастического, выходящим за рамки дискуссии о неразрешимости и амбивалентности, является противопоставление занимательности[57] эстетике формы, пропорциональности и соразмерности. Это антиклассицистическое пренебрежение формой высвобождает особого рода фантастичность, допускающую перипетийность, внезапные повороты действия и событий, а также эксперименты и спекуляции на тему жизни и смерти. И здесь становится очевидной еще более старая традиция, описанная Бахтиным как традиция мениппеи. Предложенное им понятие «эксперимен-

---

ритекстуальный механизм создания амбивалентности, на ее семантическую конструируемость. Этот продуктивно-эстетический аспект обойден вниманием в формулировке Тодорова, приписывающей эффект амбивалентности восприятию (наивного) читателя.

[55] Нейл Корнвелл (Cornwell) в своей работе «Pushkin and Henry James» находит параллели между «Пиковой дамой» и «Turn of the screw» Генри Джеймса, ср.: *Cornwell N.* Pushkin and Henry James // The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism. New York; London, 1990. P. 113—139.

[56] К проблеме литературного двойничества см. *Lachmann R.* Gedächtnis und Literatur. Frankfurt a. M., 1999. S. 463—488.

[57] «А занимательность я, до того дошел, что ставлю выше художественности», письмо к С.А. Ивановой, 9 (21) октября 1870, № 398. О понятии «занимательность» см.: *Eng van der J.* Dostoevskij Romancier. Rapports entre sa vision du monde et ses procédés littéraires. The Haag, 1957.

тальной фантастики» как составной части карнавальности и мениппеи включает в себя и представленные выше элементы фантастичности, характерные для Достоевского. Экспериментальность означает переход или смещение границ, познание неведомого, испытание признанных истин их парадоксированием и остранением[58]. В лудических, гротескных и эксцентричных преломлениях мениппеи стремление к истине превращается в жажду эксперимента и приключений. И это тоже аспект, расширяющий устоявшееся определение фантастического.

Тот факт, что в литературной практике неофантастики прием амбивалентности практически не применяется и встречается лишь у немногих авторов неоготической традиции и в текстах научно-популярной фантастики, означает, во-первых, что герменевтическая игра в объясняемое-необъяснимое или в естественное-сверхъестественное утратила свою привлекательность и не выполняет больше функции создания внутритекстуального напряжения; во-вторых, отказ от привычно-бытовой вероятности событий подразумевает обязательное утверждение противоположного принятому порядка, в который столь же неизбежно вплетены реалии и отношения привычного мира. Неофантастика же не вписывается в критерии, предложенные Кайюа и Тодоровым. Герметично замкнутые на самих себе альтернативные миры неофантастики не допускают ни игру в противоречия между привычным и чужим, ни амбивалентности. Это утверждение верно по отношению к текстам Борхеса, Касареса, Кржижановского и др. Но если все-таки в литературном тексте и обыгрывается это противоречие, как, например, в «Превращении» Кафки, то за вмешательством необычного в них не следует ни удивление, ни попытка логического объяснения, и основная линия аргументации не концентрируется на эффекте неразрешимости.

Разнообразие модальностей фантастического дискурса можно описать, исходя из их отношений к приемам соответствующего вида фикциональности. Вольфганг Изер вводит в своей работе «Das Fiktive und das Imaginäre» триаду реальное/фиктивное/воображаемое, расширяя тем самым ставшую тривиальной диаду ре-

[58] Ср. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 193: «Подчеркиваем, что фантастика служит здесь не для положительного *воплощения* правды, а для ее искания, провоцирования и, главное, для её испытания», и с. 197: «В мениппее проявляется особый тип *экспериментирующей фантастики*, совершенно чуждый античному эпосу и трагедии: наблюдение с какой-нибудь необычной точки зрения, например с высоты, при котором резко меняются масштабы наблюдаемых явлений жизни <...> Линия этой экспериментирующей фантастики продолжается, под определяющим влиянием мениппеи, и в последующие эпохи — у Рабле, Свифта, Вольтера ("Микромегас") и других».

альность/фиктивность. Воображаемое, имагинарное как «бесформенное», «текучее», безобъектное, манифестирующее себя во внезапных и от этого кажущихся произвольными состояниях или в «потоке мимолетных, бесконтекстных ассоциаций», стимулирует мир наших представлений, получает форму в акте выдумывания[59]. Реальность в этой схеме — это внетекстуальный мир, предшествующий тексту и образующий семантическое поле текста (Изер, с. 20). Но какое место занимает фантастическое, не сводимое ни к имагинарному, ни к фиктивному, в этой схеме, предполагающей хиатус, зияние между мысленным представлением и текстуальной презентацией. Можно ли утверждать, что фантастическое связывает формально хотя и бесформенную и деконтекстуализованнную, но аффективно и когнитивно направленную имагинативность? Поскольку фантастическое, конструируя антиреальность, отказывается от фактичности бытовой реальности, эта реальность, понятая как дискурсивный контекст или референтное поле, перестает играть роль позитивной, надежной и конструктивной системы координат.

Фантастика оперирует устоявшимися представлениями о реальности, которые она и утверждает и отрицает одновременно, и каждый раз заново определяет границы реальности при помощи выдуманных или заимствованных из литературной традиции противопоставлений привычному чужеродного. Она не только расширяет — как, собственно, любая литература — арсенал дескриптивных (психологических и физиологических) парадигм, но и набор приемов обработки инобытийного знания, знания о Другом. Именно там, где фантастическая литература, как кажется, утверждает принцип объяснимости и манипулируемости мира и очевидную прозрачность человеческой природы, она одновременно, используя семантику невероятного и сверхъестественного, указывает на конечную невозможность безапелляционных утверждений такого рода.

Фантастичность можно было бы определить как вербальную репрезентацию игры в Другое, как метаморфозу и изобретение инобытия. Игра означает в этом контексте отказ от когнитивных гарантий реализации последовательной грамматики правил; метаморфоза означает изменение субстанции и уровня стилей инсценирования Другого (живое / неживое, естественное / сверхъестественное); под изобретением понимаются стратегии этаблирования трансфикциональных параметров. Литературная обработка семантики Другого, чьим медиумом и, одновременно, продуктом

[59] *Iser W.* Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M., 1991. S. 20—21.

является фантастичность, развивает целый — от умеренного до экстремального — набор стилей, основанный на визуальных, рациональных и концептуальных компонентах. При этом степень отклонения от привычно-нормативных представлений в области внутритекстуальной аргументации, в образности, в использовании уподоблений, в пространственно-временных и причинно-следственных концепциях зависит от выбора парадигмы Другого.

Возвращаясь к исходному положению, можно утверждать, что фантастичность функционирует как еретическая фикциональность, играющая правилами, утвержденными в культуре за фикциональным дискурсом[60]. По отношению к причинно-следственным и пространственно-временным концепциям фантастический дискурс нарушает нормы миметической условности, так же как и по отношению к принципам эстетической соразмерности и подобия.

В соответствии с выбранной модальностью конкуренции со стандартной фикциональностью фантастический дискурс предстает в трех вариантах: как узурпация стандартной фикциональности, как ее преодоление и как ее противоположность. Узурпация морфологии и топики стандартной фикциональности позволяет мотивировать фантастичность при помощи фикциональных параметров. Преодоление стандартной фикциональности еще подразумевает действенность ее законов, но уже подводит их к критической точке. В конечном счете фантастический дискурс, репрезентирующий себя как противоположность фикциональности, как антификциональность, отказывается окончательно от законов стандартной фикциональности. Если в первом случае фантастичность легитимирована, то во втором она гиперболизована, а в третьем абсолютна. Этот третий вид фантастичности отличается от первых двух особой непосредственностью, некомментируемостью нарративной структуры. Это различение исходит из дифференции смысловых конструкций, свойственных фантастической традиции.

Но соотношение риторики и фантастики определяется не только отказом от риторической традиции. С одной стороны, фантастичность освобождается от риторических оков, как это показывает предложенная краткая история концепции фантастического, и сам фантастический дискурс занимает место риторики как институции, предписывающей правила порождения текста, с другой

[60] Анджей Згожельский подразумевает в этом контексте не столько сам фикциональный дискурс, сколько представляемый им фиктивный мир: «Фантастичность проявляется тогда, когда разрушаются внутренние законы фиктивного мира» (*Zgorzelski A.* Understanding Fantasy // Zagadnienia rodzajów literackich, 14, 2. 1967). Луньяни же исходит в своем определении фантастического из парадигмы реальности (см. выше).

стороны, фантастический дискурс составляет для себя корпус риторических приемов, используя наработки самой риторической традиции начиная с античных времен. Риторическое ограничение фантазии и фантастичности и одновременная отработка таких форм, как парадокс, оксюморон, ложное утверждение и т.д., которые впоследствии из риторической традиции наследуются антириторикой фантастического дискурса, делают очевидным тот факт, что фантастический дискурс органически вырастает из риторической традиции и основывается, даже в своих противоречиях, на законах риторики. Сама же риторика утрачивает роль культурного метатекста.

РИТОРИКА-АНТИРИТОРИКА: ПАРАДОКС И ФАНТАЗМ

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

Сигизмунд Кржижановский
«Боковая ветка»[61]

1

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

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

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

Поэтому задачу уловить скользящую семантику отдельных понятий следует заменить рассмотрением смысловых переплетений

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

различных составляющих многоплановой теории инверсии и эффектов ее воздействия. В дальнейшем основное внимание будет уделено разным аспектам соотношения этих понятий, будь то фигура речи, тип аргумента или топос, и сосредоточено на двоичной структуре, свойственной всем рассматриваемым здесь понятиям, а также на пропущенном третьем звене их структуры, которое собственно порождается этим пропуском и определяет смысл этих понятий[62].

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

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

Фантазм черпает свою семантическую энергию из радикальной странности вымышленных альтернативных или чужих миров, в которых порядок вещей, жизнь и смерть, последовательность событий определяются неизвестными законами. Между тем парадокс развертывает свою семантическую энергию в порождении странных мыслей, в изобретении аргументов, камуфлирующих, скрыва-

---

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

ющих истинное положение вещей, и в разрушении принятых представлений о процессах мышления.

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

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

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

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

Таким образом, на поле литературы соединяются две традиции и два дискурса, риторика и логика, в рамках которых парадокс занимал определенное место. Г. Прети толкует приближение логики к риторике как примирение *scienza,* в смысле естественных наук, с *lettere,* в смысле гуманитарного знания[63].

В некоторых текстах неофантастики парадокс либо является подтекстом, либо цитируется как интертекст в значимых местах повествования, либо повествование представляет собой наррати-

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

визацию известных парадоксов, авторы которых часто называются по именам. Парадоксальная изобретательность этих текстов приобретает удивительную поэтическую силу (Хорхе Луис Борхес, Флэнн О'Брайен, Сигизмунд Кржижановский).

2

Парадокс оказывается в тесной связи с одним из самых эффективных в различных областях искусства топосов — топосом *mundus inversus*[64]. В качестве стратегии аргументации парадокс определяет специфический род *(genus)* судебной речи, в качестве фигуры инверсии он выступает на передний план в топосе «мир наизнанку» и скрывается в топосе «выражение невыразимого».

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

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

Инверсия ведет к перемене мест антитетически поляризованных, исключающих друг друга понятий. Переворачиваются в первую очередь характеристики, которые в семантике культуры имеют значение по отношению к рангу, роли, функции, поведенческому шаблону и шкале ценностей для соответствующих антиподов. Вербальным и иконическим инструментом инверсии служит адинатон (в значении противоречия законам природы).

Поскольку в фигуре инверсии сохраняется инвертируемый компонент, возникает амбивалентность значения, вызывающая различные эффекты (например, эффект комического). В «пере-

---

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

ворачивании наизнанку» инвертируемое понятие не отрицается, напротив, к первичной (конвенциональной) идентичности прибавляется ее противоположность — вторичное (парадоксальное) значение. Получившаяся в результате семантическая структура близка входящему в категорию паралогизмов оксюморону.

Инверсия обращается к чему-то уже существующему, являясь агрессией против существующих отношений между двумя полюсами. Переворачивание наизнанку оценочной иерархии — риторический прием, порождающий отдельный литературный жанр, впоследствии успешно развивающийся, — оказывается радикальной стратегией нарушения условного порядка: *enkomion paradoxen*[65].

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

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

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

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

Адинатон как формула изнаночного определяет оксюморон, в котором стык двух взаимоисключающих понятий демонстрирует невозможное в сокращенном виде. Оксюморон находится в рамках одного феномена (вкус, температура и т.д.), связывая воедино его крайние точки. Оксюморон принадлежит к категории паралогизмов, т.е. он содержит, или, иначе, скрывает в себе структуру аргумента, сходную с логарифмом, софизмом, ложным аргументом; в логическом прочтении он сходен с парадоксом[66].

---

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

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

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

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

Адинатон — могучее оружие воображения, смелость которого считается опасной. В трактатах умеренно настроенных авторов, с установкой на *decorum* и *iudicium,* невозможное как радикализация фантазма и парадокса рассматривается с осторожностью. В «Meditationes» А.Г. Баумгартена[67], в которых допускается идея альтернативных миров, *figmenta heterocosmica,* понятие *impossibile,* в его терминологии *figmenta utopica,* все еще не принадлежит к арсеналу одобряемых приемов.

Эмансипация понятия «адинатон» происходит в фантастике романтизма, которая уже неподконтрольна риторике. Неофантастическое невозможное — это мысленный эксперимент, эксплуа-

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

тирующий потенциальные возможности логики и физики, психологии и антропологии. Оно выявляет скрытое утопическое или еще не высказанное содержание дискурса, гиперболизирует неиспользованный научный потенциал или, переходя в область спекуляций, обнаруживает двусмысленные ассоциации с естественными законами.

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

Со времен античности существует искусство лжи, нацеленное на развлечение, смысл которого состоит в доведенной до совершенства способности вводить в заблуждение, выдавать вымышленное за действительное. Поскольку важным компонентом лжи (которая в латинской традиции включает в себя понятие *fictio)* является ее схожесть с реально существующими вещами, то ложь можно определить как имеющий двойной смысл речевой оборот, *oratio duplex,* семантический механизм которого сходен с семантическим механизмом метафоры. Критики поэзии и мифа (Платон, Солон) не уловили во лжи признания реальности. Позднее учение о лжи и вымысле *(pseudos)* освободилось от моральных коннотаций и закрепилось в поэтической теории в качестве фикции[68]. Аристотелевская поэтика подтвердила его независимость от критики, однако не приняла понятия *pseudos* (вымысел) и *apate* (обман). Поэтическая концепция Аристотеля ориентируется на правдоподобное, предпочитает невозможное, но правдоподобное возможному, но невероятному (Poet. 1451b 16; 1460a 27). Легитимированный таким образом адинатон подпадает вместе с алогизмом, атопоном *(atopon* — нелепый, абсурдный), нарушением общепринятого мнения *(to para ten doxan)* и, наконец, вместе с нарушением правдоподобия *(to para to eikos)*[69] под определение *pseudos,* который при этом возводится в ранг поэтологического термина. В конечном счете, и это раскрывает риторика Аристотеля, речь идет о силе убеждения. «Персуазивная» (убеждающая) сила речи, искусство введения в заблуждение *(ars fallendi)*[70] легитимирует неправдоподобное и невозможное, фальсифицируя существующее и действительное. Риторика и поэтика постоянно рекомендуют бороться со скукой при помощи вымысла, то есть лжи[71]. Цицерон рекомендует всякому ритору для

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

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

[70] *Quintilianus.* Institutio oratoria II, 15, 23.

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

улучшения стиля вплетать в свою речь *mendaciuncu(la),* давая тем самым разрешение на маленькую ложь и вымысел для украшения речи[72].

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

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

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

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

Франсин Дэненс, затрагивая тем самым уже упомянутый аспект отклонения от истины и ошеломления, обращает внимание на то, что эндоксальная речь настолько же тривиальна, насколько повторение прописных истин тавтологично. И повторения истин, и подтверждения доксы следует избегать в контексте нацеленной на остроумие и новизну поэтики и риторики[73].

На фоне таких понятий, как *urbanitas* и *civilitas*, не приукрашенная вымыслом истина выглядит как признак низкой культуры и может быть высказана только невеждой, далеким от двора и не принадлежащим к образованным городским кругам. *Simplicitas* и *rusticitas* чужды маньеризму XVI и начала XVII века. Ложь и парадокс, напротив, возводятся в ранг искусства, при этом особенно выделяется *ars mentiendi,* противопоставленный вульгарной лжи,

---

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

[73] *Daenens F.* Encomium mendacii ovvero del paradosso. P. 107.

осуждаемой моралью. Искусство лжи и парадокса состоит в сокрытии *fallitas,* но оно же призвано демонстрировать то, что в неверном или не соответствующем истине аргументе достойно восхищения. Парадокс и, вероятно, ложь можно определять как варианты «двуголосого слова» Бахтина.

Сама собой напрашивается возможность связать эту позицию с концепциями поэтики маньеризма, излагаемыми в упомянутых выше кончеттистских трактатах первой половины XVII века. Кризис сходства, являющийся регулятором отношений между действительностью и образом, скрыто тематизируется в этих трактатах. Этот кризис легитимирует изобретение сходства, не придерживающегося никаких определенных параметров. Мнимое сходство включает в себя обман и заблуждение, *fallax argumentatio,* достигает апогея в изобретательной метафоре, в *concetto,* в *agudeza,* перечеркивающей всякий знаковый порядок. В кончеттистской концепции мира любое сходство высвобождается из привычных взаимосвязей, чтобы осуществить изящное смещение смыслов, элегантное искажение, *gentil dissimulatione,* как это формулирует Торквато Ачетто в трактате «Dissimulatione onesta» (1641). Ускользающие, неуловимые «естественные» сходства заменяются потоком театрализованных образов, которые устанавливают искусственные, изобретенные сходства между предметами. Инстанция, продуцирующая такие сходства, — *ingenium (ingegno),* является вариантом фантазии, которая в состоянии создавать такие формы, как *aequivocatio* и *dubia significatio,* семантическая притягательность которых заключается в их принципиальной неразрешимости. *Concetto,* или *agudeza* — это продукт сходства, основанного на несходстве вещей. Теоретики кончеттизма ссылаются на Аристотеля (уже название трактата Тезауро напрямую отсылает к этому автору) и интерпретируют его «Поэтику» и «Риторику» в духе маньеризма. Их особенное внимание привлекает аспект его учения, который можно назвать эстетикой воздействия. Аристотель описывает вызываемый в читателе представлением чудесного аффект/эффект удивления — *thaumaston,* — который у теоретиков кончеттизма фигурирует под именем *ammirazione, meraviglia.*

Thaumaston стоит в оппозиции к понятию *endechomenon,* вероятному и возможному другому. Алогизм принимается в поэтике Аристотеля за источник чудесного, поскольку представляет собой необъяснимое противоречие рассудку и опыту, Poet. 1460 a 13—14. Аристотелевская концепция преодоления удивления, посредством *athaumastia* (в смысле не-удивления), направлена против позиции Платона, согласно которой познание исходит из возрастающего удивления, а удивление переходит в стадию восторга, в состояние

«вне себя», в манию. Таким образом, *athaumastia* Аристотеля противостоит понятию *ekplexis* Платона[74].

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

Fallax argumentatio в виде акумена (*acumen*) часто концентрируется в метафоре, искусственное, мнимое или несходное сходство которой — «trovando in cose dissimiglianti le simiglianze», как это формулирует Тезауро[75], — рассчитано на *mirabile,* ответом на которое является *admiratio*. В метафоре манифестируется *fallax argumentatio* как аббревиатура конечного вывода, допускающего оксюморон, антитезу и паралогизм. Энтимема выступает как предпочтительная форма лаконичного заключения, которая в связи с аристотелевской *enthymema asteion (*Rhet. Ш, 10, 4), в значении «остроумный, вводящий в заблуждение аргумент», появляется у Тезауро как *enthymema urbano* [76]. Тезауро определяет ее как оригинальную игру мысли, основанную на метафоре, которая является сущностью «превосходного остроумия» (*perfetta acutezza*). Грасиан интерпретирует понятие *enthymema asteion* как парадокс, кризис, преувеличение, фигуру сомнения — все эти формы представляют собой результат явно ложного заключения. Ложные заключения, обманчивые образы и ложные знаки — неотъемлемая часть поэтического инвентаря кончеттистов. Кажется, что они приписывают всякому знаку некий фальшивый и обманчивый антизнак, симулякр. В то время как симулякр выдает одинаковое за неодинаковое, а сходное за несходное, он лишает знак присущей ему стабилизирующей семантической легитимации и разрушает прагматический союз между означающим и означаемым. Симулякр присутствует и в античной риторической традиции (Ad Herennium, Цицерон, Квинтилиан) и, наряду с *imago* и *effigies*, может быть прочитан как эквивалент аристотелевскому понятию «фантазм».

Аристотель в трактате «De memoria et reminiscentia» (450b, 21—27) отводит понятию «фантазм» двойственную роль: он является

[74] *Matuschek S.* Über das Staunen. Tübingen, 1991. S. 8—46.

[75] *Tesauro E.* Il Cannocchiale Aristotelico... P. 266.

[76] Ibid. P. 495.

подлинным и обманчивым образом одновременно. В «De oratore» Цицерона и «Institutio oratoria» Квинтилиана понятия *effigies, simulacrum, imago* и *visio* представляются в свете этого противоречия. Их можно определить как варианты образного понятия без стабильной соотнесенности с реальностью. Соблюдение адекватной семантики сходства не обязательно для порождения imagines и симулякров. *Visio*, в особенности, если оно есть плод «снов на яву и честолюбивых надежд» (Inst. or. VI, 2,29), создает гипертрофированные, далекие от действительности, беспредметные образы. Квинтилиан предполагает в таких образах *animi vitium* (порок души), который осуждается им, хотя и допускается в целях красноречия. Из visio возникает симулякр, ложный образ и, одновременно, фигура псевдологики, допускающая осциллирующее движение между правдой и неправдой, реальностью и ирреальностью[77].

Обман, подделка, ложь связаны в понятии «парадокс» с такими апеллятивными эффектами порождения необычного и неожиданного, как удивление и восхищение искусством, способным поражать. Эти эффекты в той же степени действительны и для лжи, выступающей и в качестве фикции, и в качестве парадокса.

Однако существует разница в цели обмана: парадоксальный элемент скрывает в себе элемент действительного. Обращение общепризнанного и известного в нечто чужое и непознанное нацелено на внезапное прозрение и познание скрытой правды, подлинной, но затемненной общими местами и условностями действительности. Оболочка парадоксальной речи, т.е. ее реализация посредством тропов и свойственное ей остроумие аргументации, рассчитана все же на эстетические аплодисменты. Парадоксальный аргумент заключает в себе и момент обмана, поскольку рассудок, столкнувшийся с парадоксальным суждением, предполагает в нем логическую ошибку. Лишь второе прочтение исправляет это впечатление. Для лжи как самоцели существует целый ряд «иррациональных причин»[78], которые, кажется, всегда можно свести к эффекту ошеломления. Не только в античной традиции, но и в последующих веках, рефлектировавших ее риторическое и поэтологическое наследие, существует амбивалентное представление о лжи как о фикции и парадоксе, как о специфическом виде фикционального аргументирования. В религиозных прениях XVI века противоборствующие стороны упрекали друг друга в использовании парадоксальных аргументов для обмана неискушенного простонародья. Очевидно, что речь в данном случае идет о квалификации парадок-

[77] *Lachmann R.* Phantasia, imaginatio und rhetorische Tradition // Rhetorische Antropologie. Kopperschmidt J. (Hg.). München, 2000. S. 245—270.

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

са как способности вводить в заблуждение, которая либо одурачивает слушателя/читателя, либо ведет его чрезвычайно запутанными путями к истине, которая еще никогда не высказывалась таким способом или которая вообще порождается только парадоксальным аргументом.

3

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

В «Риторике» Аристотеля перечисляются следующие словесные приемы, нацеленные на парадоксальный эффект: смелая метафора, основанная на изумительном сходстве «далековатых идей», обман, острота, загадка, словесные игры (парономазия, аллюзия, перестановка букв, омонимия, гипербола и т.п.), Rhet. 1412a-b, 1413a[79]. Нет сомнения, что риторическая систематизация как введение в творческую мастерскую парадоксалистов выполняет дисциплинирующую функцию.

Из концептуальной истории *acumen* явствует, что между этим стилевым феноменом и парадоксом существует тесная связь. В своей критике парадоксов стоиков Цицерон осуждает их «краткость» *(brevitas)* и «тёмность» *(obscuritas)* как особенности «острого вида речи» *(acutum genus dicendi).* Последнее совпадает с *genus mirabile,* название которого служит переводом греческого *paradoxon schema*[80].

Genus mirabile, в свою очередь, принадлежит к поэтике фантазма. *Inopinatum,* другое латинское обозначение греческого понятия, сохраняющее толчок, свойственный *para ten doxan,* становится

---

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

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

центральным аспектом в поэтике/риторике маньеризма. Кончетто в этом контексте означает парадоксальную мысль, в то время как *acumen,* или в итальянской терминологии *acutezza, arguzia,* означает стиль резкости, остроты, ранящий вкус и мозг. *(Concetto, acutezza, arguzia* различаются не четко.) Критическая характеристика стоиков в «Brutus» и «De oratore», охватывающая перечень описательных понятий, например *subtilis, ieiunus, brevis, obscurus, acutus,* вошла в состав традиции критической стилистики. В «De oratore» Цицерон допускает *subtile* и *acutum,* но резко отвергает связанные с ними свойства *exile, inusitatum, abhorrens ab auribus vulgi, obscurum, inane, ieiunum*, иными словами, все чужие, непривычные, непонятные толпе, темные, пустые жеманные выражения[81]. Критика Цицерона повторяет греческую традицию осуждения темных и непонятных речей стоиков и в том числе их смелых неологизмов. Хотя Цицерон сам был вынужден придумывать неологизмы в своих переводах греческих текстов, он все же рассматривал языковые «новинки» как провокацию: «nova verba fingunt, deserant usitata»[82].

Новизна парадоксальной речи состоит в изобретении неизвестных оборотов мысли, новых трюков сплетения мыслей в нечаянный аргумент, который ощущается публикой как удар или укол. Римская критика обращается именно к этому эффекту, который колет, но не проникает[83].

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

Парадоксы стоиков, вопреки их критике, имели и имеют успех, «запрограммированный» в самой их форме сокращенной формулы, сосредоточенной на неожиданной остроте высказывания. Эти парадоксы заложили основы самостоятельного жанра, который разветвляется в разные подвиды, например гнома (*gnome*), сентенция (*sententia*), афоризм, кончетто, максима, мудрость. Надо добавить, что в греческой литературе развивался и чисто повествовательный вариант парадоксального, так называемый жанр paradoxographos,

---

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

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

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

центром тяжести которого был элемент неожиданного, невероятного, невозможного. Последнее роднило парадоксографию с *thaumatographos*[84], жанром чудесных рассказов, принадлежащим к предыстории фантастики.

Важно заметить, что сдвиг в парадоксе (уже в его античном облике) с уровня содержания (*res*) на уровень выражения (*verba*) существенно изменил его структуру. Нечаянное, *inopinatum, mirabile, thaumaston* становится предметом языковой обработки или продуктом языкового творчества. По мнению Моретти, именно в этом сдвиге можно усматривать начало того, что в современной риторике обозначается термином парадокс[85]. Стоики, не удовлетворявшиеся нарушением принятого миропонимания, стремились установить новую систему норм, как будто продиктованную двузначностью языка. В энтимеме, сокращенной форме умозаключения, они обнажили сенсационную сократимость, компактность и амбивалентность языка[86].

Однако из-за высокого уровня формальности, монотонности и моралистичности сообщения парадоксы стоиков пали жертвой пародистов. Подражания структурным особенностям и пародирование самодостаточности стоической добродетели с помощью приема *aprosdoketon* — снижения высокопарности — становились частью традиции мениппеи (Лукиан, Луцилий, Варрон). Мениппея, как известно, в свою очередь, в высшей степени парадоксальна[87], обнаруживая своими антипарадоксами, что суть парадокса и его провокативная сила теряются по мере того, как жанры, неотъемлемой частью которых он стал, становятся достоянием культурной традиции. Острота и колкость афоризмов, максим и проч. достигают лишь в редких случаях эффекта удивления и шока и повторяются лишь как штампы. (В афоризмах Г.Х. Лихтенберга эти эффекты сохраняются; «Парадоксы» В. Одоевского принадлежат скорее к смягченной форме мудрствований и размышлений.)

---

[84] См.: *Romo F.* Retorica de la paradoja. P. 43.

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

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

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

В то время как в гноме и сентенции парадоксальная энтимема сводится к житейской мудрости, порождаемый ею эффект удивления которой изнашивается, *acutum genus* развивает компактные формы остроты и пуанты, например, в эпиграммах и впоследствии — в заключительных строках сонетов. *Acutum* означает резкость, остроту, нечто «ранящее» мозг. Рана — метафора, лежащая в основе этого особого стиля[88].

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

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

Трактат Грасиана «Agudeza y arte de ingenio» подтверждает, что парадокс функционирует либо отдельно, как самостоятельный жанр, либо как господствующий прием в лирике. Главы XXIII и XIV, полностью посвященные феномену парадокса, который Грасиан характеризует следующим образом: «Son las paradojas monstruos de la verdad, y un extraordinario, y mas de ingenio» («Парадоксы — чудища правды и нечто необычайное, тем более что они происходят из остроумия»)[89], свидетельствуют о развитой культуре поэтики инверсии, оксюморона, адинатона, замены известного неизвестным. Стиль парадоксального письма Грасиан иллюстрирует многочисленными примерами из испанской лирики XVI—XVII вв. и примерами из античной литературы в испанских переводах, что свидетельствует о непрерывности традиции. Для Грасиана важна общая семантическая и когнитивная установка парадокса. В его определении понятия *agudeza, sutileza* (острота) сливаются с понятием «парадокс». Определяющим элементом всех трех понятий Грасиан считает невероятное, неожиданное и экстравагантное:

«Son empresas del ingenio y trofeos de la sutileza los asuntos paradojos: consisten en una propuesta tan ardua como extravagante»[90]. «Такие парадоксы суть подвиги изобретательного остроумия и тро-

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

[89] *Gracián B.* Agudeza y arte de ingenio. P. 224.

[90] Там же. P. 225 sequ.

феи остроты, основанные на рискованном и, одновременно, экстравагантном утверждении».

Смелое и непривычное предположение, исходным пунктом которого является особая обстановка, развивает свой потенциал в «extravagante discurso»[91], вне того, что ожидается, «fuera de lo que se esperaba»[92]. В следующей цитате повторяется отождествление парадокса с *agudeza* и *ingenioso:* «Tienen por fondamento estas agudezas el mismo que los a encaricimientos ingeniöses, porque sen especie de exageraciqn, y la mas extravagante y sobresaliente»[93]. «Эти остроты (парадоксы) имеют ту же основу, что и изобретательная лесть, и то и другое является видом преувеличения, а именно преувеличением экстравагантнейшим и превосходным».

Такие понятия, как *exageración, extravagante* или *extravagancia del pensar*[94] и *sobresaliente*, подчеркивают сущность парадокса как абсолютного отклонения, феномена без точки отсчета, *extravagante exagération*[95]. Грасиан, однако, перечисляет стратегии, которые свидетельствуют о том, что парадокс остается в поле риторики. *Las agudisimas sofismas* порождаются аргументами *repugnancia* или *contrariedad.* Несогласованность, *disonancia paradoja*, или прекрасная несоразмерность, *hermosa improporciun,* суть результаты парадокса, считающегося апофеозом мысли, ибо de los mayores excesos delpensar[96].

Тезауро подчеркивает одно из упомянутых качеств acutum genus dicendi. краткость. Вершина остроты заключается «in un vucabulo [sic!] solo, un pien teatro di meraviglie» («в одном-единственном слове, совершенный театр чудес»)[97].

Ссылаясь на авторитет Аристотеля, Тезауро уточняет и расширяет парадоксологию такими определениями: восьмая и последняя в его иерархии метафора — это обман, *decettione*[98], т.е. греческое *apate*, которое он называет матерью всех анекдотов, *facetie*, и острот, *arguti sali.* Особый эффект обмана, decettione или inganno, отличающий его от других форм остроумия, состоит в том, что заставляет обманутого смеяться над самим собой: «если в иных формах остроумия ты смеешься над другим предметом, то только в этой форме ты смеешься над самим собой и над тем, что ты обманут»[99].

---

[91] *Gracián B.* Agudeza y arte de ingenio. P. 226.

[92] Там же. P. 227.

[93] Там же. P. 226.

[94] Там же. P. 228.

[95] Там же. P. 238.

[96] Там же. P. 241. *Romo F.* Retorica de la paradoja. P. 74—86.

[97] *Tesauro E.* Il Cannocchiale Aristotelico. P. 241.

[98] Там же. P. 294.

[99] Там же («dove nelle altre argutezze, tu ridi dell'obietto; in questa sola, tu ridi di te medesimo, e del tuo inganno»).

В главе, посвященной метафоре противоположного, Тезауро приводит примеры острых паралогизмов (*arguti paralogismi*), которые, по сути дела, представляют собой остроумные ответы, выворачивающие любые утверждения в свою противоположность[100]. *Decettione* — это высшее достижение изобретательного ума: *ultima delle Figure Ingegnose*. Тезауро, описывая процесс обмана, вводит в него элемент неожиданности (l'inaspettato), момент внезапного прозрения, самая действенная форма которого состоит, опять, в краткости: «stringere l' inaspettato in una sola parola»[101]. Из неожиданных предположений, propositioni inaspettate, следуют неожиданные аргументы, *argomenti inaspettati,* последние порождают *concetti faceti,* которые Тезауро иллюстрирует занимательными парадоксами — аргументами поражающей остроты[102].

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

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

Тезауро перечисляет разные способы создания паралогизмов, в его терминологии называемые *topici fallaci* (обманчивые топосы), которые основаны на *fingimento cavilloso*[103], остроумной фикции. Нет сомнений, что парариторическая аргументация «Cannocchiale Aristotelico» нацелена на оправдание изысканного обмана и вычурной лжи. В заключительном абзаце, в котором цитируется Аристотель, авторитетно одобрявший вымыслы Гомера, Тезауро пишет: «Talché io conchiudo, unica loda Argutezze consiste nel saper ben mentire» («Итак, в заключение, единственное достоинство остроумия заключается в умении изысканно лгать»); «Le bugie de' poeti

[100] *Gracián B.* Agudeza y arte de ingenio. P. 294.

[101] Там же.

[102] Там же.

[103] Там же. P. 490.

altro non son che paralogismi» («Выдумки (вранье) поэтов — не что иное, как паралогизмы»)[104].

В итальянской критической поэтике XVII века укрощение необузданной словесной практики *acutezza* является главной задачей. Сфорца Паллавичино в «Trattato dello stile e del dialogo» (1646)[105], полемизируя против кончетто, вытекающих из несоразмерного эффекта удивления, требует возвращения правдоподобия вместо обмана фальшивыми образами.

Английская реакция на ни с чем в европейской литературе не сравнимый расцвет парадоксального способа мышления и речи, осуществленный в поэтике *conceit* или *pun* (Шекспир, Марвелл, Джон Донн, Кливленд)[106], возвращается к критериям здравого смысла, рассуждения, соразмерности и прибавляет к этому новый критерий хорошего вкуса. Так, например, И. Аддисон в трактате «Fine Taste of Writing» (1712), полемизируя с преувеличенной фантазией, отвергает *forced conceits,* предпочитая *true wit.* Однако, судя по полушуточному, полусерьезному введению в искусство остроумного словесного поведения «The Art of Punning, or the Flower of Languages, in Seventy Nine Rules» (1719) Дж. Свифта, *pun* не теряет свою энергию. Свифт под псевдонимом «Tom Pun-Sibi» оказывается знатоком концептуальной и литературной истории остроты, для описания которой он перечисляет все черты, свойственные парадоксу.

Традиция, ведущая к известным формулировкам Ломоносова, начинается в риторических учебниках Киевской Духовной академии, свидетельствующих о наличии выработанного учения о *acutum genus dicendi.* Это связанное с польской традицией учение основывается на восприятии Сарбиевского и итальянских теоретиков маньеризма. Теориям поэтологических и риторических учебников соответствует поэтическая практика Симеона Полоцкого, тем-

---

[104] *Gracián B.* Agudeza y arte de ingenio. P. 491.

[105] Trattatisti e narratori del seicento // Raimondi E. (Ed.). Milano; Napoli, 1960. Capitolo XVmi. De' concetti fondati in esagerazione maravigliosa. P. 208—212.

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

ность, загадочность, смелость метафор и иносказаний которого считаются изумительным доказательством продуктивности этого стиля в совершенно иной литературной обстановке. Ф. Прокопович, представитель стилистики приличия *(decorum)* и меры, трактует *acumen* в посвященных поэтике и риторике сочинениях как составной элемент словесного искусства, но его чрезмерное употребление резко критикует. В «Кратком руководстве к красноречию» (1748) М. Ломоносова[107] не только успешно, хотя и неоднозначно русифицируется терминология — «остроумие, витиеватые речи, замысловатые слова, вымысел», — но и само понятие остроты в смысле словесного и мыслительно-аргументативного приема приобретает важное место в формирующейся русской эстетике. Его высказывания об изобретении витиеватых речей, сопряжении далековатых идей, о создании чрезъестественного, странного и необыкновенного вполне совместимы с упомянутыми определениями парадокса[108].

Во французской концептуальной истории[109] интересна позиция Пьера Фонтанье, трактующего парадокс (в его терминологии «paradoxisme») в «Manuel classique pour l'étude des Tropes» (1830)[110] без критической оценки, как составной элемент своего пособия по тропам и фигурам. Он интерпретирует имеющую вид абсурда противоположность идей как скрытую согласованность, основанную на подразумеваемых представлениях. В этом понимании ни аспект обмана и удивления, ни аспект словесного «лудизма» (словесной игры) не присутствует. Парадокс как фигура речи принадлежит к словарю классической стилистики.

Блестящим примером неувядаемости парадокса в его антиклассических аспектах являются поэтологические размышления Жана Поля в «Vorschule der Ästhetik» (1804)[111]. Несмотря на то что термин «парадокс» как таковой отсутствует, Жан Поль трактует все аспекты феномена, уточняя своими изобретательными теоретико-поэти-

---

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

[108] *Lachmann R.* Демонтаж красноречия. С. 128—134. — В русской парадоксологии чувствуется тенденция к установлению инвариантных моментов. Так, например, Г. Я. Семён выделяет следующие инвариантные черты парадокса, «как определенной словесной композиции», — наличие 1) алогизма, 2) противоречия, 3) одновременной реализации отношений контраста и тождества, 4) обобщенности, 5) неожиданности в трактовке известного и привычного (*Семён Г. Я.* Парадокс как стилистический прием // Филологические Науки. 1987. 5 (161). С. 80—83).

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

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

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

ческими определениями формы и воздействия остроты, обмана, противоречивости, краткости, словесной игры. В «девятой программе» («IX. Programm») трактата Жан Поля закладываются основы поэтики фантастики.

4

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

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

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

Усваивая ряд семантических и формальных приемов, считаемых достижением техники парадокса, фантазмологика со времен античности и до наших дней отказывалась от внешней и внутренней симметричности парадокса, т.е. от его линейной «изнаночности», и развивала необузданные фантазмы-тропы, перешагивающие системные границы парадокса. Вымыслы-фантазмы, как

правило, не противоречат напрямую принятым нормам мышления, скорее они используют элементы стандартного мышления, развивая их, разветвляя в сложное переплетение. Связь обычной мысли и вымысла затемняется. Последний скрывает свой исходный пункт и внушает впечатление ни чем не скованной оригинальности.

Вымысел нецивилизованный, необузданный, гетерологичный — конкурент парадокса, сошедший с рельсов центростремительных сил мышления и воображения. «Фантазмологика» бунтует не только против принятой логики, но и против паралогики, поскольку последняя, осуществляясь в парадоксах, сохраняет своеобразную логичность: через перевернутые или сдвинутые с их системного места элементы просвечивает стройное построение логики. Даже в вывернутом виде наблюдается некая закономерность операции выворачивания. Отдельные ее приемы имеют названия, почерпнутые из логического и диалектического словаря, так как основополагающая оппозиция фантазмологики заключается в соотнесенности-несоотнесенности с фактом, проявляясь как оппозиция правда — ложь, которая имеет оценочную функцию и переносится на метауровень.

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

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

Необходимость легитимации, которой, казалось бы, подчиняется фантастика, отвечает требованиям аутентичной разумности, закрывающей «пробелы в знании». Именно создание мыслительных фантазмов (мыслей-фантомов) ясно показывает, что в конечном счете играет главную роль в фантастике — это антитопика

альтернативного знания. И в этом выражается отношение фантастики к культурной памяти. Поскольку фантастика вызывает к жизни, с одной стороны, забытые, табуированные, вытесненные на периферию сознания или еще не ставшие общедоступными альтернативные фрагменты знания, а с другой стороны, показывает беспрецедентное, постольку она может открыть культуре в археологической перспективе пробелы в культурной памяти и в футурологической перспективе моменты, еще не ставшие частью памяти — «еще не осуществленное».

Фантазм не аргументирует, но подготавливается аргументацией, которая утверждает ненадежность чувств и возможность их обмана. Фантазм подозревается в обмане, но одновременно является подлинным отображением сверхъестественного, чудесного, невозможного. Роль и влияние фантазма как «подлинного отображения» раскрывается нарративно. Фантастика — это литературный парадокс, позволяющий себе нарративные и миметические допущения, которые стандартная фикция не допускает.

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

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

Истолкование парадокса как мыслительной деятельности двунаправлено. С одной стороны, парадокс служит доказательством неспособности разума выйти из мыслительного тупика. Неразрешимость в столкновении противоречащих мыслей в словах, по мысли З.М. Оруджевой, допускается «как некий предел, граница, за которую мышление не в состоянии перешагнуть и которая сви-

детельствует о слабости и бессилии его»[112]. С другой стороны, парадокс восхваляется как триумф человеческой мысли, как торжество над оковами двузначной логики. Неофантастика пользуется именно этой двунаправленностью в своих поразительных конструкциях апорий и в суггестивных размышлениях по поводу загадок, связанных с проблематикой бесконечности.

Движущаяся семантика парадокса либо смыслообразующая, т.е. вызывающая смыслопроизводство со стороны читателя, либо смыслоборствующая. К первому типу принадлежат сдвиги, инверсии, сочетания, перестановки, лакуны, сокращения и т.п., ко второму — приемы расслоения и радикального разрушения знаковых возможностей языка, уничтожение его обозначающей силы; в результате возникает то, что современная терминология называет бессмыслицей, нонсенсом, а греческая — *atopon,* т.е. то, что не имеет места в существующем порядке вещей и в семантике известного мира. Римские теоретики стиля перевели *atopon* как *absurdum,* что означает нелепость, неупорядоченность, несогласованность. Атопон — это не способ уловить концепцией *duplex oratio, dubia significatio,* амбивалентность или двузначность. Атопон заводит в вызывающие интеллектуальный ужас тупики мысли и поэтому ближе герметическому парадоксу, чем традиции остроумия.

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

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

В парадоксальных текстах авторов-фантастов исторически закрепленное различение между логическим, диалектическим и риторическим парадоксом снимается. Парадокс ансамбля узнается в целом ряде нарративных приемов: рассказчик истории сам участву-

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

ет в истории; в тексте реализуется то, о чем текст повествует; рассказчик сам является героем, о котором он рассказывает; описываемое место повествования есть одновременно место, откуда повествуется; описываемое время есть время повествования; рассказ в рассказе имеет непосредственные последствия для рамочного повествования и т.п. Во всех этих случаях изначальный смысл повествования теряется, и нарушается порядок уровней и инстанций.

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

О'Брайн в «The Third Policemen» (1940) переводит парадокс Зенона об Ахилле и черепахе или о стреле и цели в аналогичный парадокс бесконечного уменьшения. (Его герой делает коробочки, которые содержат другие коробочки, постоянно уменьшающегося формата. Их крошечные размеры уже недоступны взгляду, но процедура уменьшения продолжается и за пределами видимости.) О'Брайен развивает казуистический парадокс, одновременно приводя в движение парадоксальную философему.

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

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

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

ПРОВОКАЦИЯ СЛУЧАЯ

Помимо фигуральности, предоставляющей в распоряжение фантазмов свои словесные и аргументативные средства, в нарративном и семантическом построении фантастических текстов (и шире: текстов использующих фантазмы) участвуют и другие, в известном роде жизненные факторы. Жизненным фактором является и случай. Причем в двоякой функции: с одной стороны, он маркирует тот сомнительный миг, когда «Другое», неожиданное и необъяснимое, вторгается в нормальный строй существования и смешивает его координаты; с другой стороны, случай используется как топос объяснения, по-разному обыгрываемый аргументативными стратегиями фантастического текста. Конститутивную роль играет при этом оппозиция «случай / не-случай». Именно на это противопоставление реагирует фантастический текст, выдвигающий на передний план тот момент, когда надлежит либо разрешить загадку, либо принять эту двойственность. В понятии случая фантастический текст находит способ истолкования внезапных, необъяснимых явлений, и притом способ, считающийся с действительностью. Подобно прочим факторам, существенным для фантастического текста, концепт случая тоже имеет свою историю, в которую внесли свою лепту риторика, философия, поэтология, теория литературы и искусства[113].

1

В отточенном афоризме Валери: «L'art est non-hasard — par définition»[114] не-случай характеризуется как суть искусства. Искусство реагирует на провокацию случая, активизируя свою знаковую природу, отвечая синтаксисом продуманной формы. Это борьба, это преодоление и устранение случая — несмотря на понимание его необходимости как бесконечного потенциала альтернатив, как провозвестия инаковости. Любая художественная форма отвоевана у случая, побежденный случай — это «le hasard vaincu mot par mot»[115], как называет это Малларме в своей поэтологии контин-

---

[113] См.: Kontingenz: Poetik und Hermeneutik. Bd. XVII. Hrsg. von Gerhart von Graevenitz und Odo Marquardt. München, 1998.

[114] «Искусство, по определению своему, не случай» (*Valéry P.* Cahiers (1894—1945). Paris, 1969. T. 26. P. 17).

[115] «Случай, побеждаемый слово по слову» (*Mallarmé S.* Œuvres complètes. Paris, 1983. P. 387).

гентности. Но тот же Малларме, чью поэзию Эрих Кёлер однажды определил как «перманентное заклинание случая»[116], сформулировал в названии одного из своих произведений и другую знаменитую фразу: «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»[117]. Кинуть кости — значит смирить случай только на мгновение (кости брошены, они упали), потому что случай скрыт в игральной кости, как игральная кость в случае. Согласно Литтре, этимологически «hasard» происходит от арабского «Şar» (игральная кость).

Освоение случая в искусстве представлено в двух вариантах: во-первых, в варианте «автопоэзиса», использующего генеративную силу случая в текстах алеаторики, в автоматическом письме и компьютерном искусстве; во-вторых, в варианте поэтическом, делающем случай своим предметом в концептуальном и структурном плане. Автопоэзис пользуется самыми разными средствами, как внутренними (подсознание), так и внешними, осознанно направляя их; с одной стороны, контингентное бесконтрольно вырывается на свободу, с другой стороны, это контингентное создается при помощи вербальных или компьютерных приспособлений, наделяющих его творческими полномочиями. В своем одновременно воинствующем и успокаивающем приближении к феномену случая искусство оперирует концептуальными дуализмами: «хаос / космос», «неизвестное / известное», «необъяснимое / объяснимое», «беспорядок / порядок», «свобода / предопределение», «свобода от правил / подчинение правилам». В автопоэзисе и поэзисе рождается амбивалентность, определяемая этими полярностями и открывающая возможность взаимодействия полюсов. Желание властвовать намеренно выставляет напоказ случай и его симптомы — и в то же время делает ставку на раскрытие закономерности случая. Иначе говоря, в игру случая приходится играть, чтобы его перехитрить. В поэтической обработке случай, благодаря искусным нарративным конструкциям, не только «конкретизируется» в своем качестве необъяснимого, внезапного и не имеющего имени, не только становится постижимым в своей непостижимости, но и постоянно приводится в соприкосновение с плюривокативной смыслополагающей инстанцией, которая задает случаю свои философские и религиозные вопросы. Это вопрошание случая включает в том числе вопрос о статусе мира как творения, логически увенчиваясь проблемой теодицеи[118].

---

[116] *Köhler E.* Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit. Frankfurt am Main, 1993. S. 63.

[117] «Бросок костей никогда не устраняет случая».

[118] См.: *Behrens R.* Umstrittene Theodizee, erzählte Kontingenz: Die Krise theologischer Weltdeutung und der französische Roman (1670—1770). Tübingen, 1994.

Оба эти варианта, автопоэтический и поэтический, изобретают свои стратегии, нацеленные на поддержание амбивалентности, они всегда готовы обратить демонстрацию игры случая в его опровержение.

2

Автопоэтическая литература — автоматическое письмо, алеаторика и некоторые разновидности *ars combinatoria* — агрессивно идет на сближение со случаем, пытается укротить, переиграть и уничтожить его. Демонстративно выставляя случай напоказ, алеаторика в то же время выявляет его закономерность; при этом постоянно сохраняется напряжение между произвольно выпадающими игральными «кубиками» и грамматической упорядоченностью. Наряду с *ars combinatoria*, искусством комбинирования, пользуясь которым человек и (программно управляемая) машина с определенным расчетом продуцируют свои произведения, существуют методы, позволяющие задействовать случай как провокацию правил, намерений, причин и порядка. Это в особенности справедливо по отношению к тому, что я бы обозначила как «ослучайнивание объекта» («Hasardisierung des Objekts»). Эту цель ставит перед собой дадаизм. Систематическое манипулирование случаем и попытка заставить случай потрудиться в роли вольного производителя неизбежно вступают между собой в конкуренцию. Эта конкуренция каузальности и казуальности с особой четкостью заявлена в названии одного из алеаторно-анаграмматических текстов Тимма Ульрихса: «Casual-Causal»[119].

Знаки остаются предоставлены сами себе. Они упорядочиваются сами собой, складываются в художественный объект, возникающий независимо от персонального субъекта. Однако случай подвергается аранжировке, он только пущенный на волю механизм, в котором продолжают действовать правила исходной системы, а его продукты подлежат переносу из сферы контингентности в сферу искусства. В автоматическом письме, поэтизирующем не поэтизированное Аристотелем понятие «automaton»[120], сознательно регулируемые процессы отбора и компоновки замещаются бессознательными. (При этом в замешательство приводятся также и те механизмы регулирования, которые Якобсон обозначает как сублиминальные.)

[119] См.: Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts / Hrsg. von Bernhard Holeczek und Lida von Mengden. Heidelberg, 1992. S. 210.

[120] Рюдигер Бубнер толкует это как «самотек» (*Bubner R.* Die aristotelische Lehre vom Zufall. Bemerkungen in der Perspektive einer Annäherung der Philosophie an die Rhetorik // Kontingenz: Poetik und Hermeneutik. S. 3—21).

К этому же комплексу относится *objet trouvé* (найденный объект), продукт игры природы, который для случайно упавшего на него человеческого взгляда представляется произведением искусства, хоть взгляд и не доверяет этому ощущению (обкатанная морем галька). Взгляд интерпретатора ослеплен случаем. Объект, внушивший ему сомнение, — это мимикрия природы, творящей как неперсональная поэтическая инстанция. Художественный облик найденного объекта ничуть не противоречит его природному происхождению. Это взгляд, непроизвольно фиксирующий одинединственный предмет, открывает порядок в его беспорядке или усматривает в его наличной структуре какую-то иную структуру, пытаясь ее истолковать. Так Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» пишет, что отыскание образов в облаках, ручьях и золе, а также способность к двоякому видению одного и того же объекта приносит большую пользу как стимул к открытиям[121].

В дадаизме случай, открытие которого приписывается Гансу Арпу, становится самоцелью: «Случай сделался нашей маркой. Мы видели в случае магическую процедуру, помогающую преодолеть барьер каузальности, сознательного волеизъявления и обостряющую восприимчивость слуха и зрения, — пока не явились новые ряды мыслей и переживаний. Случай был для нас тем бессознательным, что Фрейд открыл уже в 1900 г.» (Ганс Рихтер)[122]. Открытие случая в дадаизме было повторным открытием. В истории алеаторики и комбинаторики, достигших своей вершины в XVII веке, случаю принадлежит центральное место в отношении концептуальном, а также в отношении структурном[123].

Следует, однако, различать между алеаторной продукцией, возникающей в пределах определенной референтности и на основе наличного знакового материала (упорядочивание случая), и чистой спонтанностью, столь важной для дадаистов. Коллаж как «цепкое соединение несовместимого» (Вернер Шпис)[124] и сюрреалистиче-

---

[121] Бернгард Холечек цитирует этот пассаж в качестве предварения к своему исследованию случая как творческого принципа в искусстве авангарда (*Holeczek B.* Zufall als Glücksfall. Die Anfänge eines künstlerischen Prinzips der Avantgarde // Zufall als Prinzip. S. 16). Ср. также: *Rosolato G.* L'Imagination du hasard // La Psychanalyse 3 (1957). P. 189—220; особенно P. 205: «согласно тому же учению Леонардо, поверх какой-то одной данности трансплантируется другой "образ" (лошадь, в которой явлены одновременно лев и женщина)».

[122] Цит. по: *Holeczek B.* Zufall als Glücksfall. S. 17.

[123] Холечек напоминает о том, что непосредственным предшественником дадаизма был Льюис Кэрролл, которому принадлежит программно-зеркальное стихотворение «For first you write a sentence...» (см.: *Holeczek B.* Zufall als Glücksfall. S. 18).

[124] Ibid. S. 19.

ская игра «cadavre exquis», по видимости, полностью предаются на волю неконтролируемого случая. Однако и тут действие случая ограничивается предрасположенностями играющих и находящимся у них под рукой материалом. В понятии автоматического, становящемся центральным концептом теории автоматического письма (*écriture automatique*) и соответствующих ей в изобразительном искусстве *dessins automatiques*, случай выступает как производящая сила, управляемая закономерностями некой неперсональной инстанции[125].

Рассчитанная провокация случая заходит еще дальше в таких начинаниях, как анализируемые Холечеком «Random Objectivations» Эрмана де Врие[126]. Объективация случая прибегает к помощи случайных чисел из области естествознания. Начиная с 60-х годов творческое применение находят компьютерные случайностные программы[127]. Присущая им воля к объективации, заявляющая о себе в таких обозначениях, как «Random Objectivations» или «hasard objectif», нацелена на демонстрацию случая, который своим произволом кладет конец традиции целесообразного индивидуального формотворчества (и смыслополагания). В таких объективациях заметно не столько влияние Макса Эрнста с его «полуавтоматическим», сколько влияние Марселя Дюшана и его «hasard en conserve». Обозначенное таким образом произведение Дюшана — «Trois stoppages étalon» (1913—1914) — принадлежит к роду математико-физических опытов и открыто противоречит «актам творчески-гениального или индивидуального произвола»[128].

«Консервированная случайность» становится парадигмой, которая в 1980-х годах получает распространение и составляет серьезную конкуренцию сторонникам сугубо калькулирующего подхода к случаю. «Ruined Thrown Rope» Питера Хатчинсона — вырезанные из дерна и по сезону обсаженные растениями следы двух брошенных канатов[129] — это «законсервированная случайность», не

---

[125] Это используется в определенных техниках, которые Холечек называет «полуавтоматическими», например, в декалькомании и фроттажах Макса Эрнста (Ibid. S. 19). Ранним предшественником подобных техник можно считать Юстинуса Кернера с его «кляксографией».

[126] Ibid. S. 22—23.[1]

[127] Ср. компьютерно вычисленные Зденеком Сикорой микро- и макроструктуры. Холечек ссылается здесь на Манфреда Мора, использующего свою проекцию из кубиков (позже «гиперкубик») для представления алгоритмов при помощи компьютерной алеаторики (Ibid. S. 23).

[128] *Mengden L. von.* Amusement, Ambiguität und Agnostik. Zu Marcel Duchamps «Trois stoppages étalon» // Zufall als Prinzip. S. 27.

[129] Воспроизведение и описание см.: *Kahlen W.* Über Zeit. Ruine der Künste Berlin. Berlin, 1989. S. 105.

калькулирующая итогов броска, предоставляющая все на волю «баллистики» канатов, с тем чтобы запечатлеть их «решение» (и культивировать его).

Существенно здесь прежде всего взаимодействие между выпускаемым на волю случаем и художественной интенцией, которая хоть и способна отказаться от ограничений, что довлеют в миметических практиках, но в то же время соблюдает некие исходные условия, касающиеся технических способов и правил, обеспечивающих возможность игры со случаем. Как всякая игра, алеаторика тоже подчиняется определенным правилам. Таким образом, случай — это больше не провокация правил, намерений, причины и порядка. Скорее он здесь просчитан, преднамерен и умышлен. Макс Эрнст ставит тут точку над «i»: «Коллаж — это систематическое эксплуатирование случая»[130].

Для случая у художника имеются свои идеи, он выставляет свои требования, которым должны соответствовать продукты случая. Особый вариант буквенной комбинаторики представлен Эмметом Уильямсом в его «Fish poem». Совершать комбинаторные операции он предоставляет двадцати шести карпам, в жабрах которых укреплены буквы алфавита. «Плавая, они образуют постоянно меняющиеся конфигурации, слоги, слова и фрагменты фраз»[131].

В конструктивно-конкретном искусстве такой систематически производимый случай, элиминируя хаос (возможностей), создает упорядочивающую меру, поддающуюся расчету. Произвольный акт калькуляции превращает случай в случай художественной практики. В ходе автопоэзиса поэт, задав некое правило, позволяющее свободные комбинации в определенных рамках, предоставляет поэтические предметы самим себе. Предпринимаемые им операции со случаем выглядят скорее как борьба с арбитрарным характером знака, борьба, направленная на преодоление арбитрарности, а отнюдь не как сладостное вручение себя в ее власть. Пусть эти операции нацелены на упразднение категории персонального авторства, поскольку действователем выступает здесь уже не персона, а сублиминальные правила языка. Однако культивирование случая в конечном счете оказывается его элиминированием: случай превращается в инструмент для обнаружения скрытых закономерностей. Здесь можно было бы даже говорить о поэтике негативной контингентности, так как алеаторика производит калькулированный случай, в конце концов предстающий как правило.

---

[130] Цит. по: *Mahlow D.* Der Zufall, das Denken und die Kunst // Zufall als Prinzip. S. 63.

[131] *Schilling J.* «Ihr Zufall ist nicht der gleiche wie mein Zufall...» // Zufall als Prinzip. S. 36.

К области алеаторики относится в том числе и организованная самоорганизация буквенного хаоса в структуры-нонсенсы. В то же время этот автопоэтизм (подтверждаемый теорией систем и теорией хаоса) следует отличать от поэтизирующего снятия арбитрарности, происходящего в анаграмматизме.

Следующая определенному плану игра со случаем ведет к его денатурализации, к превращению в искусство. Случай наделяется правом выступать как самостоятельный производитель и действователь, но в то же время берется под опеку. Его создания узурпируются искусством. Это одомашнивание случая означает насилие над тем, что не поддается исчислению. При игре в кости с ограниченным набором знаков непредсказуемость результатов обращается в калькулируемый процесс.

3

Противоположностью автопоэтического принципа алеаторики, об ограничениях которого уже было сказано выше, является поэтический принцип элиминирования случая, заявляющий о себе в конструктивизме. Конструирование направлено против мимезиса. Если мимезис, подразумевающий естественную область референции, обязан считаться с контингентным, конструирование свободно от всего, что не поддается исчислению. Тотальный конструкт как артефакт точно так же исключает контингенцию, как и радикальный кратилизм, лежащий в основании анаграмматики. Арбитрарная игра словесного искусства, обнажающая глубинный знаковый порядок, стремится к тому, чтобы выявить исконно неарбитрарный характер языка. В анаграмматике *ars combinatoria*, отдающее должное арбитрарности как порождающему принципу, соприкасается с глубинно-семантическим подходом, ориентированным не столько на выстраивание новой семантической согласованности, сколько на согласованность уже имеющуюся. Определяющее значение для анаграмматических структур имеют две стратегии: во-первых, комбинаторное подчеркивание форм, преодолевающих арбитрарность, а во-вторых — проецирование одного знакового порядка на другой, нижележащий.

Однако тот случай, что правит поэтической игрой в кости, — это не случай *ars combinatoria* и анаграмматики[132]. Здесь тоже дело касается авторства, генеративности и автоматизма. Но ожидаемый и ожидавшийся результат буквенных манипуляций заключается тут

[132] Критическую сводку различных позиций относительно концепта анаграмматики см.: *Greber E.* Anagrammatisches und Anazyklisches oder: klebe dir irrgraphe // émile. Zeitschift für Erziehungskultur. Themenheft «Ana-» 16/17 (1993). S. 39—66.

в откровении до сих пор скрытого, но всегда наличествовавшего. Инстанцией откровения становится сам случай. В каббале, различные техники которой (перестановка букв, *gilgul*, слияние, *ziruf*, или замещение, *temura*) всегда направлены на то, чтобы раскрыть сокровенное имя Бога, а всякий результат буквенных перестановок — пусть даже самый бессмысленный результат — уже содержит это имя, — арбитрарность как таковая на деле исключена. В каббалистической анаграмматике имя Бога — это языковой знак, искомый и открываемый, и в то же время то правило, согласно которому осуществляется поиск. В послекаббалистской анаграмматике становится ясно, что речь идет не только о раскрытии одного имени, но и о сознательном сокрытии имени или значимого слова в произвольном порядке букв.

Кончеттизм XVII века умел пользоваться не только комбинаторикой, но и каббалистической анаграмматикой. Тайная сила, живущая в буквах, упорядочивающая все и вся таким образом, что возникают переклички и соответствия, приоткрывающие священное имя, замещается теперь демонстративным, намеренным созданием перекличек и соответствий. Густав Хоке говорит в этой связи о «методе достигнуть столь парадоксального результата, как "продуцирование случая". "Абсолютный" случай уничтожается преднамеренным случаем. Лабиринт тайн!»[133]. В XVII веке случай заново обретает очертания в парадоксе: случай и замысел, замысел и случай, случайность замысла, случайный расчет, рассчитанный случай и т.д. На передний план выдвигается игра с правилами. (Теперь уже не имя Бога, а правила самого языка предстают как нечто таинственное.) Это означает, что анаграмматический поэзис осуществляется в пространстве меж сознательным раскрытием и сознательным сокрытием. Между этими пределами лежит еще и бессознательное сокрытие /раскрытие, которое Якобсон впоследствии обозначит термином «subliminal», сублиминальное. Это понятие тоже выражает неарбитрарный характер языка, его упорядоченную двойственность.

Анаграмматизм, *ars combinatoria* и антимиметический конструктивизм в искусстве авангарда XX века выставляют контингенцию напоказ, чтобы уничтожить ее. Во всех этих трех направлениях расчет соседствует с магией, а математика с мистикой. Литература становится пространством преодоления контингентного.

4

Литературная фантастика в особенности охотно использует в своем конструировании случая указанную его двойственность — и

[133] *Hocke G.* Labyrinth der Welt. Hamburg, 1949. S. 65.

умеет извлечь отсюда эстетическую и когнитивную прибыль. Дело идет о проблематизации границы между контингенцией и смыслом, прерывностью и континуитивностью, необъяснимостью и объяснимостью события или явления. Граница может представляться стабильной, сдвигаемой или проницаемой. Если граница сохраняется в неприкосновенности, возможные толкования вращаются в пределах бинарной схемы: контингентное занимает тут причитающееся ему место. Сдвижение границы осуществляется тогда, когда становится доступно большее знание о неизвестном феномене, — тем самым достигается возможность оттеснить контингентное и прийти к однозначным толкованиям. Этой негативной установке, рассматривающей контингентное как помеху, подлежащую устранению, противостоит установка позитивная, воспринимающая контингенцию как свободу (от необходимости) или как свидетельство нереализованной возможности.

Впрочем, даже при негативной оценке контингентного исходящие от него помехи используются как конструктивный текстопорождающий фактор. Так происходит, например, в традиционном детективном романе, где раскрытию тайны предшествует показ совокупности случайных событий, дат и сведений, видимая произвольность которых устраняется в ходе расшифровки следов. Реконструкция совершившегося преступления устраняет помехи, обнаруживает неслучайность внешне случайного. Если идущий по следам превращает контингентное в знак, то организатор выдающегося преступления, продумывая все мыслимые препятствия, стремится исключить все, что способно стать знаком. Невероятность, неизбежно вторгающаяся в развитие событий, для преступника выступает как контингенция, но для детектива она выступает как шифр — и приводит к сокрушению преступной гордыни, возомнившей себя в состоянии знать все наперед.

Позитивная оценка контингенции лежит в основе *inventio* научно-фантастического романа[134]. Граница здесь должна быть сохранена, так как ограничение контингенции посредством сдвижения границы означало бы уменьшение возможности выбора, уменьшение шанса, что новое и неожиданное действительно может совершиться. Уничтожение контингентного было бы равнозначно устранению альтернативного.

Но фантастика, работающая с ситуациями вторжения непредсказуемого, не может удовлетвориться ни сдвижением границы в ходе прогрессирующего постижения неизвестного, ни сохранением границы в неприкосновенности. Для фантастики актуальна,

[134] См. романы Станислава Лема, а также его «Философию случая» (Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii. Kraków, 1975).

скорее, проницаемость границы, возможность ее пересечения, позволяющая интерпретировать случай (случайное, счастливое, несчастное происшествие) как контингентное событие или как веление судьбы, то есть как бессмысленность или как осмысленность.

Конструирование семантики амбивалентности особенно важно для «классического» варианта фантастики в предромантизме, романтизме и постромантизме. Этот вариант принимает во внимание оба противоположных полюса, не допускает никаких однозначных трактовок и в то же время использует процесс истолкования как конститутивную опору движения повествования. Это герменевтическое искусство, демонстрируемое в рамках текста повествователем или его персонажами, оказывает влияние и на реципиента, по-своему толкующего события.

Амбивалентность случая погашается в неклассических вариантах фантастики: в аллегорической фантастике, во-первых, и в абсурдной фантастике, во-вторых. Что касается первой, то в ее произведениях очевидная бессмысленность случая являет смысловую пустоту (*vacuitas*) здешнего бытия как оборотную сторону смысловой пустоты бытия потустороннего. Применительно ко второй справедливо утверждать, что несомненность случая служит здесь комическим эффектам, служит игре, прикрывающей принципиальную проблематизацию полагания смысла. Как наиболее репрезентативные примеры этих двух аспектов фантастики можно назвать, с одной стороны, «Мирской лабиринт и сердечный парадиз» («Labyrint světa a ráj srdce») Коменского, а с другой стороны — гротескные тексты Гоголя и Даниила Хармса. В еще одной не классической, но и не абсурдной разновидности фантастики случай позитивируется и — как область альтернативного, нереализованного — дает повод к семантическим экспериментам и фантастическим спекуляциям. (Это справедливо для «Ficciones» Борхеса, в которых иногда встречаются научно-фантастические эффекты[135].)

5

Каким образом можно описать практики, используемые поэзией для создания случайного? Хотя описательной поэтики случая пока еще не существует[136], вполне допустимо привлечь к делу поэтологические размышления из старых поэтик, где описываются аналогичные или комплементарные литературные приемы. Фантастическая литература конструирует случай, чтобы ничего не остав-

[135] Также Биой Касарес, соавтор некоторых произведений Борхеса, в «Изобретении Мореля» соединяет фантастику и science fiction.

[136] Концептуализациям случая в литературе (однако по-разному оцениваемым) посвящены монографии Кёлера и Беренса.

лять на волю случая. На уровне синтактики она осуществляет это путем прерывания континуитивности, на уровне семантики — благодаря нарушениям изотопности. Пролить свет на эти области литературных приемов помогут нам кончеттистские трактаты XVII века, если прочитать их как предвосхищение поэтики контингенции.

При ознакомлении с аргументацией и описательной поэтикой этих трактатов постоянно напрашивается параллель между случайностью и *acumen* (*concetto*, *acutezza* или *argutezza*), — стоит только перевести разговор из области рассмотрения лирических текстов на нарративные тексты фантастики. В риторике кончеттизма — я имею в виду уже упомянутые выше трактаты Сарбиевского, Грасиана и Тезауро— эстетический и интеллектуальный эффект, вызываемый посредством приема *acumen*, определяется как *inopinatum, insolitum, inexpectatum* или *mirabile.* Речь идет о приемах, обманывающих ожидание, вызывающих изумление и оперирующих непонятными причинами: «Nam ut Aristoteles docet, admiratio nascitur ex ignoratione causarum», как сформулировано это в трактате польского иезуита Сарбиевского об *acumen* (в данном случае пространно перефразирующем аристотелевский концепт *xenikon*). «Чуждый» язык и «неизвестные причины» становятся источником поэтического *acumen* и «острой» аргументации. «Чуждый» означает — непохожий, несвязный, нарушающий правила. Для того чтобы произвести искомый эффект, чуждое, неизвестное и неожиданное должно быть показано в момент своего обращения в известное, привычное, похожее и правильное. Но в результате этого «переворачивания» сомнению подвергается как известное, так и неизвестное, как связное, так и бессвязное. Одно становится лживым образом другого. Сомнению подвергается сходство, ибо оно подменяется несходством или хитроумно изобретенным сходством. Сомнению подвергается связность и убедительность, ибо ее внутренний смысл разрушается нагромождением разрозненных элементов, которые, по видимости, совершенно произвольно поставлены рядом. Сомнению подвергается однозначность и предполагаемая адекватность причинно-следственных связей, связей между предшествующим и последующим, между сущностью и явлением, — так что в итоге никакое желание смысла уже не находит удовлетворения. Возникает смысловой конструкт, который обозначается как *dissentaneum consentanei* или *consentaneum dissentanei* (Сарбиевский) и в то же время фигурирует — наряду с «concors discordia» и «discors concordia» — как самое краткое определение *acumen*, как формула, заостренная оксюморонной (не)определенностью.

Внимательное рассмотрение кончеттистской риторики и поэтологии наводит на мысль, что в своей основной направленности она может рассматриваться как подлинное предварение поэтики

контингенции, а не только как ее параллель или аналогия. Инвентарь литературных и эстетических приемов, к которым прибегает кончеттизм, обеспечивает возможность создавать эффекты прерывности и нарушения изотопии, пользуясь совершенно определенными стратегиями. Но эти приемы, конструирующие нарушение семантического континуума либо посредством введения неизвестных, чуждых элементов, либо посредством внезапного соположения предметов из несовместимых областей, носят не повествовательный, а чисто словесный характер.

Важную для литературной фантастики латентную поэтику контингенции, постепенно вырабатывающуюся начиная с XVIII века (и в некоторых своих вариантах учитывающую философскую импликацию случая), позволительно возвести к поэтике кончеттизма уже потому, что кончеттисты сознательно разрабатывают амбивалентность «переворачивания», двойственный характер прерывающих моментов, а также оксюморон связной бессвязности. Эти концепты конкретизуются при помощи таких понятий, как *dubia significatio, dubius sensus, aequivocatio, ambiguitas* и уже упоминавшихся *dissentaneum consentanei* и *discors concordia*.

Далее должна быть обстоятельнее обоснована связь между понятием *acumen* в кончеттистской литературе и случаем в литературе фантастической. При этом именно тот момент, который придает этому предположению наибольшее вероятие, будет объяснен по возможности кратко. Этот момент касается замещения *ingenium*[137], традиционно отвечающего за создание *acumen* или *concetto*, — фантазией (*fantasia*). Констатировать концептуальную связь между *ingegno* и *fantasia* позволяют поэтологические рефлексии Вико. Но Вико наряду с этими двумя инстанциями упоминает еще третью: *memoria*[138]. То, что память обладает способностью укрощать случай, подтверждается уже мифом о началах мнемотехники. Эту историю, которую Цицерон и Квинтилиан передают как легенду, не чуждую элементов фантазма, можно интерпретировать как раннюю версию мифа о восстановлении порядка, нарушенного по вине (несчастного) случая. Симонид, которому легенда приписывает изобретение искусства памяти, мнемотехники, приводит хаос разрушенного пиршества и неразбериху разрозненных человеческих членов в прежний порядок благодаря силе воспоминания. Он возвращает расчлененным на куски, неузнаваемым членам трапезы их прежние имена, утерянные в случившейся катастрофе, и реинтегрирует их

[137] Это слово можно перевести как остроумие, изобретательность, остроту, способность воображения.

[138] См.: *Trabant J.* Memoria — fantasia — ingegno // Memoria: Vergessen und Erinnern. Poetik und Hermeneutik XV. S. 406—424.

в смысловое пространство культуры. На этом примере становится ясна необходимость присутствия персоны, способной прочитать рассыпавшиеся (и потому сделавшиеся многозначными) знаки. Так и предсказатели будущего читают констелляцию знаков, которая для непосвященного кажется случайной (например, авгуры и астрологи). Мнемонические системы — такие, как мнемотехника, *artes memorativae* с античности до Ренессанса, «Theatro della memoria» Джулио Камилло, «Orbis pictus» Коменского и прочие иконические, диаграмматические и концептуальные репрезентации знания, упорядочивающего прошедшее, — все они используются как эффективные системы отображения контингенции.

Ars memoriae и мнемотехника в различных своих вариантах имеют целью заклятие случая. Усилиями систематиков давно прошедшие даты упорядочиваются, события, плоды опыта и элементы знания приводятся в те или иные связи. Там, где мнемотехника заключает союз с *ars combinatoria*, представляются возможными прогнозы на будущее. Выясняются закономерности, улавливаемые специально сконструированными аппаратами. Компьютеризация знания (наследующая прежним практикам регистрации мыслей) сводит возможность случайного к нулю. Потому что *ars combinatoria* содержит в себе программу, применимую ко всем возможным будущим данным. Именно виртуальные компоненты *ars combinatoria* стремятся воспрепятствовать провокации случая. Виртуальность элементов знания, регистрируемых *ars combinatoria* (особенно это касается языка), исключает все чужеродное из своих данных, произведенных сообразно определенному набору закономерностей. Тем самым ожидание неизвестного, грядущего теряет легитимацию. Числовая регистрация данных, занесенных в таблицы, стремится исключить случайность и полностью просчитать все процессы[139]. В результате превозносимый поэтами барокко изобретательный случай — изумительное, мгновенное создание метафор — утрачивает свою таинственность. Потому что хитроумно изобретенные метафоры обязаны своим возникновением открытию некой точки в системе, определяемой *ars combinatoria*. Систематика *ars combinatoria*, ее регистрационные и генеративные возможности не только над-индивидуальны, но и над-персональны. И этот выход порождающей комбинаторики за пределы персонального вновь открывает дорогу магическому. Возникает представление о некой таинственной силе, которая все упорядочивает, создает эквивалентности и соответствия, легитимирует само существование

[139] О роли *artes combinatoriae* в XVII в. и об их позднейшем развитии см.: *Rieger S.* Speichern/ Merken. Die künstlichen Intelligenzen des Barock. München, 1997.

системы. Адепты комбинаторики, от Луллия до Атанасиуса Кирхера, в своей демонстративной игре соответствиями кажутся настоящими магами.

В основывающейся на мнемотехнике *ars combinatoria*, соединяющей прошлое и будущее в актуальных процедурах своей комбинаторной практики — одновременно упорядочивающей и порождающей, — игровой аспект, используемый, в частности, поэтами-кончеттистами, сильнее привязан к представлению о номическом, чем в свободной алеаторике. Если в свободной алеаторике можно говорить об обусловленных случайностях, объясняемых как следствие закономерности, неизвестной экспериментатору, то в алеаторике *ars combinatoria* расчет характеризуется гораздо большей строгостью. Закономерности известны, и правила, по которым функционирует комбинаторная машина, отчетливо сформулированы. Результаты доступны вычислению, хотя их точный вид пока еще не известен.

Как представляется, фантастика противится игровым началам, присущим свободной алеаторике и *ars combinatoria* с ее попытками просчитать все до конца. Она освобождает себя от зарегистрированных, учтенных элементов знания и — благодаря особым техникам нарушения правил — создает еще невиданные формы, еще не испробованные мыслью умственные фигуры.

Категории, важные для поэтики и поэтической практики XVII века — замещение индивидуального, персонального авторства функционированием комбинаторных аппаратов, как и вообще представление о предсказуемых, просчитываемых новациях, — теряют в XVIII веке былое значение. В центре внимания опять стоит творчески-вдохновенная речь; барочные хранилища элементов знания впадают в немилость — теперь они рассматриваются как «иссякшие колодцы»[140]. Тем самым отбрасываются и *loci topici,* и *ars lulliana* игры буквами, и уличаемое в «нетворческом» характере *inventio* кочеттистов. На место аппарата и комбинаторных манипуляций опять становится говорящий человек — автор собственной речи. Он обретает истоки творчества в себе самом, он создает принципиально новое, непредсказуемое и непросчитываемое, нарушающее устоявшуюся синтактику знаков. Сообразующееся с правилами, словно бы объективировавшееся *ingenium* преображается в субъективную гениальность, которая вырывается из-под контроля правил в свободное пространство случайного. Новое кажется случайным тому, кто непреднамеренно его произвел, как и тому, кто непреднамеренно его заметил или узнал о нем. Арбитрарный харак-

[140] *Rieger S.* Speichern/Merken. S. 110.

тер языка, в ответ на длительные провокации приоткрывший было свои правила, вновь оказывается предоставлен сам себе.

Но вернемся к учению об *acumen* и к случаю в фантастической литературе. В области словесно-поэтического новой »инкарнацией» *acumen* является остроумная метафора. Создавая новые сходства или протестуя против привычных представлений о сходном, она порождает несовместимости, расторгающие сравниваемые предметы. Нарушая семантические иерархии, она в то же время противоречит *taedium* и *fastidium* привычного и не только смиряется с диспропорциональным и дисгармоническим, но и усиленно его подчеркивает. Та же роль отводится в нарративном контексте фантастики *событию* (необъяснимое явление, несчастный случай, странная встреча), ставящему под сомнения прежние отношения или по-новому их освещающему и вызывающему тем самым эффект ошеломления. Неслыханное происшествие, являющееся структурным и семантическим ядром отнюдь не в одной только фантастической новелле, функционирует именно в соответствии с этим принципом. Нарушения последовательности, обусловленные вторжением неслыханного и невиданного, заставляют внезапно увидеть все в другом свете.

Внезапно совершающееся событие нарушает горизонт ожиданий, заданный той инстанцией, которая объявляется ответственной за предзаданное восприятие мира: причинность, целенаправленность, очевидность, повторяемость (в роли такой инстанции обычно выступает повествователь). Бесцеремонное нарушение этого горизонта, происходящее по вине непредсказуемого, внезапного, необъяснимого, приводит к дезавтоматизации механизмов истолкования, действующих в границах повествуемого мира, открывает возможность нового ви́дения, сопоставимого с *perspicacia*, острого зрения изобретательной метафоры[141]. Это новое зрение использует разрушение нормальных связей как возможность изведать тайные глубины, «прозреть» скрытый порядок вещей — причем именно при встрече с тем, что сначала выглядит необъяснимым, но затем приводит к пониманию и прозорливости. Событием (как случайностью) проверяется на прочность обоснованный и запланированный характер действия, как и до́стоверность отдельных его участков. Искусство фантазии узурпирует функции обоснования и планирования, выстраивает искусственные (никогда не существовавшие) соотношения между действиями, событиями, явлениями и вещами. Грасиан в своем кончеттистском трактате говорит об «искусственном соединении предметов» («artificiosa conexión de los objetos»)[142].

[141] Ср.: *Lange K. P.* Theoretiker des literarischen Manierismus. S. 84.

[142] Agudeza P. 19.

Также и *fallax argumentatio*, возникающая в результате *acumen* и основывающаяся на энтимеме как форме умозаключения (*sorites, encheirema, aenigma*), находит себе соответствие в структуре случая, поскольку эта структура тоже носит характер энтимемы: вызываемые ею случайные соединения разнородного делают процесс обнаружения истины затруднительным[143].

6

В фантастическом повествовательном тексте, предоставляющем объяснение неожиданного феномена либо в ведение протагониста, либо в ведение просвещенного повествователя, «обретение истины» означает, что неизвестное становится известным, необъяснимое объяснимым. В конечном итоге эти усилия интерпретатора имеют своей целью обнаружить в контингенции скрытую когерентность, а в соприкосновении — сходство. Еще до начала этого истолковательного процесса невероятное, удивительное или загадочное — все то, что составляет тревожное очарование случая, — приводит к реакции, определение которой было центральной частью учения об *acumen*. Реакция, которую требуется вызвать в сознании читателя, там именовалась *admiratio*. Это удивление, проистекающее от незнания причин: «admiratio nascitur ex ignoratione causarum»[144], — характеризуется как приятное изумление. Этот аспект, ориентированный на эстетику восприятия, восходит еще к Аристотелю: «hedy de to thaumaston» (Rhet. III, 2, 1402).

В готическом романе и в кончеттизме неожиданного ожидают — это ожидаемое неожиданное. Однако ожидание неожиданного всякий раз должно быть превышено: необходимо произвести шок и ошеломление, аффекты должны быть вызваны при помощи эффектов. В жанровом контексте возможности ожидаемого/ неожиданного не так уж велики: определенный тип ужасающих деяний (*horror, terror*) и определенный тип ужасающих событий (стихийные бедствия и чудесные явления) задают некую исходную рамку, в пределах которой может совершиться Нечто. Нагнетание и гипертрофирование как таковые тоже соответствуют ожиданиям и принимаются с восхищением. Пугающее восхищение сопутствует описаниям ужасных и катастрофических явлений. Непривычность, таинственность, необыкновенность и эксцентричность действий и событий предстают как результат остроумного *inventio*. Аналогия с *concetto* состоит в том, что изобретательность руководствуется правилами. Счастливая идея, кото-

[143] Ср. конструирование и интерпретацию случайных явлений и встреч в «Повороте винта» (The Turn of the Screw) Генри Джеймса.

[144] De acuto et arguto. P. 7, 21.

рой обязаны своим существованием *inexpectatum* или *inopinatum*, является продуктом риторики[145].

У Аристотеля рассчитанное на слушателей возникновение изумления связывается с остроумием аргументации и *ornatum*. Таким образом порождается необычайное, удаляющееся от привычного, достойное удивления. Этот аспект разрабатывается и у Квинтилиана: оратор способен по собственному произволу создавать аффект изумления. Не замечая того, слушатель оказывается в плену аффекта. Квинтилиан описывает этот прием, нацеленный на одурачивание публики, следующим образом: «nec fortibus modo, sed etiam fulgentibus armis proeliatur» (Inst. Or., VIII, 3, 2).

В «Риторике» и в «Поэтике» Аристотеля чудесное, *thaumaston*, противопоставляется вероятному и возможному, *endechomenon*. Чудесное, согласно Аристотелю, в поэтике приемлемо в большей степени, нежели в риторике, а что касается поэтических жанров, в эпосе оно более действенно, нежели в трагедии, где изумление и без того является законной опорой катарсических эффектов, *eleos* и *phobos*[146]. Главным источником чудесного является в аристотелевской поэтике *alogon*, поскольку этим понятием обозначается необъясненное, противящееся опыту и разуму (Poet. 24, 1460a, 13—14). Согласно Аристотелю, реакции изумления идут на убыль в той мере, в какой обнаруживают причины изумления. Целью является «отсутствие изумления»[147], особенно в том случае, если речь идет о «научном» интересе к удивительным, нечаянным явлениям. Аристотелевская концепция преодоления *thaumaston* посредством *athaumastia* направлена против концепции Платона, для которого познание выступает как возрастающее изумление, а *thaumazein* переходит в восторг, в маниакальное состояние вне себя (*ekplexis*).

И то и другое, *ekplexis* и *athaumastia*, играют свою роль в литературной истории изумления, определяя те или иные расстановки акцентов в различных концептах поэтики. Платоновский *enthusiasmos*, порождающий счастливые идеи, и аристотелевское пристрастие к риторическим правилам, укрощающим случай, представляют собой те крайние позиции, противоборством которых

---

[145] Штефан Матушек указывает на то, что риторы вообще невысоко оценивают реакции слушателей, которые поддаются воздействию приемов, нацеленных на то, чтобы вызвать изумление. Способность управлять аффектами публики расценивается как разновидность манипулирования. См.: *Matuschek S.* Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse. S. 32.

[146] См.: *Fuhrmann M.* Einführung in die antike Dichtungstheorie. Darmstadt, 1973. S. 27.

[147] *Matuschek S.* Über das Staunen. S. 19.

заявляют о себе и в кончеттистской поэтике *ingegnosità*, и в фантастической поэтике[148].

Подобно *acumen* в *fallax argumentatio*, случай можно определить как точечно явленное семантическое событие, скрывающее в себе сокращенную форму аргумента, основывающегося на двусмысленности, амбивалентности и обмане. Случай можно было бы обозначить, подобно кончеттистской метафоре, как «семантическую неуместность» — определение, предложенное Дж. Коэном для метафоры вообще[149]. Для того чтобы «уместность» была восстановлена, «неуместность» должна быть семантически скомпенсирована. Это в особенности касается той разновидности случая, которая подразумевает нарушение непрерывности и изотопии. Однако синтаксическая и семантическая компенсация в данном случае не может быть полной, так как несомненного истолкования здесь не дано. *Dubia significatio* (на языковом уровне вызываемая совпадениями фонетического, морфологического или грамматического порядка) или *dubius sensus*, ставящий под сомнение простой смысл уже знакомого (оба эти понятия фигурируют в упоминавшемся трактате Сарбиевского), не дают попыткам истолкования случайности остановиться на каком-либо результате. Диссонанс, обозначаемый Грасианом как «ingeniosa disonancia»[150], а Тезауро как «ingegnoso accoppiamento»[151], маркирует семантическое столкновение, в равной степени показательное для *acumen* и для случая[152].

7

Фантастика использует напряжение, возникающее между изумлением как положительным аффектом и просветительским осуждением изумления как обскурантской причуды[153]. Конструирован-

---

[148] Встречающееся у Данте понятие *stupore*, которое интерпретирует Матушек в указанной работе, подразумевает нарастание, выходящее за рамки *maraviglia* и *ammirazione*. Оно участвует, с одной стороны, в процессе возникновения христианской поэтики («изумление как благоговение перед Богом»), с другой стороны, секуляризуется в кончеттистском *far stupire* (Ibid. S. 76).

[149] *Cohen J.* La structure du langage poétique. Paris, 1966.

[150] Agudeza S. 3.

[151] Il Cannocchiale. S. 132.

[152] Принадлежащее Максу Эрнсту определение случая (опирающееся на известное изречение Лотреамона: «случайно встретившиеся на анатомическом столе швейная машина и зонтик») гласит: «Соединение двух реальностей, по видимости несоединимых, на плоскости, которая им по видимости не подходит». Это определение, относящееся к художественной практике дадаистов, читается как позднее эхо кончеттистской поэтологии и словесной техники. См.: *Carrouge M.* André Breton et les données fondamentales du surréalisme. Paris, 1967. P. 245—246.

[153] Об изумлении как «патологии разума» см.: *Matuschek S.* Über das Staunen. S. 157.

ный случай, продукт искусного изобретения, надлежит извлечь на свет из облекающей его таинственности и необъяснимости: его надлежит объяснить. В то же время известное напряжение между темнотой и ясностью (просвещением) сохраняется.

Sweet horror, который в готическом романе возникает при встрече с жутким, ужасающе-неизвестным (реакция, характерная также для относящихся к этой традиции текстов Эдгара По, Достоевского и Генри Джеймса), является вариантом *admiratio*. В тексте этот аффект испробуется на протагонисте или повествователе еще до того, как его воздействию подпадает читатель. *Admiratio, sweet horror* и страх, вызываемый таинственными преступлениями, явлением покойников или духов, поддерживаются в процессе истолкования, учитывающем эквивокативность описываемых явлений.

Применительно к фантастике можно исходить из того, что амбивалентность контингенции используется здесь как аргументативно, так и нарративно. В двойственном феномене контингентного происшествия просвещение и вера в чудо, обольщение и разочарование приводятся в контакт таким образом, что разделяющий их барьер преодолевается — словно бы перепрыгивается в обоих направлениях. Логика истолкования только по видимости исчерпывается противопоставлением правильного и неправильного, реального и нереального, потому что важнее всего оказывается именно эффект неопределенности, вызываемый колебанием между противоположными полюсами. Это в равной мере справедливо как для классической фантастики, так и для повествовательных текстов, в которых осуществляется коалиция между случаем и фантазмом (свидетельством чему является, например, «Найденыш» Клейста).

8

Существенное отличие от кончеттистов заключается в том, что в фантастической литературе семантическая работа не замыкается исключительно в словесной области. Речь идет о сложных операциях смыслополагания (размышления протагониста при встрече с необъяснимым феноменом) и отрицания смысла, которые, в свою очередь, могут быть восприняты читателем как толчок к самостоятельному поиску истины.

В тех случаях, когда фантастика, обозначаемая здесь как классическая, доверяет операции смыслополагания протагонисту или повествователю, она выводит на сцену особый род мании — мании истолкователя, стремящегося укротить контингенцию, побороть ее. Событийный ряд, непоследовательный, беспорядочный, изобилующий разрывами и прерываниями, приводится в соотношение с интерпретаторской манией, в той или иной степени захватывающей протагонистов (высказываемые ими предположения, сбываю-

щиеся предчувствия, отрицание привидений как обмана чувств и т.д.). Если все случайные или несчастные происшествия — это больше не случайные, а разумные события, если необъяснимые явления — это больше не лживые образы, а естественные феномены или сверхъестественные знаки высшего разума, — тогда смыслополагание, превращение неизвестного в известное, необъяснимого в объясненное приобретает сотериологический аспект. Но до действительного избавления дело доходит крайне редко — однозначность решений в фантастической литературе так же ненадежна, как достоверность описываемых в ней внезапных происшествий. Речь идет о поддержании зыбкого семантического равновесия и вероподобии таких предложений, как «не случайным было то, что...» или «ведь это не могло быть случаем». Но в то же время правдоподобным выглядит и предложение вроде: «Случаю было угодно, чтобы именно в этот день...» — оборот, возводящий случай в ранг высшей инстанции или интерпретирующий его как предопределение или судьбу, не отбрасывая при этом самого понятия «случай».

9

Необъяснимость странного явления и все возрастающая проблематичность попыток истолковать его смысл могут рассматриваться как эффект двоякого рода. Контингентность странных событий может порождать жуткое и удивительное — или же это впечатление может создаваться за счет толкования событий как не случайных, а находящихся в ведении некоего внеземного разума. Существуют стратегии, пытающиеся сохранить контингентное как рациональную категорию и в то же время преодолеть контингенцию. При этом значимыми оказываются два модуса объяснения. Один из них, ссылаясь на принципы просветительски-рационалистического мышления, относит контингентный феномен к естественному порядку вещей; другой выражается в своеобразном «бреде отношений». В фантастических текстах преобладает последний модус. Повествователь или действующие лица оказываются охвачены манией, заставляющей их интерпретировать контингентное как тайный знак, выстраивать нечто целое из ощущений действительно воспринятых или только смутно брезжащих — с тем чтобы вскрыть действительное положение дел, напасть на след таинственных причин. Фантастически-детективная мания пытается устранить контингентный характер феномена — и тем самым превращает его в фантазм смысла.

При этом важно перехитрить ту силу, которая предстает в облике случая; это совершается при помощи сложных толковательных операций, которые настойчиво выстраивают системы соответ-

ствий, прибегая к каузальным или финальным аргументам. Руперт Ридль в статье «О последствиях истолкования причин»[154] указывает на важное различие между «сциентизмом» и «герменевтикой»: он остроумно убеждает, что причинное мышление несет на себе печать суеверия. В сциентизме он усматривает сосредоточенность на *causa* как причине феномена, в то время как герменевтика спрашивает о телеологическом смысле феномена. Ридль обвиняет сциентизм, исключающий финалистские концепты, в обскурантизме — и точно так же он обвиняет в обскурантизме герменевтику, если она исключает причинное мышление и ставит исключительно вопрос «зачем это надо?». Это различие существенно и для семантических акцентировок случая в фантастической литературе. Здесь в процессе объяснения тоже используются оба указанных хода — каузалистский и финалистский, причем сами персонажи, охваченные маниакальным стремлением к объяснению или истолкованию, тематизируют это мышление каузальными или финальными категориями. Однако в отличие от повседневного причинного мышления, которое слепо, не размышляя предполагает причину за всяким совпадением[155], фантастика настаивает на непроясненности феномена, избегает любой фиксации в отношении *causa* или *finis*. Потому что совпадение в фантастической литературе может рассматриваться и как случайное, и как происходящее от еще неведомых, необычайных причин. На совпадение, стало быть, нельзя полагаться — оно всегда остается удивительным.

Потребность в интерпретации, владеющая, согласно гипотезе Ридля, обскурантами среди приверженцев каузализма и финализма, присуща и сторонникам теории заговора. «Заговор» — это специфический вариант *causa* или *finis*, вариант, не удовлетворяющийся раскрытием и настаивающий именно на таинственности побудительных причин и целей. Юрген Линк, исходя из концептуального дуализма Макса Вебера, рассматривает соперничество между «интеракционизмом» и «динамикой масс» как соперничество двух смыслов[156]. Это соперничество между интерпретациями, рассмат-

[154] *Riedl R.* Die Folgen des Ursachendeutens // Die erfundene Wirklichkeit. Wie wir wissen, was wir zu wissen glauben. Beiträge zum Konstruktivismus. Hg. v. Paul Watzlawick. München, 1981. S. 67—90.

[155] Ibid. S. 72: «Эта привычка делать ставку на неслучайное, постоянное соответствование явлений [...] еще усугубляется благодаря творческому индивидуальному усвоению. Везде, где совпадение в достаточной степени подтверждается повторениями, предполагается, что это совпадение будет повторяться и впредь и что его можно будет выгодно использовать». Ср. также S. 73: «Предожидание того, что совпадения не были случайными, заложено в нас до такой степени, что мы предполагаем прямую связь едва ли не в любом стечении обстоятельств».

[156] *Link J.* Geburt des Komplotts aus dem Geist des Interaktionismus // Kulturrevolution. 1994. März. Bd. 29. S. 7—15.

ривающими действия и события либо как следствия определенных решений, планов и намерений (и тем самым как нечто потенциально осмысленное), либо как феномен естественной истории человечества», движущейся вперед без всякого смысла. Линк указывает на важную в этой связи коллективную символику «наводнений, пожаров, бурь, эпидемий, опьянения и безумия»[157]. Предположить существование заговора — значит обнаружить смысл, устраняющий хаотизм «динамики масс» и находящий в событиях тайный порядок. Линк прослеживает ввзаимосвязи «между интеракционизмом и заговором» у Шиллера, которого он называет «классиком заговора»[158]. Шиллер обуздал свое восхищение «революционной динамикой масс» в своем «драматургическом проекте последовательно интеракционистской исторической драмы»[159]. Однако гипертрофирование семантики заговора, приобретающее в «Духовидце» (еще одном фантастическом тексте) черты романтически ужасных представлений о тайном братстве, — это в представлении самого Шиллера проект неудавшийся (согласно Линку, Шиллер был «изобретателем пресловутого романа заговоров»[160]). Предположение заговора — это проекция, вносящая порядок в дикое нагромождение фактов, придающая им семантическую когерентность и нарративную синтактику, делающая из этих фактов *plot*[161]. Интерпретаторы и конструкторы в то же время являются жертвами, параноидальный взгляд которых усматривает «во всех событиях, даже совершенно случайных, результат чудовищного заговора»; «параноидально-интеракционистский взгляд трансформирует все события в простую поверхность, за которой и под которой таится во тьме некий великий субъект»[162].

Заговор фигурирует в литературном тексте как ложный смысл, как фантазм смысла. В психопатографии он фигурирует как бред или паранойя (причем и тут существуют связи с литературными текстами, здесь, к сожалению, не могущие быть освещенными подробнее). Согласно Фрейду[163], здоровый человек предполагает су-

---

[157] *Link J.* Geburt des Komplotts aus dem Geist des Interaktionismus // Kulturrevolution. 1994. März. Bd. 29. S. 11.

[158] Ibid. S. 8.

[159] Ibid. S. 9.

[160] Ibid. S. 12.

[161] Ср. этимологическую зависимость между *plot* и *complot*. Французское *compeloter* (связывать) превращается в *complot* (соглашение, тайный заговор); английское заимствование, *complot*, превращается в *plot,* заговор (*to plot, the plotter*), заодно делаясь обозначением схемы развития действия в литературном произведении.

[162] Ibid. S. 13.

[163] *Freud S.* Zur Psychopathologie des Alltagslebens // Freud S. Gesammelte Werke. Bd. 4. London, 1955.

ществование случайных явлений, в то время как параноик (и можно добавить — фантастический герой) отвергает какую бы то ни было случайность. Все, что может показаться чуждым, истолковывается как составляющее звено в цепи чрезвычайно значимых совпадений. Само собой разумеется, что повторение события имеет в данном случае конститутивное значение, так как повторение уничтожает впечатление непреднамеренности. Однако параноик, как подчеркивает Фрейд, в состоянии с педантической точностью замечать многое, что ускользает от нормального восприятия. Обостренное и проворное внимание параноика заставляет его, перед лицом гетерогенных явлений действительности, выработать в себе способность постоянно сохранять бодрствующее состояние, способствующее маниакальному порождению объясняющих гипотез.

Гюи Росолато, развивающий фрейдовские тезисы, представляет параноика как покорителя случая. Вопреки мнению о непознаваемости мира, его несводимости к определенному набору сведений, параноик претендует на то, чтобы обладать полнотой власти над миром посредством знания. Здесь следует учитывать то, что Росолато обозначает как мобилизуемое в противовес «непонятности» «непосредственно данное безграничное и словно бы интуитивное знание»[164]. Между незнанием и знанием случай превращается в «воображаемую» инстанцию[165]. Он должен быть воображаемым как симптом незнания, чтобы тем верней инсценировать триумф знания. Весь *plot* системы безумия обязан своим существованием этому триумфу. Это в равной степени справедливо, например, для госпитализованного параноика Шребера[166] и для гоголевского вымышленного параноика Поприщина в «Записках сумасшедшего». Шребер старается разоблачить безобидно-случайное (непреднамеренное, акцидентное), а также объективно положительные, предназначенные его вниманию знаки исключительно как элементы направленного против него заговора, в который сплотились властители его мира, психиатры. С редкостным красноречием развертывает он свои фантазматические системы, отличающиеся строгой последовательностью.

Также и гоголевский повествователь, сумасшедший Поприщин, фиксирующий в дневнике свое заболевание («бред отношения»), отрицает акцидентное и непонятное, толкуя его как набор в высшей степени важных знаков, возвещающих упорядоченный, завершенный сам в себе мир. В отличие от Шребера, он конструирует из бессвязного конгломерата непонятных явлений и процес-

[164] *Rosolato G.* L'Imaginaire du hasard // La Psychanalyse 3 (1957). P. 217.

[165] Росолато говорит о «воображаемой функции случая» (Ibid. P. 217).

[166] См.: *Schreber D. P.* Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken. Hg. v. S. Weber. Frankfurt a. M.; Berlin; Wien, 1973.

сов род заговора, имеющего для него позитивный смысл. Неустанная изобретательная деятельность его рассудка, основывающаяся на схеме заговора, помогает ему перетолковать сумасшедший дом, где он испытывает мучения (неизбежные для принудительных медицинских методов того времени), в покорное ему Испанское королевство, властвуя над которым он одновременно является властителем эгоцентрически истолкованного мира. Иначе, чем Шребер, высоколитературная паранойя которого подлежит законам психоанализа, Поприщин с его фантазмами смысла, нацеленными против случайности и непонятности чуждых ему отношений, принадлежит области гротескной фантастики.

Фантастический мир, из которого изгнан случай, не может сохранить свою однозначность. Он рушится, если обнаруживаются та псевдологика и те ложные умозаключения, которым он обязан своим существованием. Таким образом, на смену семантической прочности приходит амбивалентность (так происходит и в конце гоголевского гротеска). Решающее значение в определении статуса фантастического повествования принадлежит случаю: паранойя, вера в чудеса, суеверие, лихорадочный бред, галлюцинация, скепсис различным образом определяют восприятие, переживание и оценку случая. Если случай можно обосновать, включив его в естественный (например, физический) порядок вещей, тогда привидения могут быть объявлены оптическим обманом. Таким образом, фантастическая реальность опровергается фактической. Суеверие и вера в чудеса могут вступать в конкуренцию с просветительской интерпретацией: молния из ясного неба, производящая опустошительный пожар, может быть истолкована как естественное метеорологическое явление, как перст божий или как «следствие» проклятия.

Ян Потоцкий, один из важнейших зачинателей предромантической «классической» фантастики, в своем шедевре «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1804) соединяет две перспективы — набожную веру в чудеса и суеверный страх. Обе эти точки зрения конфронтируются с просветительским скепсисом, представителем которого выступает протагонист-повествователь. Таинственные метаморфозы действующих лиц и смена мест действия, явления выходцев из могилы, внезапные встречи персонажей, которые, как выясняется, состоят между собой в родстве, нагромождение по видимости бессвязных происшествий, тем не менее объединенных некой чудесной внутренней связью, — все это оборачивается грандиозным заговором, сплетаемым вокруг протагониста. Испытанию подвергается его способность к безошибочной оценке тех удивительных случаев, которые встречаются на его пути. Странные происшествия, по-видимому указывающие на вторжение сверхъесте-

ственных сил, просто вымышлены, а все страхи — это хорошо рассчитанные ловушки. На сцену выступает «теория заговора наоборот»: вместо того чтобы во всем усматривать заговор, протагонист не замечает тотального заговора, в котором (интеракционистски) участвуют влиятельные лица мавританско-исламского и испанско-католического мира, и таким образом лишается единственно возможной тут смысловой схемы. Вместо этого он во всем усматривает волшебные, таинственные воздействия. Педагогические заговорщики вводят испытуемого в искусство заговора, совершающегося согласно человеческим планам тайных режиссеров, чтобы освободить его от ослепления, от веры в то, что существует иная, высшая, стоящая над миром инстанция, направляющая человеческие судьбы. Сверхъестественное двояким образом подвергается испытанию: во-первых, нуминозность происшедшего чуда разоблачается посредством просвещения, во-вторых, адепты тайного знания постепенно выдают свои тайны, которые, как и весь заговор, оказываются частью влиятельной системы отношений, включающей в себя все тайны и все ключи тайн.

Потоцкий на просветительский лад играет фантазмами, возникающими вследствие неверно истолкованных случаев. Его роман, в котором сложно комбинируются повествовательные отрезки историй, ступенчато включенных одна в другую, охотно оперирует оппозицией «посвященный / непосвященный». Случай утрачивает свою таинственность в тот момент, когда потерявший ориентацию, поверивший мнимым чудесам герой узнает истинную причину чудес благодаря своему посвящению в тайное знание (в этой роли выступает каббала, впрочем наряду с другими элементами эзотерики и тайных учений). Таким образом, случай объясняется не при помощи включения в естественный (каузально обусловленный) порядок вещей, а при помощи соотнесения с гетеродоксными порядками, которые становятся представимы для скептичного, но притом посвященного в таинства повествователя. Стало быть, пугающее очарование амбивалентного сохраняет свою силу[167].

Можно назвать некоторые тексты классической фантастики (или тексты, работающие с фантазмами), которые используют случай не только в области нарративной синтактики (как разрывы в повествовании) или семантики (как нарушение изотопий), но также специально его тематизируют. Хорошим примером является

[167] Патриция Остер-Штирле указывает на то, что в романе Потоцкого после «падения покрова», скрывавшего тайну, фантастика, потесненная отрицанием, сохраняет «собственную динамику, оказывающуюся сильнее, чем ее просветительская деструкция» (*Oster-Stierle P.* Der Schleier zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung. Vier Beispiele aus Frankreich // Schleier und Schwelle. S. 238).

здесь «Найденыш» Клейста. В ключевой сцене, когда Николо, найденыш (случайная находка), играя буквами, раскрывает загадочный логогриф своего имени и анаграммирует имя «Колино» (имя своего положительного двойника), о случае говорится: «Соответствие, обнаружившееся между обоими словами [именами], казалось ему чем-то большим, чем просто случай». Больше, чем просто случай, оказывается самой настоящей судьбой. Все без исключения элементы соотносятся один с другим благодаря внезапно обнаружившемуся сходству. Клейст заставляет своего героя в процессе алеаторной игры с шестью буквами из слоновой кости обнаружить скрытое, сублиминальное правило языка, благодаря которому все прочие сходства и соответствия предстают как закономерные. Иначе говоря, порожденное игрой в буквы странное сходство, случайность которого подвергается сомнению, наводит на мысль истолковать ряд случаев (основная семантическая структура этого текста) как элементы осмысленной, в данном случае роковой констелляции. Случай, в случайности которого возникает сомнение, здесь снова предстает как фантазм смысла.

В приведенных примерах (которые я пока условно отношу к классической модели фантастики) используются сложные стратегии смыслополагания. Может показаться, что главной целью является здесь преодоление контингенции, но, как было показано в начале этой главы, речь идет не об уничтожении контингенции, а о бесконечном процессе интерпретирующего приближения к ней — о процессе, итог которого остается сомнительным или открытым.

10

Иначе выглядят установки по отношению к случаю в неклассической фантастике, а именно в обоих ее вариантах — аллегорическом и абсурдном. Здесь случай приводит к принципиальной проблематизации смысла, выставляя арбитрарность и отсутствие когерентности как симптомы полного отсутствия смысла в этом мире. Это выразительно показано Коменским в его уже упомянутом «Мирском лабиринте и сердечном парадизе», тематически продолжающем барочную традицию *vanitas*. Лабиринт как неупорядоченное скопище случайно оказавшихся рядом предметов, как последовательность незапланированных и по видимости бесцельных действий, — этому миру, всего лишь симулирующему связность, противопоставляется упорядоченный мир, следующий плану божьего творения, «сердечный парадиз». Коменский структурирует свой антитетически выстроенный текст, противополагая корреспонденциям контингенцию. Парадигма соответствий предполагает наличие тотализирующего концепта (который, впрочем, может остаться скрытым от отдельного смертного), предполагает наличие некой высшей точки зрения, которая позволяет усмотреть единство

всего сущего. Парадигма контингенции позволяет видеть единичное, разнообразие единичного, причем когерентность всех этих явлений остается недоказуемой, а их иерархия не имеет значения. Примечательно, что Коменский, демонстрируя лишенную смысла случайность, смысловую пустоту хаоса, лишенный тайны лабиринт, не обещающий никакого смысла, прибегает к вербальным игровым стратегиям, примиряющим контингенцию игрой в сходства. Описательный, представляющий, отображающий порядок языка, использующий фонетические, морфологические и синтаксические соответствия, смягчает то впечатление неупорядоченности, которое остается от спутанного нагромождения предметов и человеческих деяний[168]. Беспорядок мира возводится в порядок языка, в этом заключается — в полном согласии с Якобсоном — поэзия грамматики и грамматика поэзии.

Также фантастическая литература, следующая традиции гротеска и абсурда, использует случай с целью проблематизации смысла, не тематизируя случай специально. Невозможное, беспричинное и не поддающееся обоснованию описывается и повествуется без включения той промежуточной инстанции изумления и сомнения, которая была необходима в классической фантастике. Это контингенция во всей ее наготе, когда, например, в повести Гоголя нос ни с того ни с сего исчезает с лица своего обладателя, попадает в хлеб, который хочет съесть цирюльник, затем проезжает в карете, одетый в мундир статского советника и наделенный чином более высоким, чем чин его владельца, — и все это затем, чтобы в конце концов также немотивированно очутиться на своем прежнем месте. Отказ от стратегий смыслополагания в самом тексте (контингенция как ничем не приукрашенная репрезентация бессмысленности) побуждает читателя к конструированию толкований. И, как убеждает история восприятия, читатель использует все имеющиеся в его распоряжении шансы, чтобы преодолеть контингентность этого текста (например, «осмысленно» прочитывает историю исчезновения носа как историю появления двойника — как сделал это, впрочем, уже Достоевский, читатель Гоголя). В историях такого рода аристотелевский концепт *endechomenon* уже не помогает, потому что то, что может быть другим, выглядит здесь не просто как невероятное, но именно как невозможное *adynaton*.

11

Неклассическая (неабсурдная) фантастика создает на основе случая фантазм альтернативы: способность мира «быть другим»

[168] Дмитрию Чижевскому принадлежит анализ языковых приемов, важный для уяснения этого аспекта (см.: *Tschižewskij D.* Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens des J. A. Comenius — Einige Stilanalysen // Slavische Barockliteratur. Bd. 2. München, 1983. S. 1—24).

принимает эксцентрически-невероятные формы. Для фантастики того типа, что представлен у Борхеса, справедлива следующая аргументация: все процессы, события и явления (впрочем, взгляд Борхеса сосредоточен не столько на природных явлениях, сколько на явлениях культуры) суть результаты случая (случайного решения, случайной победы одной партии над другой в споре о модели мироздания, о религиозной догме или о мыслительных парадигмах[169]). На этом основывается концепция, открывающая возможность проектировать как альтернативу все то, что по воле случая не было реализовано. Подобные соображения оправдывают спекулятивные построения, до такой степени отмеченные печатью чуждости, что те «иные» параметры, которые определяют их странный порядок, создают тем самым пространства фантастического.

Специфика воображаемого чуждого порядка состоит в его произвольности. Этот порядок вступает в конкуренцию со случайно же утвердившимся порядком действительного мира и пытается превысить его возможности.

Арбитрарные системы призваны конфронтировать осуществившиеся упорядоченности официальной, прежде всего европейской культуры с неисчислимыми невоплотившимися альтернативами, порожденными либо произволом авторской фантазии, либо же основывающимися на забытых, вытесненных философских конструктах и религиозных идеях. Причины, по которым они не могли быть реализованы, становятся стимулом к фантастической апробации изгнанных конструктов.

В набрасываемых Борхесом в его «Ficciones» альтернативных моделях репрезентации знания или гетеродоксных системах, реализации которых помешал случай, центральным моментом становится фантастика альтернативного. Из смешения реальных (пускай отброшенных) моделей возникают теоретические фантазмы, убедительность которых способна поколебать авторитет случайно реализовавшихся систем, обнаружив их эпистемологически арбитрарный характер: любые модели упорядоченностей возможны и невозможны в одно и то же время — в этом и состоит парадокс, завершающий полуигровую, полусерьезную аргументацию Борхеса[170].

12

Случай ни в концептуальном, ни в структурном отношении не является привилегией одной лишь фантастики. Однако в нефантас-

---

[169] Ср. размышления Борхеса в «Оправдании Лже-Василида» о том, что, если бы Александрия одержала победу над Римом, сбивчивые истории гностиков были бы связными, возвышенными и повседневными. Ср.: Weltrevolution der Seele — Ein Lese— und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart. Bd. 1. Gütersloh. 1991. S. 467—472.

[170] См. об этом подробнее в главе, посвященной Борхесу.

тической литературе в центре внимания оказывается не напряжение между *endechomenon* и *adynaton*, а, скорее, разъяснение случая, поиск в нем смысла. Основная роль отводится при этом совпадению, выступающему как хронотоп контингенции. Совпадение во времени и пространстве — это не столько «случайная встреча» разнородных предметов у Лотреамона, сколько судьбоносная встреча людей, когда в соприкосновение приходят линии их жизней, замкнутые в себе семантические континуумы (контингенция в собственном смысле слова). Торнтон Уайлдер в романе «Мост Короля Людовика Святого» («The Bridge of St. Louis Rey»), опираясь на исторические свидетельства об одном несчастном происшествии, рассказывает истории пяти людей, принадлежавших одному и тому же кругу, но не имевших прямых контактов, — истории жизни пяти людей, погибших при провале моста. Уайлдер оставляет без ответа вопрос: «Возможно, несчастный случай?» — «Возможно, замысел?» — и монах-францисканец, пытающийся реконструировать их биографии, впадает в такие умственные спекуляции, которые делают его подозрительным для церковного окружения. Искателя истины сжигают на костре как еретика. Таким образом, открытым остается вопрос, не была ли смерть последней смыслополагающей инстанцией, что придала некий смысл всем предшествующим событиям и действиям, имевшим место в раздельных, казалось бы, существованиях, — смерть как апофеоз случая и его окончательное устранение. На первый план выдвигается, скорее, иной момент — временной.

Совпадение, встреча (*rencontre*) — пребывающие в настоящем как любое переживание очевидности, они ставят вопрос о происхождении соприкоснувшихся элементов, заставляют оглянуться назад, на лежащие в прошлом причины, и в то же время заглянуть в будущее. Потому что совпадение — это констелляция, *комплика-ция* — в смысле сплетения обстоятельств, которое надлежит распутать. Вопреки констатируемой Ридлем «обскурантской» объяснимости, совпадение в литературе приобретает признаки судьбы, распоряжаться которой человек не в состоянии.

Так и Достоевский использует в своих нефантастических романах случайные встречи главных героев и героинь, связанных между собой родственными, эротическими или криминальными связями. Эти встречи происходят на лестницах, в проходных комнатах, на пороге. Во время таких встреч разоблачаются тайны, чреватые будущими скандалами. Впрочем, Достоевский нарративно маркирует эти столь важные в его романах случайные встречи одним только коротким словом «вдруг», подразумевающим нарушение, разрыв последовательного хода повествуемых событий и прямо указывающим на значимость непосредственно вводимого происшествия. Разоблачение тайны — у Достоевского оно означает толь-

ко вызывающее шок превращение неизвестного в известное, предчувствий в уверенность, заблуждения в ясное знание. Используемый таким образом значимый случай фигурирует как элемент, пунктирно соединяющий прошлое с будущим в мгновение настоящего.

Достоевский, в пространных рассуждениях постоянно тематизирующий соотношение свободы и детерминизма как квазифилософскую и квазитеологическую проблему, позволяет случаю вторгаться в повествование как результат *liberum arbitrium*, что подразумевает преступный акт произвола. Концепт преступления, развиваемый преступниками-интеллектуалами в «Преступлении и наказании», «Бесах», «Братьях Карамазовых», основывается на случайности волеизъявления. В «Идиоте» случай используется как амбивалентный способ объяснения. Князь Мышкин знает, что его неловкость неизбежно приведет к тому, что он разобьет драгоценную китайскую вазу в салоне Епанчиных. Несмотря на все усилия не приближаться к вазе, он натыкается на этот хрупкий фарфоровый предмет (и это расценивается всеми присутствующими как случай) — и все совершается так, как он предвидел (*self-fulfilling prophecy*)[171].

13

В заключение подчеркнем еще раз следующие моменты. Фантастика, особенно в ее классическом варианте, работает с категорией случая — даже там, где присущее ей стремление к семантизации желало бы видеть разъяснение происходящего. Обязанная как Кратилу, так и Гермогену, она трудится над семантической конверсией случая, однако не стремится полностью перевести арбитрарное в область мотивированного, трансформировать смежность в сходство, а контингенцию в корреспонденцию. Негативность случайного, его неразумность должны быть преобразованы в позитивность провидения, иначе говоря: оборотной стороной случая должно явиться провидение. Однако случай вымышлен, а провидение обманчиво.

Смысловая ориентация, какова бы ни была ее интенция, остается для фантастического текста определяющей. Случай выступает либо как носитель «негативного» смысла — как воплощение смысловой пустоты этого мира, либо как носитель смысла «позитивного» — как воображаемое присутствие всех мыслимых альтернатив в их возможностях и невозможностях. Или же то «подвешенное» состояние, в каком пребывает случай, указывает на проблематичность любого осмысленного порядка. Фантастика

[171] См. об интерпретации этого понятия: *Watzlawick P.* Selbsterfüllende Prophezeiungen // Die erfundene Wirklichkeit. Wie wir wissen, was wir zu wissen glauben. S. 91—110.

порождает обманный смысл для того, чтобы вскрыть кажимость смысла многих феноменов и связей. При этом фантазм рождается из смыслового закрепления случая — или, иначе говоря, включение случая в какой-либо определенный порядок порождает фантазм смысла.

Случай вторгается в мир артефактов, перечеркивая их порядок, поэтому случай должен быть «артифицирован» и оформлен. С другой стороны, он используется как формальный и семантический момент, именно благодаря своей чуждости и «неконвенциональности» обеспечивающий возможность эстетических новаций. Случай как формальный момент видоизменяет структуры пространства и времени, так он работает с точечным — и вместе с тем позволяет оглянуться назад и заглянуть в будущее. Хронотоп случая — это совпадение, провидение и *memoria*.

Намеренное конструирование случая в фантастической литературе, делающее его движущей силой повествования, превращает случай в причину: случай, по-видимому проистекающий от какой-то неведомой причины, *causa ignota*, сам выступает в роли *causa*. Представляется, что применительно к фантастике, в каких бы то ни было ее формах, нельзя говорить о редукционистском упрощении сложного. Скорее напротив: смысл разрастается благодаря точечным нарушениям, обусловленным вторжением случая. Гипертрофия смысла является как итог фантастической обработки случая.

II

ТЕРРИТОРИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

ПОТУСТОРОННЕЕ: ЧАРЫ ТАЙНОГО ЗНАНИЯ — БРАУН, ГОФМАН, ПУШКИН, ОДОЕВСКИЙ, ПО, УАЙЛЬД, УЭЛЛС, БУЛГАКОВ

В альтернативных семантических парадигмах, выдвигаемых фантастической литературой в противовес парадигмам «стандартной» фикциональности, присутствуют следы тайного или эзотерического знания, свидетельствующие о соприкосновении с вытесненными (забытыми, табуизированными) дискурсами. Эти антипросветительские дискурсы продолжают традиции, считавшиеся преодоленными. Генезис фантазма тесно связан с переработкой элементов тайных традиций. Однако в то же время дают о себе знать тенденции, стремящиеся к отаинствлению знания, недоступного в своей сложности, а следственно — внушающего опасения. Оба рода знаний, тайных и отаинствляемых, умозрительно вторгаются в область «Другого».

1
Arcana[1]

Когда растущая воля к просвещению приходит в соприкосновение с антипросветительскими тенденциями — или, согласно формулировке Райнхарда Козеллека, когда «Просвещение и тайна [выступают] как исторические близнецы»[2], — вытесненные дискурсы тайного знания становятся так заразительны, что начинают причинять беспокойство в том числе и литературе. Охотнее всего эта пара близнецов выступает в фантастической словесности. На возвращение тайного, отдающего жутью и вытесняемого знания, идущего из побежденных Просвещением традиций, а равным образом на современные знания, сохраняемые в тайне или овитые тайной, фантастическая литература романтизма и постромантизма отвечает текстами, в которых прояснение и сокрытие словно бы стараются в обоюдном порядке выбить друг у друга почву из-под ног. Изучение арканических доктрин, в особенности алхимии, но не менее того и шумиха, возникающая вокруг различных потаенных практик и ритуалов, например масонских, а заодно с тем мес-

---

[1] Arcana (sg. arcanum; *лат.*) — алхимические секреты, тайны, доступные только посвященным. — *Прим. пер.*

[2] *Koselleck R.* Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Freiburg; München, 1959. S. 49.

мерические двусмысленности — все это помогает авторам-фантастам найти интересующие их двойственные предметы.

Системы тайного знания алхимиков и масонов не могут быть здесь представлены во всей сложности, в истории их возникновения и влияния. Ответвления и отдельные традиции, по-разному строго относящиеся к соблюдению тайны и существенно разнящиеся своими учениями, крайне трудно свести к набору немногих признаков. Важнее подчеркнуть принципиально синкретический характер этих систем. Так, в масонстве можно распознать фрагменты алхимической и каббалистической традиции. Алхимию и каббалу роднят космологические концепты. Для алхимии и масонства каббала приобретает роль герменевтической инстанции и источника конструирования символических языков. Терапевтический метод Месмера, стремившегося верифицировать изобретенный им «животный магнетизм» научными и медицинскими методами, снабжается в ходе рецепции любопытной предысторией, которая расплывчатым образом заявляет о его родстве с тайным знанием. Фантастические тексты, в свою очередь, вырабатывают новые амальгамы. Поэтому нельзя считать, будто они только документируют тайное знание, предлагают его иллюстрацию, поддающуюся однозначной расшифровке. Скорее фантастический текст в своем функционировании одновременно именует и замалчивает элементы тайного знания. С одной стороны, он прибегает к очевидным сигналам, указывающим на тайное знание, с другой стороны — к техникам намека и камуфляжа. Во многих фантастических текстах ошеломляющие постулаты традиций тайного знания тематизируются в ходе ожесточенной дискуссии. Дебаты ведутся о том, можно ли естественным образом объяснить феномены, порождаемые тайным знанием, можно ли допустить здесь случайность, обман чувств и подлог, — или же эти феномены свидетельствуют о необъяснимом вторжении сверхъестественного. Подобные споры дают представление о тех точках зрения, которые бытуют в общественном мнении, а также в естественных науках, в медицине и психологии. Таким образом, литература становится интегрирующим фактором в контексте культурных смыслов.

Однако что же именно привлекает авторов фантастических текстов? Это, как представляется, следующие моменты: исключительность тайны; ритуалы, призванные ее сохранить и передать дальше; обещание знания — но также определенные процедуры и не поддающиеся определению воздействия, порождаемые тайными практиками. На передний план выступают при этом: перенос в другое состояние, превращение (метаморфоза), момент экстремального, сложные языки символов и философски-спекулятивный потенциал.

Эти функции и приемы в литературном тексте подчиняются конвенциональным законам повествования, то есть приспособляются к контексту, руководствующемуся своей собственной повествовательной логикой, и активируются в той или иной специфической смысловой структуре. В силовом поле притяжений и отталкиваний, возникающих между Просвещением и Анти-Просвещением, фантастическая литература — с ее последовательным интересом к спекулятивным подходам — выбирает эстетику «полутемного» (*chiaroscuro*). Она программным образом использует многозначность, допускает амбивалентные высказывания, предлагает проблематичные выводы, оперирует конструкциями кризисов, катастроф, эксцессов, а также работает с эффектами ужаса. Конститутивную роль играет при этом желание репрезентировать отсутствующее (инобытие), невыразимое, забытое, необъяснимое.

Сочетание эстетического наслаждения и интеллектуальной занимательности подкрепляется созданием определенных эффектов, переходящих от восторга в потрясение и ужас. Такие эффекты побуждают либо увериться в таинственности сверхъестественных обстоятельств, либо, напротив, впасть в сомнение. В большей части фантастических текстов один из голосов защищает позиции Просвещения, пытается отстоять его правоту в споре с антипросветительскими позициями, однако в расстановке текстовых пуант этот голос часто оказывается заглушен. В таком случае повествовательная логика текста характеризуется переходами с одного уровня значений на другой: она допускает фантазмы, больше не сводимые к реальным причинам. Вопрос о том, что является *действительным*, продолжает существовать как фактор постоянного беспокойства.

В фантастической литературе есть свои посвященные, исследователи, экспериментаторы, скептики, суеверы. Общим объектом является для них Необъясненное, одной стороной касающееся Просвещения, другой — Анти-Просвещения. Фантастика работает с сокрытиями, порождаемыми незнанием. Она принимает к сведению, с одной стороны, попытки естественнонаучных объяснений Необъясненного, с другой — крушение таких попыток и создает в результате тот необъяснимый остаток, который и составляет тайну текста.

Сочетание экспериментов во внешней природе с экспериментами над природой человека разжигает любопытство, служащее стимулом фантастики. Тайны человеческого тела, его функции, но в особенности тайны души касаются в то же время «последних» вопросов: смерти и бессмертия. Страх тления и жажда бессмертия разгораются все сильнее. Дерзкое вторжение в природу (превращение металлов в золото или «второе творение») и в конечном счете очищение души явились теми моментами алхимической традиции,

которые в XIX веке ассоциировались с представлением о достижении бессмертия, о вхождении в контакт с миром мертвых. В месмерической традиции не менее важным для последующей рецепции оказался терапевтический эффект магнетического лечения и сомнамбулизма.

Незнание причин какого-либо феномена или воздействия порождает изумление, которое — согласно многим фантастическим текстам — стимулирует особый род протонаучного любопытства (*curiositas*). В фантастическом тексте это любопытство, бегущее по следу неизвестного, снабжается клеймом предосудительности и ведет к апориям, вызывающим ужас и тем самым блокирующим разумное проникновение в загадочный феномен, в происшествие, поражающее своей чрезмерностью. То, что осталось в итоге необъяснимым и сверхъестественным, разверзается во всей своей катастрофичности. Однако фантастика пересматривает также и научно облагороженное любопытство: она обращает его в сторону тайного, еще не постигнутого, ошибочного и эксцентрического — и заставляет его в этой области потерпеть решительное фиаско.

Охладелое любопытство, утратившее манящую неясность, больше не готовое отдаться волшебствам природы, лишившее ее былого очарования, — это любопытство вдруг снова становится эмоциональным. Изумление, сделавшееся некой патологией разума, теперь реабилитируется. Важен при этом именно эффект удивления, вызываемый вторжением в нормальную жизнь неизвестного, непредвиденного и необъяснимого. Наказуется как раз холодное любопытство — как похоть глаз, как алчность к знаниям. В прежней традиции *curiositas* считалась пороком, который заставлял гоняться за тайнами творения, отвлекая помыслы от творца, Бога[3]. Эта ненасытная жажда знаний зовет проникнуть в тайну также и протагонистов фантастических текстов и в итоге обращается против них. В фантастическом тексте *curiositas* направлена на извращенное и чудовищное, сосредоточена на экстремальных состояниях, ищет мерзких картин.

Состояния, в которые фантастическая литература переносит своих «трудных» героев, чтобы дать им возможность пригубить тайного знания, — это безумие, экстаз, сомнамбулизм и греза. На первом плане стоят необычайные душевные состояния, в которых возникает срединный мир, располагающийся между материальным и

[3] См.: *Locher E.* «Curiositas» und «Memoria» im deutschen Barock // Der Prokurist 4 (1990). S. 63—118. О религиозных основаниях интеллектуального запрета на «Curiositas» см.: *Ginzburg C.* High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the sixteenth and seventeenth Centuries // Past and Present. 1976. Bd. 70—73. S. 28—41.

спиритуальным, посюсторонним и потусторонним. Это чрезмерные состояния сознания, допускающие перешагивание границ в неизведанные области.

2

Э.Т.А. Гофман изучал традиции, полемичные по отношению к Просвещению, особенно алхимию и месмеризм, и посвящал свои занятия таким феноменам, которые не были «просвещены» и не лишились очарования волшебства. В этом ему помогали труды натурфилософа немецкого романтизма Готхильфа Генриха Шуберта, прежде всего его «Символика сна» («Die Symbolik des Traums», 1814) и «Взгляд на естествознание с ночной стороны» («Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft», 1808). Повести Гофмана «Магнетизер» («Der Magnetiseur») и «Песочный человек» («Der Sandmann»)— разительные примеры того, каким образом фантастика берет начало в тайном знании.

Я попытаюсь показать, что в «Песочном человеке», повести 1814 года из цикла «Ночные этюды» («Nachtstücke»)[4] — одного из наиболее часто интерпретировавшихся текстов немецкого романтизма, — алхимия двояким образом исполняет роль носителя текстовой семантики, а именно: в качестве алхимии души и в качестве алхимии языка. Или, иначе говоря, Гофман использует алхимию (тайное спекулятивное знание и тайную технику) в качестве двойной метафоры: во-первых, по отношению к психическому параноидальному процессу, а во-вторых, по отношению к языковому порождению текста.

Эта метафора о двух концах реализована в Натанаэле, главном герое. Он пишет фантастический текст, обнажающий тайную пружину его воображения — ту силу, которая заставляет его, записывающего, стать «фантомом своего собственного “я”». Паранойя есть ответ на неразумие энергии воображения. Это неразумие ведет к смертельному исходу. Процесс письма предстает алхимической практикой, прибегающей к метафорике превращений и бредящей в алхимическом стиле. Этот стиль проходит через несколько стадий, сопоставимых с теми, которые пыталась соблюдать алхимия при преобразованиях и сплавах металлов, но также и при изготовлении искусственных человеческих организмов. Решающее значение имеет аспект сплава, метаморфозы и изготовления детали.

---

[4] Об алхимии и месмеризме в творчестве Гофмана см.: *Kremer D.* Romantische Metamorphose. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Stuttgart; Weimar, 1993. S. 143—209. О поэтологической дискуссии см.: *Preisendanz W.* Eines matt geschliffenen Spiegels dunkler Widerschein. E. T. A. Hoffmanns Erzählkunst // E.T.A. Hoffmann / H. Prang (Hg.). Darmstadt, 1976. S. 270—291.

Текст Натанаэлевой фантазии повествует о тайных занятиях алхимией, практикуемых парой двойников: отцом героя и его жутковатым гостем, адвокатом Коппелиусом. Они заняты тем, чтобы безматочным способом сфабрицировать человеческое существо. Для сравнения следует указать на рисунок Гофмана «Песочный человек» (илл. 1) и на гравюры XVII века с изображением алхимических символов и процедур, например на гравюру из собрания «Musaeum hermeticum» (илл. 2) или на титульный лист «Opera omnia» Яна Баптиста ван Хелмонта: на них отчетливо заявлена корреляция между плавильной печью и материнской утробой Земли, между верхом и низом, алхимией и горнорудным делом (илл. 3). Гравюра «Зерцало искусства и природы» (илл. 4) представляет собой трехступенчатое изображение символических языков: теоремы, термины, предметные символы, символические действия, схема лаборатории с приборами. Надо полагать, иконография такого рода была доступна для тех, кто интересовался тайным знанием.

Текст Натанаэля повествует о другой паре двойников: Коппелиус возвращается на этот раз в облике Копполы (*coppola* означает в алхимическом языке пробирный тигель[5]), рядом с ним является профессор Спаланцани. Они изготовили автомат, куклу Олимпию. Имя профессора повторяет имя итальянского естествоиспытателя Лаццаро Спаланцани (1729—1799), который первым предпринял искусственный перенос семени в своих опытах над животными.

Не только в тексте Натанаэля, но и в смысловой структуре всей повести видное место принадлежит мотиву глаз. Глаза швыряют в фантасмагорический водоворот огня и крови. Их наказывают, вырывают, склевывают, забрасывают песком, изготовляют искусственно; они выпадают и обнажают черные провалы глазниц.

> Мне чудилось, что везде вокруг мелькает множество человеческих лиц, только без глаз, — вместо них ужасные, глубокие черные впадины. «Глаза сюда! Глаза! — воскликнул Коппелиус глухим и грозным голосом... — Теперь у нас есть глаза, глаза, — чудесные детские глаза», — так бормотал Коппелиус и, набрав в печи полные горсти раскаленных угольков, собирался бросить их мне в лицо.
>
> ...Наконец, когда они уже стоят перед алтарем, появляется ужасный Коппелиус и прикасается к прелестным глазам Клары; подобно кровавым искрам, они проникают в грудь Натанаэля,

[5] О символическом языке алхимиков см.: *Roberts G.* The Mirror of Alchemy. Alchemical Ideas and Images in Manuscripts and Books from Antiquity to the Seventeenth Century. Toronto-Buffalo, 1994; *Bachmann M., Hofmeier Th.* Geheimnisse der Alchemie. Basel, 1999.

паля и обжигая. Коппелиус хватает его и швыряет в пылающий огненный круг, который вертится с быстротою вихря и с шумом и ревом увлекает его за собой...

«Проклятый, злодей! В погоню!.. Верни мне Олимпию... Вот тебе глаза!» И тут Натанаэль увидел на полу кровавые глаза, устремившие на него неподвижный взор; Спаланцани невредимой рукой схватил их и бросил в него, так что они ударились ему в грудь. И тут безумие впустило в него огненные свои когти и проникло в его душу, раздирая его мысли и чувства. «Живей-живей-живей, — кружись, огненный круг, кружись, — веселей-веселей, куколка, прекрасная куколка, — живей, — кружись-кружись!»[6]

Огонь — основной фактор всех алхимических превращений; это подтверждает изображение процедуры «distillatio» (илл. 5). При этом Гофман переосмысливает огонь из силы очистительной, поддерживающей жизнь, в силу дикую, неукротимую, опустошающую — именно таким становится огонь в неудачном алхимическом эксперименте.

С помощью подзорной трубы, которую Коппола, торговец барометрами, сбывает Натанаэлю, он совращает его глаза, принуждает их к ложному зрению. Глаза — тот орган, который экспериментаторы-алхимики безуспешно пытались сконструировать искусственным путем, — репрезентируют исследующий, все выверяющий взгляд Просвещения, равно как и оптические приборы, позволяющие глазам заглянуть вглубь и вдаль. Здесь, однако, они превращаются в метафору искажающего взгляда, который все видит иным, чем оно есть на самом деле. Воображению не нужны глаза. Оно с закрытыми глазами создает лживые образы и заставляет язык обращать одно в другое. Возникающие таким образом фантазмы слепы по отношению к реальности. Текст Гофмана подобен алхимическому пробирному тигелю. Однако соединение (*coniunctio*), которое должно происходить в алхимических колбах, в данном случае не совершается, химическая свадьба — алхимическое соитие между Натанаэлем и Кларой или Олимпией — не успевает осуществиться (ср. илл. 6, изображающую «Химическую свадьбу» — «Coniunctio sive coitus»).

Действительность алхимии — это поэтическая действительность, действительность воображения. Последнее экспериментирует с действительностью так же, как алхимия. «Делание» словесного произведения (*Poiesis*) становится сопоставимо с конструированием автомата. Автомат Олимпия, прекрасная кукла,

[6] http://bookz.ru/authors/amadei-gofman/koppelius.html: *Гофман Э.Т.А.* Песочный человек / Пер. с нем. А. Морозова. М.: Советская Россия, 1991.

разваливается на части — точно так же, как смысловая связь повести на глазах демонтируется: совместив две разные плоскости — повествуемую действительность и повествуемые фантазмы, — она распадается на осколки, и в итоге остается одна только провоцирующая неоднозначность.

По-видимому, существуют разные степени чуждости: чуждость, поддающаяся освоению, переводу в привычные понятия, — и такая чуждость, которая ревниво оберегает тайну своей инаковости, не позволяя смягчить таящуюся в ней угрозу. Вальтер Скотт ощутил в гофмановском «Песочном человеке» именно это угрожающее начало, рождающееся из многозначности используемых Гофманом фантазмов. Во многом Скотт предваряет суждения позднейших интерпретаторов этой повести. В «неограниченном своеволии» и «беспорядочной фантазии» он усматривает нечто, взывающее к изъяснению, — именно к этому моменту обратится впоследствии Зигмунд Фрейд[7]. Заявленная Скоттом негативная концепция фантазии как эксцентричности и умственного расстройства (в противоположность приемлемым и санкционированным проявлениям фантазии) заключает в себе все атрибуты, которые позже будут сформулированы в ходе анализа и теории фантастики, — впрочем, с иной расстановкой знаков. Скотт предвосхищает, *ex negativo*, мысль о родстве фантазии и подсознательного, проводимую Фрейдом в его интерпретации «Песочного человека»[8]. Скоттовские наветы, что вдохновение Гофмана проистекает от злоупотребления опиумом[9], заставляют полагать, что раздражение гофмановской манерой письма вызвано не только с возвращением в культуру тех элементов, которые были из нее вытеснены, но и с возвращением некой способности, которая была вытеснена, укрощена риторикой и эстетикой вкуса: возвращением фантазии (*fancy*). Чужое, чужеродное — это сама фантазия. Сопровождаемая манией и бешенством, она выступает необузданным противником трезво оперирующего нормального воображения.

---

[7] См.: *Ceserani R.* Il fantastico. Bologna, 1996.

[8] См.: *Freud S.* Das Unheimliche // Freud S. Gesammelte Werke. Bd. 12. London, 1947. S. 227—268. Критический анализ интерпретации Фрейда см.: *Haselstein U.* Entziffernde Hermeneutik. München, 1991. S. 226—228; на с. 230 той же работы предлагается интерпретация повести как «аллегорезы читателя», содержащейся в «аллегории текста».

[9] *Scott W.* On the Supernatural in Fictitious Composition and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann // On Novelists and Fiction. Ioan Williams (Ed.). London, 1968. P. 352. Существует почти современный перевод скоттовской критики на русский язык под названием «О чудесном в романе», см.: Сын отечества. 1829. Т. 7. С. 84—122.

3

Русский романтик Владимир Одоевский в повести «Импровизатор» (1833) из томика «Русские ночи»[10], наследующего «Серапионовым братьям» Гофмана, рассматривает другой аспект тайного знания, а именно — апорию любого знания. Импровизатор Киприяно, теряющий свой дар, впечатляющим образом получает его назад благодаря сделке с демоническим, всезнающим исцелителем-чародеем. Протагонист достигает не только неограниченной власти над языком, но и дара всезнания, наделяющего его способностью видеть необычайно глубоко и остро. Острота зрения позволяет ему провидеть все тайны материи и духа. Это тотальное знание раскрывает ему законы природы, как и законы искусства, и обнажает механизмы мышления и воображения как мозговых функций. В результате мир для него полностью лишается очарованья. Эта прозрачность мира, вызываемая микроскопическим, прямо-таки рентгеновским видением внутренности тел, а в особенности мозга, ввергает Киприяно в безумие:

> Сквозь клетчатую перепонку, как сквозь кисею, Киприяно видел, как трегранная артерия, называемая сердцем, затрепетала в его Шарлотте; как красная кровь покатилась из нее и, достигая до волосных сосудов, производила эту нежную белизну, которою он, бывало, так любовался... Несчастный! в прекрасных, исполненных любви глазах ее он видел лишь какую-то камер-обскуру, сетчатую плеву, каплю отвратительной жидкости; в ее миловидной поступи — лишь механизм рычагов... Несчастный! он видел и желчный мешочек, и движение пищеприемных снарядов... Несчастный! для него Шарлотта, этот земной идеал, пред которым молилось его вдохновение, сделалась — анатомическим препаратом![11]

Пуанта повести Одоевского состоит в подмене тайного знания знанием специальным — знанием просветительской эпохи, репрезентирующим уровень естествознания. Изображая такое знание, Одоевский прогнозирует некоторые аспекты будущих технологий

---

[10] Далее текст цитируется по изданию: *Одоевский В. Ф.* Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 126—139. О концепции фантастического у Одоевского см.: *Grob Th.* Das disziplinierte Chaos. V.F. Odoevskijs literarische Phantastik und das Paradox der romantischen Phantasie // Gedächtnis und Phantasma / E. Greber, S. Frank und I. Smirnov (Hg.). München, 2002. S. 287—318; *Чернышева Т.* Природа фантастики. Иркутск, 1985; последняя монография не только рассматривает историю фантастического в различных жанрах, начиная с античности, но и вносит свой вклад в современную русскую и западную теоретическую дискуссию.

[11] *Одоевский В. Ф.* Собр. соч. Т. 1. С. 136.

вскрытия и зондирования (рентген, томография, ультразвук). Безочарованье влечет за собой крах былых представлений о сопряженности микрокосма и макрокосма, о внутренней связи всех вещей — представлений, характерных для космологии алхимиков и каббалистов. Мир, из которого изгнана тайна, становится миром чуждым — убеждает имплицитная аргументация этой повести:

> Несчастный страдал до неимоверности; все: зрение, слух, обоняние, вкус, осязание, — все чувства, все нервы его получили микроскопическую способность, и в известном фокусе малейшая пылинка, малейшее насекомое, не существующее для нас, теснило его, гнало из мира; щебетание бабочкина крыла раздирало его ухо; самая гладкая поверхность щекотала его; все в природе разлагалось пред ним, но ничто не соединялось в душе его: он *все видел*, *все понимал*, но между им и людьми, между им и природою была вечная бездна; ничто в мире не сочувствовало ему[12].

4

Проследить, как развертываются в фантастических текстах спекулятивные построения иного характера, позволяет традиция месмеризма. Старые истории о явлениях духов и выходцев из гроба, о втором зрении и ясновидении сочетаются с вошедшим в моду месмеризмом, новой разновидностью терапии, причем месмерические влияния рассматриваются как научно доказанные. Благодаря этому сверхъестественным феноменам возвращается их былой авторитет, но одновременно возрастает и скепсис, заставляющий подозревать тут обман и химеры. Терапевтический концепт Месмера основывается на гипотезе «всепотока», некоего флюида, который при помощи магнетизера переносится на пациента, впадающего вслед за тем в «целительный кризис». Лечение отдельного пациента осуществляется магнетическими «штрихами»-прикосновениями, групповое лечение — использованием магнетического чана (*baquet*), в котором накапливается флюид. В добавление к тому: зеркала, звучащая на заднем плане музыка, фиолетовая мантия целителя Месмера. Исцеляет, однако, не сам магнетизер, а другая сила, по отношению к которой магнетизер выступает всего лишь в роли проводника. Эта сила именуется «животным магнетиз-

[12] *Одоевский В. Ф.* Собр. соч. Т. 1. С. 136.

[13] См.: *Darnton R.* Der Mesmerimus und das Ende der Aufklärung in Frankreich. Frankfurt am Main; Berlin, 1986 (там же см. послесловие М. Бланкенбурга: «Der thierische Magnetismus» in Deutschland. S. 191—228). О рецепции учения Месмера и о роли магнетизма в литературе см. основополагающее исследование: *Barkhoff J.* Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik. Stuttgart; Weimar, 1995.

мом». Месмер полагал, что сам он владеет этой целительной силой[13]. В карикатурном виде месмерическое лечение изображено на илл. 7[14].

В «Магнетизере», повести 1813 года из цикла «Фантазии в манере Калло», Гофман обращается к психоманипуляторной стороне месмерического магнетизма, причем его занимает вполне определенная сторона этого феномена: проявление магнетизером своей власти по отношению к сомнамбуле — в данном случае женскому медиуму. В этой сложно построенной повести, скрещивающей различные временные планы, он использует литературные традиции, находящиеся на короткой ноге с таинственно-зловещим. Это позволяет придать фигуре магнетизера демонические черты, представить его замогильным пришлецом, несущим беду. Магнетически-сомнамбулические происшествия становятся предметом дискуссии, в которой звучат противоположные голоса. Толкование происходящего колеблется между двумя смысловыми полюсами: обман и шарлатанство — или сверхъестественное влияние. Право слова предоставляется распространенным в то время теориям, которые в полемике с физикализмом Месмера апеллируют к психическим процессам, например самовнушению. В повести упоминаются имена Месмера и его французского ученика Пюисегюра, стяжавшего известность своими ошеломляющими исцелениями, однако рядом с ними упомянут не менее знаменитый шарлатан Калиостро. На глазах собеседников, которые частью настроены скептически, частью — охвачены восторгом, совершается погружение в сомнамбулическое состояние. Манипуляции, совершаемые над нервнобольной, которая, по-видимому, страдает истерией, обнаруживают терапевтический успех, однако вся эта болезнь была вызвана волей самого же магнетизера, желающего завладеть пациенткой. Больная подчиняется эротической власти магнетизера до степени рабской зависимости и желает слиться с ним.

Мария, замагнетизированная, пишет своей подруге:

> ...нередко он велит мне заглянуть в мою душу и рассказывать ему обо всем, что я там вижу, и я делаю это с величайшей реши-

[14] Популярные в XVIII веке изображения месмерического лечения: «штрихи» магнетизера, транс пациента, приборы (*baquet*) и аранжировка (арфистки, играющие на заднем плане; помещение, оснащенное пуховыми подушками, на которые переносят впавших в бесчувствие дам) — все это тут же становится предметом карикатур, изображающих магнетизера в виде осла (т.е. шарлатана и обманщика, как на илл. 7), в компании истеричных дам, падающих в обморок, притом в обстановке полного беспорядка и чадных испарений. О личности самого Месмера см.: *Buranelli V.* The Wizard from Vienna: Franz Anton Mesmer. New York, 1975.

тельностию; порой я вдруг поневоле начинаю думать об Альбане, он стоит передо мною, и постепенно я впадаю в грезы, а последняя мысль, в коей растворяется мое сознание, приносит мне странные думы, которые пронизывают меня особенною, я бы сказала, огненно-золотою жизнию, и я знаю, что эти божественные думы принадлежат Альбану, ведь тогда он сам присутствует в моем бытии благородною живительною искрой, а если он удаляется, что может произойти лишь духовно, ибо телесное отдаление безразлично, то все мертвеет. Только в этом бытии с Ним и в Нем я могу жить по-настоящему, и ежели он сумеет вполне отойти от меня духовно, то мое «я» наверно оцепенеет в мертвой пустыне; кстати, пока я это пишу, я отчетливо ощущаю, что именно Он подсказывает мне слова, способные хотя бы бегло обрисовать мое бытие в нем[15]...

Альбан, магнетизер, пишет своему другу:

Покорная преданность, жадное восприятие чужого, внеположного, признание и почитание высшего начала — вот из чего слагается поистине ребячливая душа, свойственная только женщине, и полностью ею завладеть, полностью принять ее в себя есть высочайший восторг... С этих мгновений я, хоть и удалился, как ты знаешь, из имения барона, сделался духовно близок Марии, а уж к каким средствам я прибегал, чтобы втайне приблизиться к ней и физически и тем усугубить свое влияние, я говорить не стану, ибо иные из них покажутся тебе мелкими и ничтожными, невзирая на то что привели к желанной цели... Вскоре после этого Мария впала в странное состояние, каковое Оттмар, натурально, принял за нервическую болезнь, и мое предвиденье сбылось: я снова приехал в дом как врач... Во мне Мария узнала того, кто в ее снах не раз уж являлся в блеске всевластья как ее господин, и все, о чем она только смутно догадывалась, она теперь ясно и отчетливо узрела очами своего духа. Надобны были лишь мой взгляд, лишь моя твердая воля — и она пришла в так называемое сомнамбулическое состоянье, которое было не чем иным, как полным исходом из самой себя и жизнию в вышнем царстве господина. То был мой дух, что с охотою приял ее и даровал ей крылья, чтобы она выпорхнула из темницы, в кою ввергли ее люди. Только пребывая духом во мне, может Мария жить дальше, и она спокойна и счастлива...[16]

[15] http://thelib.ru/books/gofman_e_t_a/magnetizer-read.html: *Гофман Э.Т.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991 / Пер. Н.Н. Федоровой.

[16] Там же.

Повесть вращается вокруг необъяснимости того эффекта, который возникает в результате магнетических манипуляций. Гофмановская повесть ссылается на истинные случаи болезни, записанные Шубертом. Последний сообщает о неслыханных воздействиях, которые вызывает обусловленная флюидом коммуникация между врачом и пациенткой. Гофмана изумляет феномен психомоторики, приведение пациентки в исключительное психическое состояние. В его повести зависимость перерастает в полное самоуничтожение. Придавая изображенному процессу магически-демонические черты, Гофман интерпретирует так называемую симпатическую связь между сомнамбулой и магнетизером как роковое, а отнюдь не терапевтическое воздействие. Пациентка, казалось бы освобожденная от оков глубокого сна, перед алтарем вдруг падает замертво рядом со своим уже не демоническим женихом — этот финал в стиле готической романтики отрицает убедительность физиологических и психологических объяснений. Месмерическое воздействие предстает как узурпаторский, люциферовский акт.

Тему месмеризма подхватывает также Одоевский[17]. Он использует концепцию сомнамбулического состояния, сообщающего способность ясновидения, с тем чтобы представить фантазию, которая уже в 1838 году конструирует технику будущего, предвосхищая приемы научной фантастики. Прогнозируются «гальваностаты, электростаты, аэростаты», кружащие вокруг земного шара, а также появление новых материалов — «эластического стекла», которое будет существовать в 4338 году. Такое отчасти ироническое, отчасти философски-спекулятивное изображение месмеризма как силы воображения означает, что Одоевский присоединяется к психологическому объяснению месмеризма, вступающему в противоречие с объяснением физикалистским. У Одоевского речь идет не о терапии истерических заболеваний при помощи сомнамбулически вызванного самовнушения, а о видении будущего, возникающем благодаря самовнушению.

Исключительность знания, тайные ритуалы, призванные сохранить и передать его дальше, обещание познания, очищение и совершенствование, сложные системы символов, концепции иерархического порядка... Все это те моменты масонской традиции (или отдельных ее форм), которые становятся объектом фантастической литературы[18].

---

[17] В повести «4338-й год» (*Одоевский В.Ф.* Повести и рассказы. М., 1959. С. 416—448). Об этом произведении Одоевского как предвосхищении научной фантастики см.: *Schramm C.* Telemor und Hyperboloid: Strahlen, Geheimwissen und Phantastik in der postrevolutionären Literatur // Gedächtnis und Phantasma. S. 319—339.

[18] Ср.: *Lindner E.* Die königliche Kunst. Beiträge zur Ikonographie der Freimaurer. München, 1976. О легендарном возникновении масонства, его симво-

5

В изысканном смысловом и нарративном построении повести Пушкина «Пиковая дама» (1833) масонская подкладка одновременно и демонстрируется и скрывается благодаря сдвижению, перестановке и инверсии элементов. Сведениями о внутренней жизни масонских лож Пушкин был обязан рассказам посвященных из своего окружения (о принятии самого Пушкина в одну из русских лож мало что известно). Создание масонских лож в России XVIII — начала XIX века имело большое значение для интеллектуальной и политической атмосферы эпохи. Литераторы и мистики, государственные мужи и революционеры были организованы в соперничающие ложи. Те ложи, которые преследовали просветительские цели, вели спор с мистическими, каббалистическими и алхимическими течениями других масонских систем (например, розенкрейцерства)[19].

История пушкинского Германна — это история героя, который безуспешно гоняется за тайной. Его погоня сопровождается символическими цифрами и образами, которые — так же, как его действия, — намекают на легенду об основании масонства, на обряд посвящения и обет сохранения тайны. Как ближний, так и дальний план повести посвящены рассказу о тайне картежной игры. Инженер Германн, немец по происхождению, узнает о ней из анекдота, рассказанного за игорным столом его товарищем Томским. Эта история случилась с графиней, бабушкой Томского, в Париже семидесятых годов XIX века. Пушкин выводит любовником графини алхимиста и каббалиста Сен-Жермена, имя которого прочно вошло во французские скандальные хроники. Сен-Жермен поверяет бабушке Томского тайну трех карт. Графиня, впрочем, встречает в Париже не только Сен-Жермена (который в анекдоте выставлен, со ссылкой на мемуары Казановы, еще и шпионом), но и других исторических лиц, предстающих в не менее двойственном свете. Таков, например, герцог Орлеанский, брат Людовика XV, гроссмейстер французской ложи. Точно выверенная расстановка акцентов позволяет Пушкину создать в беседе персонажей такую атмосферу, в которой алхимисты и каббалисты, масоны и привер-

---

лике и ложах см.: *Binder D.* Die diskrete Gesellschaft. Geschichte und Symbolik der Freimaurer. Graz; Wien; Köln, 1995.

[19] Изображения символов, приборов и помещений, имевших символический характер, содержат так называемые «ковры лож», предлагавшиеся для изучения новым кандидатам. Нередко поддельные, они имели столь же широкое хождение, как различные версии легенды об основании масонства и слухи об обрядах посвящения (реакция на них обнаруживается в карикатуре на илл. 8). О структуре и функции тайных обществ и об истории их символики см.: *Schlögl R.* Freimauerei und Naturphilosophie. Die Moderne auf der Nachtseite der Aufklärung // 18. Jahrhundert 21. 1997. S. 34—61.

женцы Месмера предстают, скорее, как авантюристы, а не как действительные носители тайны. По принципу контрапункта соотносится с этим анекдотом история Германна, который воспринимает рассказ Томского буквально и делается прямо-таки одержим тайной трех карт. Германн — не только расчетлив и трезв. Кроме того, он еще и настоящий романтик немецкой закалки.

Здесь Пушкин вводит в повествование масонские элементы, причем делает это многозначным, мистификаторским образом. Так, например, украшенный розами убор графини намекает на масонский символ розы (обозначающий воскресение, вечную жизнь, а также молчаливость), а сама она становится воплощением инстанции, оберегающей тайну. Подобно Хираму, легендарному персонажу масонской легенды об основании, она умирает, не выдав тайны. Германн прокрадывается в темное пространство ее будуара подобно посвящаемому, который ищет и вопрошает и которого вводят в храм с завязанными глазами. Водруженная на катафалк, покойница уподобляется масонскому мастеру, умирающему в обряде посвящения символической смертью. Если мастер, на которого посвящаемый обязан вперить взор, сделает какое-либо движение, вина за это возлагается на посвящаемого. Графиня двигается и подмигивает Германну — он падает в обморок.

> После нее Германн решился подойти ко гробу. Он поклонился в землю и несколько минут лежал на холодном полу, усыпанном ельником. Наконец приподнялся, бледен как сама покойница, взошел на ступени катафалка и наклонился... В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Германн, поспешно подавшись назад, оступился и навзничь грянулся об земь. Его подняли[20].

Подмигивание вскрывает символику, равно как и ночное явление графини, открывающей Германну три карты. Однако у фантазма духовидения есть свой патрон — визионер Сведенборг (которому Кант, между прочим, вынес строгий приговор). Сведенборг, упомянутый Пушкиным в одном из эпиграфов, не поддающемся точной идентификации[21], был — подобно Германну — инженером и духовидцем. Подобно Германну, он записывал свои ночные виде-

---

[20] *Пушкин А. С.* Пиковая дама // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 6. С. 348.

[21] О нарративном артистизме Пушкина см.: *Schmid W.* Saint Germain, Casanova, Tomskij, Puškin: Magier des Erzählens // Poetica 31 (1999). Heft 3—4. S. 488—501. Ср. также: *Schmid W.* Puškins Prosa in poetischer Lektüre. München, 1991.

ния. (Запись видения следует при этом воспринимать как исповедь, самообвинение, которое предшествует ритуалу приема ученика.)

> ...он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье. Германн принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могло привести ее в такую пору. Но белая женщина, скользнув, очутилась вдруг перед ним, — и Германн узнал графиню! «Я пришла к тебе против своей воли, — сказала она твердым голосом, — но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка, семерка и туз выиграют тебе сряду...» С этим словом она тихо повернулась, пошла к дверям и скрылась, шаркая туфлями. Германн слышал, как хлопнула дверь в сенях, и увидел, что кто-то опять поглядел к нему в окошко.
>
> Германн долго не мог опомниться. Он вышел в другую комнату. Денщик его спал на полу; Германн насилу его добудился. Денщик был пьян по обыкновению: от него нельзя было добиться никакого толку. Дверь в сени была заперта. Германн возвратился в свою комнату, засветил свечку и записал свое видение[22].

Именно этот фрагмент, этот неопределенно поданный фантазм, стал для Достоевского поводом к тому, чтобы охарактеризовать пушкинскую повесть как «верх искусства фантастического». В тексте остается нерешенным вопрос, произошло ли это видение от психической предрасположенности Германна, или тут были замешаны потусторонние влияния[23]. Однако не поддающееся учету используется Пушкиным в том числе и там, где он вводит тематические и структурные элементы масонского дискурса. Структурные моменты повести соотносятся с масонски-каббалистической числовой символикой: тройка для ступени ученика, семерка — для мастера. Германн, играя в фараон, дважды вытягивает указанные в видении карты и выигрывает огромные суммы у соперника, имя которого напоминает имя одного русского масона. Подобные ссылки на масонскую традицию крайне зыбки, они носят почти игровой характер. Кроме того, символика масонских ритуалов, на которую намекают некоторые моменты повести, содержит пародийные, а иногда и гротескные черты — в сочетании с некрофильскими мотивами (инициируемый воображает себя любовником престарелой графини, аттестуемой как скелет). Наряду со всем

[22] *Пушкин А. С.* Пиковая дама. С. 349—350.

[23] Об этой дискуссии см. в главе «После риторики». О неопределенности см. также: *Cornwell N.* Pushkin and Henry James // Cornwell N. The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism. New York; London, 1990. P. 113—139.

этим, Пушкин задействует в повести еще один фантазм: вытягивая третью карту в игре, до поры до времени шедшей так успешно, Германн совершает роковую ошибку: вместо туза он вытягивает пиковую даму — и банкомет побивает его карту. Пиковая дама, украшенная масонской розой, — это сама графиня — или кажется Германну графиней, насмешливо ему подмигивающей.

> Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как он мог обдернуться.
>
> В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...
>
> — Старуха! — закричал он в ужасе[24].

Пушкин заставляет своего героя потерпеть крах, встретившись с фантазмами и их загадочными знаками (зловещее подмигивание из гроба, приход покойницы/привидения, оживание[25] карты). В отличие от своего тезки Сен-Жермена Германн не обладает властью над знаками. Он сходит с ума и попадает в сумасшедший дом. Его безумие подкрепляет тезис о семантике неопределенности. Невозможно определить, кроется ли причина фантазмов в психическом заболевании, теперь отчетливо проявившемся, — или безумие героя явилось результатом ужасающего вторжения потустороннего в его жизнь. Однако тут можно обнаружить и другую неопределенность, которую вновь можно истолковать как масонскую аллюзию. Что именно ввергло Германна в безумие — потеря выигрыша или сознание того, что тайна пуста — как вместилище без содержимого? (Предположение, что заботливо охраняемая тайна масонства на деле беспредметна, было распространено среди скептиков.) Эта неопределенность придает тексту двойной смысл. С одной стороны, скептическое отношение к тайне воспринимается как просветительский сигнал, с другой стороны, здесь присутствует поэтологический смысл: игра повествования никому не позволяет заглядывать в свои карты.

6

Фантастика дезавуирует логику изложения, обязательную для «стандартной фикциональности», и вынуждает причинно-следственное мышление выделывать странные прыжки, иногда и вов-

---

[24] *Пушкин А.С.* Пиковая дама. С. 355.

[25] Метаморфоза оживления — «классический» фантазм романтических текстов, например пушкинского «Медного всадника» или «Венеры Илльской» Мериме.

се сбивая его с пути. Вместе с тем она порождает альтернативные космологии и антропологии. В многочисленных фантастических литературных текстах такие «отклоняющиеся» проекты мира и человека приобретают (пара)логическую структуру благодаря имплицитным или эксплицитным ссылкам на продолжающуюся традицию тайного знания. Открываются новые смысловые пространства, в которых происходят превращения, осуществляются опыты с невозможным и соприкосновения с потусторонним. Однако ни один из названных авторов не подчиняется до конца законам тайных доктрин, и ни один не оставляет их символы и ритуалы неприкосновенными. Рассмотренные фантастические тексты не иллюстрируют, не документируют, а перемещают, разделяют на части, радикализуют, выводят к философским спекуляциям, носящим апорийный характер. «Арканы», вошедшие в метафорику текстов и стимулировавшие возникновение фантазмов, никоим образом не поддаются беспроблемному обратному переносу в исходные контексты. В различным образом развертывающихся повествованиях они принимают иной, литературный облик, отвечающий законам сюжетосложения, сюжетного напряжения и расстановки персонажей. Однако при этом применяются текстовые стратегии, подчеркивающие амбивалентное и неоднозначное, упорно сохраняющие унаследованную из области «арканов» загадочную конфигурацию. Дело выглядит таким образом, словно структура текста сближается со структурой тайны, присутствующей в спекулятивных традициях знания. Фантазмы, до неразрешимости смешивающие в своей игре объяснимое и необъяснимое, фактическое и воображаемое, порождают то очарование загадки, которое побуждает все к новым и новым истолкованиям, как это было показано на примере текстов Гофмана, Одоевского и Пушкина.

Гофмановская Клара, просвещенная сторонница психологии (можно сказать, предвестница психоанализа), связывает причину паранойи Натанаэля, пугающим образом проглядывающей в его поэтических текстах, с его ранним травмирующим переживанием, которое было вызвано алхимическими занятиями отца и его жутковатого сотоварища. Она пытается лечить жениха разумными аргументами, но терпит крах. Биккерт, несмотря на свое первоначальное прозорливое недоверие к сомнительному магнетизеру Альбану и его сверхъестественным способностям, подпадает в итоге телепатическому воздействию злой силы, уничтожающей близкое ему семейство. Разумные упреки противников фантастики, звучащие у Одоевского в рамочном повествовании «Магнетизера», ничего не могут прояснить в тех событиях, которые привели Киприяно к несчастью и безумию. Пушкинский повествователь предоставляет игроку Германну лишиться рассудка в запутанной интриге

со сверхъестественным, не выдвигая никаких объяснений случившегося с иной, трезво аргументирующей позиции. Все эти примеры показывают, что попытки достигнуть ясности относительно места и судьбы человека в мире неизбежно терпят крах. Таким образом, можно утверждать, что фантастика покидает область дисциплинированного, позитивного человековедения.

7
Арканизация

Существуют, однако, и такие сферы знания, которые — несмотря на свой специальный, малодоступный характер — совсем не обязательно являются тайными. Имеется в виду знание эксклюзивного или наполовину эксклюзивного характера: медицинское, психологическое, биогенетическое. Это знание тоже пробуждает интерес со стороны литературы, в особенности фантастической, потому что содержащаяся в таком знании информация вызывает тревогу. При встрече с таким знанием, просветительским по своему происхождению, фантастика — уходящая некоторыми из своих корней в традиции тайного знания (в первую очередь алхимии и месмеризма), избирает путь «арканизации», «отаинствления»[26].

Следы сциентистского претекста в таких случаях или скрываются, или, напротив, манифестируются в тексте при помощи сложных приемов. Возникает многослойный имплицитный текст со сложной структурой ссылок. Цитируются элементы знания, появляются научные термины, демонстрируются оперативные практики, ведутся споры о концепциях, причем наррация, описание и аргументация выступают как модусы аргументации. В результате переработки претекстов возникают гибридные конструкты. Гетеродоксии по отношению к апробированному уровню знания возникают благодаря гиперболизации, исчерпанию противоположных смысловых возможностей. Пускается в ход также аспект невозможного.

У По, Уайльда, Уэллса и Булгакова психофизическое или генетическое знание, знание о специфических практиках (магнетизм, гипноз, трансплантация органов, операции по омоложению, межвидовая трансплантация) происходит на глазах у читателя, подобно эксперименту. При этом миметическое изображение естественнонаучного эксперимента во всех его деталях узаконивает эффект ужаса. Эксперимент становится основополагающей фигурой сю-

[26] Ср.: *Wünsch M.* Aspekte des «magischen Okkultismus»: Die sogenannten «Geheimwissenschaften» in der zweiten Hälfte des 19. und im frühen 20. Jahrhundert // Wünsch M. Die fantastische Literatur der frühen Moderne. München, 1991. S. 125—152.

жетосложения. В логике сюжета он заменяет событие (или приключение) и определяет конструкцию внутритекстового сюжетного напряжения.

Иначе обстояло дело у Гофмана в «Магнетизере», где анатомический фантазм мотивировался сном Биккерта, скептика эпохи позднего рационализма.

> А другой пакостник, анатом, однажды себе на потеху разобрал меня на части, будто манекен, а потом ставил на мне свои дьявольские опыты... К примеру, что будет, ежели нога вырастет у меня на затылке или правая рука составит компанию левой ноге![27]

У По, Уэллса и Булгакова речь идет о неудавшихся экспериментах. Изображение краха каждый раз сопровождается критикой сциентизма, понимаемого как проявление человеческой гордыни. Однако во всех трех случаях преобладающее значение принадлежит фасцинозуму скандальной или бессмысленно-непонятной операции.

Особой привлекательностью обладают метаморфотические формы и лежащие в их основе манипуляции и техники, содержащиеся в алхимических рецептах и медицинских отчетах «посталхимической» эпохи. При этом аргументация фантастического текста равным образом исходит из эксперимента и из «антропологической» установки.

Превращения человеческого в нечеловеческое — это пересечения границ, осуществляемые в фантастических текстах как наглядное перевертывание бытующих представлений о природе человека. В метаморфотических процессах знание о человеке приобретает парадоксальные черты. В зависимости от того, какой научный дискурс приобретает влияние в ту или иную эпоху, можно констатировать определенные типы метаморфотических процессов, например: физиотехнические и психотехнические превращения в медицинском и психологическом дискурсах; отчеты о физиологических (биогенетических) экспериментах над человеком и животными, в ходе которых нарушаются межвидовые границы. Метаморфоза, вызванная психотехническим путем, основывается на технике влияния. Речь идет об энергии, воздействии, вторжении, о манипуляциях с душевным обликом человека. Что касается физиотехнически обусловленной метаморфозы, относящейся к телу, подвергаемому жестоким мутациям, то она одновременно задействует также и душевный аппарат.

---

[27] http://thelib.ru/books/gofman_e_t_a/magnetizer-read.html

Именно те фантастические тексты, которые тематизируют и изображают процессы метаморфоз, вырабатывают экстремально отклоняющиеся представления о человеке, противоречащие антропологическим учениям. Научно «описанный» облик человека они представляют как рационалистскую иллюзию.

8

Постготический роман Чарлза Брокдена Брауна «Виланд, или Превращение» («Wieland, or the Transformation», 1798)[28] начинается слегка видоизмененным *combustio spontanea*, как оно было описано в психологическом и медицинском дискурсе XVIII века. Так, например, в «Journal de Médecine, Chirurgie, Pharmacie» за 1783 год сообщалось, со ссылкой на хирурга Мериля из Каены и врача Мюре из Экса, о двух случаях самовозгорания, относящихся к тучным женщинам-алкоголичкам[29].

За этим зажигательным зачином следует повествование о превращении, вызванном религиозным помешательством. Виланд действует по наитию высшей силы и, следуя божьему гласу, убивает всю свою семью (основой для Брауна послужил один похожий случай, действительно имевший место). Галлюцинаторное слышание голосов, придающее физиономии разбушевавшегося звериное обличье, контрастно соотносится со слышанием действительных голосов, происхождение которых сначала остается в тайне, пока не является на сцену Карвин — билоквист, имитатор голосов и мастер быстро менять роли. Сверхъестественное разоблачается двояким образом — как безумие и как манипуляция (или, если угодно, чревопуляция). Автору важно было дать объяснение обоих случаев, которые в своем нарративном развертывании используют фантастические элементы. Просвещенный дядюшка говорит применительно к религиозному помешательству о *mania mutabilis*. Браун снабжает это место ссылкой: «См. Зоономию Дарвина, в которой

---

[28] О интерпретации этого произведения и его месте в истории литературы см.: *Miller N.* Die Stimmen aus dem Dunkeln. Anmerkungen zu Charles Brockden Brown // *Brown Ch. B.* Wieland oder die Verwandlung. Übers. von F. Poljakovics. München, 1995. S. 333—366. Функциональный анализ романа см.: *Fluck W.* Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790—1900. Frankfurt a M., 1997. S. 69—83. О «Виланде» в контексте готической литературы см.: *Brittnacher H. R.* Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King // Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts / von G. Bauer und R. Stockhammer (Hg.). Wiesbaden, 2000. S. 54—55.

[29] Journal de Médecine, Chirurgie, Pharmacie. Paris, 1783. Vol. 59. Ср.: *Miller N.* Die Stimmen aus dem Dunkeln. S. 385—386.

сообщается о сходных случаях». В современном издании это комментируется следующим образом: «Эразм Дарвин (дед Чарлза Роберта) в "Zoonomia" or the Laws of Organic Life» (1794) излагает свои теории патологии и порождения. «Мания превращения» есть патологическое состояние, характеризующееся неудачным «воображанием действительности»[30]. Относительно «билоквизма» Браун ссылается на исследование аббата де Ла-Шапель о чревовещании, «Le Ventriloque ou l'Engastrimythe» (1772). Обратной стороной этого объясняющего жеста, настаивающего на фактической действительности феноменов, является обманчивая, роковая «власть мимикрии», во-первых, и ужасающее искажение тела и души, производимое галлюцинаторной чуждой силой, во-вторых. История буйства, разрушающего очертания души и тела, выдержана в тонах патетически-ужасного и зафиксирована в форме письма сентиментальной повествовательницы-женщины. Эффект ужаса, вызываемый этой историей, никак не смягчается отрезвляющим определением *mania mutabilis*, — скорее, это остраняющее обозначение очищает путь катастрофическому и непостижимому. Душевное заболевание, доказуемое «сходными случаями», вырывает Виланда из семейственного контекста. Предположить религиозный экстаз как причину описанного припадка с его опустошительными последствиями — значило бы, вопреки всем ужасам, дать объяснение в контексте принятых норм набожной культуры. Но поскольку Виланд в конечном итоге характеризуется как «психический мутант», он принадлежит к другой внушающей беспокойство человеческой категории — к душевнобольным. «Зоономия» Эразма Дарвина — это криптический подтекст романа.

9

Другой случай влияния, на этот раз обусловленный врачебной психотехникой, мы встречаем в рассказе Эдгара Аллана По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» («The Facts in the Case of M. Valdemar», 1845), который следует отнести к месмерическому контексту. Повторная карьера месмеризма в первой половине, а затем и во второй половине XIX века в большой мере связана с возникновением спиритизма[31]. Спиритизм прибегает к физическим объяснениям, для того чтобы подтвердить материальность явления духов. Хотя для месмеризма уния со спиритизмом обернулась

[30] *Brown Ch. B.* Wieland or the Transformation (1798). Oxford, 1994.

[31] См.: *Wünsch M.* Die fantastische Literatur der frühen Moderne. S. 84—125 (главы: «Die "spiritistischen Phänomene": Die Verletzung physikalischer und erkenntnistheoretischer Basispostulate» и «Zur Geschichte des Spiritismus: Deutungsmodelle und historischer Kontext»).

утратой последних остатков естественнонаучного престижа в глазах просвещенной общественности, однако в рецепции XIX века месмеризм приобретает место практики, объективирующей явления духов и сношения между живыми и мертвыми. В Англии и Америке распространяются сообщения, нередко повествующие о немецких женщинах, которые в месмерическом трансе оживленно контактируют с потусторонним миром. Духам умерших приписывается способность к магнетическим воздействиям, позволяющим им с помощью медиума влиять на посюсторонний мир. Собственноручные отчеты лиц, подвергавшихся месмерическому воздействию, подтверждают эти предположения. В середине XIX века питали надежду, что месмеризм поможет раскрыть таинства бессмертия. Особенно это касается Америки 1840-х годов. В Филадельфии возникает три сотни магнетических кружков, которые, судя по сообщениям, достигают значительных успехов на поприще общения с мертвыми[32].

В рассказе По врач, подстегиваемый своей неуемной *curiositas*, проводит магнетический эксперимент. Он хочет выяснить, как воздействует магнетизм на умирающего, «in articulo mortis». Что принесет сомнамбулическое состояние, в которое приведут умирающего? Поведает ли он что-то о состоянии перехода от жизни к смерти или откроет что-то из таинств бытия по ту сторону границы, после смерти? Метод Месмера показан в умеренном использовании так называемых «магнетических штрихов», создающих энергетический ток, флюидальный контакт между врачом и пациентом. Неизлечимо больной туберкулезом Вальдемар, которому осталось всего несколько часов жизни, погружается в глубокий сон.

> Пожав руку Вальдемара, я отвел этих джентльменов в сторону и получил от них подробные сведения о состоянии больного. Левое легкое уже полтора года как наполовину обызвествилось и было, разумеется, неспособно к жизненным функциям. Верхушка правого также частично подверглась обызвествлению, а нижняя доля представляла собой сплошную массу гнойных туберкулезных бугорков[33].

Сомнамбулическое состояние позволяет пациенту на смертном одре давать ответы на вопросы врача о его самочувствии. Больной

---

[32] См.: *Finucane R.* Ghosts. Appearances of the Dead and Cultural Transformation. New York, 1996. P. 180.

[33] http://bookz.ru/dl2.php?id=11952àt=zàg=18àf=voldemaràa_id=1158: *По Э.А.* Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром / Пер. З. Александрова // По Э.А. Стихотворения. Проза. М.: Художественная литература, 1976.

сомнамбулически пребывает в неопределенном состоянии между жизнью и смертью. Его ответы столь же посюсторонни, как и потусторонни. Его голос больше не похож на голос из этого мира — он артикулирует нечто такое, чего не может сказать ни умирающий, ни мертвый: «Я вам говорю, что я мертв!» — высказывание, для которого нет однозначного субъекта речи, высказывание невозможное в языковом плане. Месмеризованный просит об избавлении от магнетического сна. При пробуждении от месмерического транса его тело моментально приобретает то состояние, в которое оно — в соответствии с законами природы — должно было бы прийти через семь месяцев после смерти, если бы не искусственная месмерическая отсрочка. Зрелище поистине ужасающее: взорам врача-месмериста является гниющая и разлагающаяся телесная масса.

> Было очевидно, что смерть (или то, что под нею обычно разумеют) была приостановлена действием гипноза. Всем нам было ясно, что, разбудив мистера Вальдемара, мы вызовем немедленную или, во всяком случае, скорую смерть...
>
> Но того, что произошло в действительности, не мог ожидать никто.
>
> Пока я торопливо проделывал гипнотические пассы, а с языка, но не с губ страдальца рвались крики: «мертв!», «мертв!», все его тело — в течение минуты или даже быстрее — осело, расползлось, разложилось под моими руками. На постели пред нами оказалась полужидкая, отвратительная, гниющая масса[34].

В своей *curiositas,* скрытой под научно-просветительским камуфляжем, врач из рассказа По предпринял чудовищную попытку переступить границу. При этом рассказ, стилизованный под отчет о действительных фактах, сохраняет трезвый тон, и именно объективистски детальное описание омерзительности разложения вызывает сильнейший эффект ужаса. «Факты» этого действительного происшествия доводят до кульминации спекулятивный потенциал месмеризма. Гордыня врачебного злоупотребления властью кончается жуткой фантасмагорией, конфронтирующей загадку материи и духа с фактом разложения. По заставляет идею коммуникации с инобытием рухнуть как опасный фантазм. Метаморфоза сомнамбулы в разлагающийся труп предстает как неопровержимый ответ текста.

Крах месмеризма — это только один текстовый слой. При более внимательном взгляде обнаруживаются знаки, указывающие на его скрытый слой, связанный с алхимией. Два слова в этом тексте

---

[34] http://bookz.ru/dl2.php?id=11952àt=zàg=18àf=voldemaràa_id=1158: *По Э.А.* Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром / Пер. З. Александрова // По Э.А. Стихотворения. Проза. М.: Художественная литература, 1976.

привлекают к себе особое внимание по причине повторения или по причине их особо маркированного места: «dissolution» и «putrescence».

Оба эти выражения можно связать с центральными понятиями алхимического учения об очищении и превращении (илл. 9). «Dissolution» означает распад, разложение на части, декомпозицию и дезинтеграцию; «solutio» — в алхимической терминологии превращение твердых тел в жидкости. «Putrefactio» указывает на разложение некоего вещества, на переход металла в массу, аллегорически изображаемый как убиение или умирание (илл. 10); оно толкуется как та фаза, на которой возникает «nigretudo», темная жидкость, необходимая — как разложение материи — для зачатия новой жизни. То, что По читал алхимическую литературу, — установленный факт[35]. Алхимическая пуанта его рассказа подразумевает, что крах месмерического эксперимента не столь существен, и апеллирует к более старой научной парадигме как обетованию новой жизни. Между тем на поверхности текста эксперимент производится при помощи физиотехнического метода, оказывающего, как это неоднократно подчеркивается, специфическое воздействие на психику.

10

Экспериментаторство путем усовершенствованного метода влияний является темой «Портрета Дориана Грея» («The Picture of Dorian Gray», 1891) Оскара Уайльда. «Влияние» (*influence*), часто упоминаемое в этом романе метаморфоз, кажется модной лексемой из языка высшего общества, без специальной терминологической фиксации. Это слово примечательно в салонном разговоре, где оно обозначает отношения между Дорианом Греем и лордом Генри Уоттоном — между тем, кто подвергается влиянию, и тем, кто оказывает влияние. Встречается это слово и в решающем монологе Дориана Грея о собственной моральной дегенерации. Однако «*influence*», в семантически скрытом виде, функционирует еще и как психологическое понятие, представляющее определенную антропологическую модель. *Influentia* — это астрологическая формула, обозначающая влияние созвездий на человеческое поведение, судьбу и характер[36].

---

[35] См.: *Clack A. R.* The Rising Phoenix: Alchemical Imagination in the Works of Edward Taylor, Edgar Allan Poe, and Nathaniel Hawthorne. Diss. University of Connecticut, 1994.

[36] В «The Oxford Dictionary» (1933), воспроизводящем более старую словарную статью, говорится о «предполагаемом исхождении из звезд эфирного флюида, определяющего характер и судьбу людей и влияющего на подлунный мир в целом»; в то же время допускается, что такое влияние может быть результатом «оккультной силы», перенесенной на человека: «проявление анало-

Лорд Генри, оказывающий влияние, увлечен методами естествознания, «enthralled by the methods of natural science», предмет которого кажется ему, однако, слишком тривиальным. Зато его привлекает структура и динамика души. Вивисекция — это тот термин, которым он обозначает психологию, цитируя тогдашние эксперименты над животными и людьми.

> Свои собственные исследования он начал с вивисекции над самим собой, затем стал производить вивисекцию над другими[37].

При этом он настаивает на естественнонаучной методике и делает эксперимент центральным пунктом своего анализа страстей, для которого Дориан Грей — этот чистый лист бумаги — годится как подопытное лицо.

> Лорду Генри было ясно, что только экспериментальным путем можно прийти к научному анализу страстей. А Дориан Грей — под рукой, он несомненно подходящий объект, и изучение его обещает дать богатейшие результаты[38].

Эксперимент, психотехнически вызванная метаморфоза, основывается на влиянии, на своего рода химическом процессе. При этом средство, употребляемое для превращения материи, выступает в двух формах — как речевой поток (слова, втекающие в уши) и как книга, откровенно обозначаемая как яд. Речь определяется, с одной стороны, изысканной красотой звучания, а с другой — проницательностью парадоксов, которыми лорд Генри дурачит Дориана и салонное общество.

Дориан следующим образом комментирует тот эксперимент с речевым потоком, которому он подвергается:

> А тут прозвучали слова. Простые слова — но как они страшны! От них никуда не уйдешь. Как они ясны, неотразимо сильны и жестоки! И вместе с тем — какое в них таится коварное очаро-

---

гичной власти живыми существами». Для 1677 г. это сочетание фиксируется в значении «втекание или влияние (в лицо или вещь) всяческой тайной власти или тайного начала, божественного или морального». «Напряжение действий, совершение которых невидимо, зато видим результат; ср. электрическую "индукцию" (1870) и "инфлюенцию" (1743), т.е. грипп, обозначаемый в медицине как "*influentia, epidemic disease*"». Аспект эпидемического позволяет сделать также заключение о негативном астральном влиянии.

[37] http://www.lib.ru/WILDE/doriangray.txt: *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея: Роман / Пер. с англ. М. Абкина.

[38] Там же.

> вание! Они, казалось, придавали зримую и осязаемую форму неопределенным мечтам, и в них была своя музыка, сладостнее звуков лютни и виолы. Только слова! Но есть ли что-либо весомее слов?[39]

Речь определяется, с одной стороны, изысканной красотой звучания, а с другой — проницательностью парадоксов, которыми лорд Генри дурачит Дориана и салонное общество.

Дориан знает о том влиянии, которому он неизбежно подвергается:

> «Вы имеете надо мной какую-то непонятную власть», — говорит он лорду Генри. Комментируется также влияние, оказываемое через книгу: «Книга, которую вы мне прислали, так меня околдовала»[40]... Яд, врученный ему лордом Генри, — это «Наоборот» Гюисманса. Гедонизм, изыски вожделения, не исключая и преступлений, эротические дебоши, эстетицизм — все это и есть тот яд, который проистекает из книги и обусловливает превращение Дориана.

Лорд Генри, доводящий эксперимент до того последнего предела, когда подопытный ускользает из-под его контроля, излагает хорошо продуманную концепцию влияния.

> ...Влиять на другого человека — это значит передать ему свою душу. Он начнет думать не своими мыслями, пылать не своими страстями. И добродетели у него будут не свои, и грехи, — если предположить, что таковые вообще существуют, — будут заимствованные. Он станет отголоском чужой мелодии, актером, выступающим в роли, которая не для него написана[41].

Замаскированным образом эта теория влияния указывает на результаты гипнотической практики. Повествуемая *influentia* литературно предвосхищается в рассказе По о месмерическом эксперименте.

Подобно тому как химик лишает вещества их первоначальных свойств, добавляя к ним другие, инородные элементы и перемешивая их, экспериментирующий с влияниями навязывает свою волю человеческой субстанции, которая в результате словно бы дегенерирует. Уайльд рисует романтический фантазм: портрет (точное

---

[39] http://www.lib.ru/WILDE/doriangray.txt: *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея: Роман / Пер. с англ. М. Абкина.

[40] Там же.

[41] Там же.

подобие) прекрасного, безупречного юноши повторяет в своей фактуре метаморфотический декаданс портретированного, между тем как облик Дориана в жизни никак не обнаруживает происходящих с ним превращений: ни возраст, ни пороки не оставляют на его внешности ни малейших следов. Однако — словно бы в перевернутом мотиве двойничества — портрет вновь обретает первоначальную безупречность, тогда как в портретированном вдруг проступают приметы морального и физического упадка. Обратное превращение напоминает внезапно совершающееся разложение, изображенное в рассказе По.

Произнесенная лордом Генри парадоксальная фраза:

> «Знание пагубно для любви. Только неизвестность пленяет нас. В тумане все кажется необыкновенным»[42], —

одновременно комментирует беллетризацию знания, обильно представленного в тексте: знание естественнонаучное, историческое, обществоведческое, художественное, поэтологическое (например, введенное Теофилем Готье понятие «искусство для искусства», стилевой артистизм Гюисманса, интертекстуальные ссылки на Шекспира, на поэтов ренессанса и барокко). В синкретически неупорядоченных мыслях Дориана Грея мелькают всевозможные философемы, идеологемы, доктрины — от дарвинизма до мистицизма. Это скользящая интертекстуальность, несомая гедонистически наплывающими сенсациями, которые обнаруживают свое родство с орнаментализмом — в подчеркнуто изысканном отборе исторических сведений (периоды чрезмерной, похотливой роскоши: Ренессанс и время правления гомосексуальных властителей Англии), в атрибуции описываемых предметов областям экзотического и редкого, а также в осведомленно-сладострастном характере их описаний (духи, ткани, обои, украшения, одеяния и т.д.)[43].

Фантазм метаморфотического взаимодействия между картиной и человеком, в данном случае работающий на изображение морального упадка, накладывается как нарративная пуанта романа и на тщательно разработанную метафорику химических влияний, и на имплицитные отсылки к гипнотическому дискурсу.

11

Об одной физиотехнической метаморфозе, еще с большей определенностью обозначаемой как эксперимент, повествуется в

---

[42] http://www.lib.ru/WILDE/doriangray.txt: *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея: Роман / Пер. с англ. М. Абкина.

[43] О поэтике декаданса в творчестве Уайльда см.: *Praz M.* La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica. Firenze, 1930. P. 305—313.

романе Уэллса «Остров доктора Моро» («The Island of Doctor Moreau», 1896)[44]. Возникший почти одновременно с «Портретом Дориана Грея», роман Уэллса, несмотря на многочисленные аллюзии на современность, продолжает уже самим выбором авантюрного жанра и темы изготовления человека ту старую повествовательную традицию, к которой принадлежат «Франкенштейн» Мери Шелли и «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» По[45]. Экспериментатор, доктор Моро, представлен врачом и биологом, как было это у По в рассказе «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром». Он занимается на уединенном острове вивисекцией различных животных: ослов, обезьян, гиен, свиней — в целях их антропоморфизации. Повествователь, все более вовлекаемый в события и все с большей тревогой истолковывающий странности, с которыми он сталкивается, постепенно разоблачает своим рассказом скандальное предприятие Моро и его слабовольного ассистента. Описание двойственных существ, еще не обретших человеческих очертаний и внезапно обнаруживающих звериные свойства своими движениями, жестами и телесными признаками (острые, покрытые мехом уши, укороченная нижняя часть тела), тревожно предваряет разгадку деятельности Моро. Хирург и демиург в одном лице, Моро реализует свой замысел второго творения путем кровавой работы с живой плотью: отобранные для эксперимента виды животных анатомируются, переделываются в процессе операции, перекраиваются по человеческому образцу. Затем следует — как облагораживающие процедуры — обучение прямохождению и языку, а также приспособление к социальному порядку. Поначалу для повествователя, не посвященного в тайну, остается скрытой смешанная природа этих свежеоперированных, затянутых в бандаж конструктов из плоти — конструктов омерзительных и к тому же опасных. Но со временем он узнает тайну кабинета мучений и ужасов — того помещения, из которого доносятся ужасающие крики боли[46]. Уэллс проявляет большую изо-

---

[44] *Wells H.G.* The Island of Doctor Moreau: A Critical Text of the 1896 London First Edition, with an Introduction and Appendix. Ed. I. Stover. Jefferson, North Carolina, 1996.

Цит. по: http://bookz.ru/authors/uells-gerbert/moreau/page—6-moreau.html

[45] Приключения на уединенном острове, ужасы, эксперименты, встречи с аборигенами или чуждыми существами связывают текст Уэллса с «Робинзоном Крузо» Даниэля Дефо и с «Книгой джунглей» Редьярда Киплинга. В главе «Вещатели закона», демонстрирующей вочеловечение «звериного народа», Уэллс ссылается на «sing-song», «закон джунглей» из второй книги киплинговского цикла.

[46] Комментарий Моро о неизбежности той боли, которую он должен причинять тварям, можно воспринимать как намек на принятый в 1876 г. Закон о жестокости в обращении с животными.

бретательность, подробно описывая в конечном итоге неудачные, половинчатые превращенные существа, которым не дано стать людьми.

Монстры убивают своего противоестественного создателя и вновь деградируют до уровня животных. Нельзя не отметить морального аспекта — осуждения научной гордыни. Гипертрофия случая, фантастика чудовищной операции наводит на мысль о запретных биогенетических опытах и о знании, не желающем знать никаких препон. Грандиозность фантазма состоит в замысле создать антропоморфные существа из чисто животного генетического материала (в отличие от того монтажа человеческих органов, который был предпринят доктором Франкенштейном), то есть в преступлении границы между животным и человеком.

Повествователь предполагает, что Моро — это тот самый скандально известный исследователь, который некогда шокировал своими экспериментами лондонское общество: дело вышло наружу, когда из его лаборатории вырвался на волю чудовищно искалеченный пес. Эта догадка подтверждается. Комментаторы указывают на действительные — обнаруженные и вызвавшие судебное преследование — эксперименты лондонских вивисекторов.

В главе «Объяснения доктора Моро» вивисектор излагает в беседе с повествователем, сведущим в биологии (таким образом, перед нами разговор двух экспертов), основные тезисы своей биогенетической теории. Он говорит о том состоянии, в котором на сей день находится хирургия, — о вивисекции и пересадке частей тела с одного животного вида на другой. Он сожалеет о застое в науке, не пользующейся теми значительно более широкими возможностями, которые открывает техника метаморфоз. По сравнению с его вивисекторскими триумфами все достижения ринопластики и трансплантации органов кажутся не стоящими внимания. Моро приводит примеры: кусок кожи, вырезанный со лба, подшивают к неидеальному носу — или пересаживают петушиные шпоры на загривок быка. Последний из указанных экспериментов намекает на опыты первопроходца на этой стезе Джона Хантера, имевшие место в конце XVIII века[47]. Крыса-носорог с хвостом, перешитым на мордочку, — хирургическое изобретение Уэллса, которое даже было реализовано в одной из отброшенных версий[48]. Хирург аргументирует:

---

[47] Экспериментальная техника вивисекции была основана Клодом Бернаром (1813—1878); см.: *Lyons A. S., Petrucelli R.* Die Geschichte der Medizin im Spiegel der Kunst. Köln, 1980. S. 503.

[48] Известно, впрочем, о пересадке собачьей почки в шею того же животного, а также о пересадке собачьей почки в шею козы; эти операции, предпринятые на рубеже XIX и XX веков, были первыми достоверно зафиксированными опытами такого рода (см.: Ibid. S. 592). Исходя из этого, идеи Уэллса можно расценить не только как экстравагантные, но и как прогностические.

> Как видите, я продолжал свои исследования, идя по пути, по которому они сами меня вели. Это единственный путь для всякого исследователя... Я ставил вопрос, находил на него ответ и в результате получал новый вопрос. Возможно ли то или это? Вы не можете себе представить, что значат такие вопросы для исследователя, какая умственная жажда охватывает его! Вы не можете себе представить странную, непонятную прелесть стремлений мысли. Перед вами уже больше не животное, не создание единого творца, а только загадка. Жалость... я вспоминаю о ней, как о чем-то давно забытом. Я желал — это было единственное, чего я желал, — изучить до конца пластичность живого организма... До сих пор меня никогда не беспокоила нравственная сторона дела. Изучение природы делает человека в конце концов таким же безжалостным, как и сама природа. Я взял самца гориллы и, работая с бесконечным старанием, преодолевая одно препятствие за другим, сделал из него своего первого человека. Я работал много недель, днем и ночью. Особенно нуждался в переделке мозг; многое пришлось изменить, многое добавить. Когда я кончил и он лежал передо мной забинтованный, связанный и неподвижный, мне показалось, что это прекрасный образец негроидной расы. Всякий раз, как я погружаю живое существо в купель жгучего страдания, я говорю себе: на этот раз я выжгу из него все звериное, на этот раз я сделаю разумное существо.

Речь идет о новом творении живых форм, об изменении физиологии, обмена веществ и о преобразовании сокровеннейшей структуры, то есть о психической метаморфозе, и тем самым о достижении последней границы преобразующих возможностей — «пластичности»[49]. Предметом стремлений является метаморфотическая морфология, основывающаяся на радикальном перетолковании законов природы. Уэллс заставляет Моро цитировать полуофициальные сведения о тогдашних, по-разному освещавшихся хирургических экспериментах. Но одновременно он преподносит прогностические изображения морфо-фантазмов и сциентистски-хирургических сценариев ужасающего. Обильно комментированное издание 1996 года вводит биологически-медицинскую теорию Уэллса в контекст других антропологических теорий, имеющих как педагогические, так и сотериологические аспекты. В споре с критиками Уэллс защищает футурологический импульс своего романа. Тем самым крах эксперимента не подлежит моралистическому истолкованию в духе аллегории. Скорее речь должна была бы идти (вполне в смысле Станислава Лема) о гиперболизации, вообрази-

[49] Сам Уэллс высказался на эту тему в эссе «Границы пластичности индивидуума» (1895).

мость которой естественнонаучно обоснована[50]. Однако наррация, сосредотачивающая внимание на событийных пуантах и представляющая крах как заслуженное наказание, существенно камуфлирует этот аспект и апеллирует к фантазмам, какие изображал уже Гофман в «Песочном человеке».

12

В повести Михаила Булгакова «Собачье сердце» (1926) вновь появляется пес, сбежавший из лаборатории Моро. Этот текст, выдержанный в манере пародийной риторики и в значительной части рассказанный из перспективы жертвы эксперимента, повествует о пересадке семенных желез и гипофиза только что скончавшегося вора и пьяницы симпатичному бродячему псу, соответствующие органы которого ампутируются[51]. Оперирующий врач — мировое светило в области генетики, а потому советская власть его терпит, несмотря на его «контрреволюционный» образ жизни, характерный для крупного буржуа. Профессор носит говорящее имя Преображенский — можно было бы сказать: *Metamorphothetes.* Он специалист по омоложению и интересуется улучшением человеческой природы в той же мере, как и антропоморфизацией животных — в этом последнем пункте он выступает наследником доктора Моро. Эксперимент терпит крах, так как нравственно безукоризненный пес приобретает все пороки первоначального обладателя семенных желез и гипофиза. Его внешняя метаморфоза — приобретение уже не собачьего, а человеческого, пусть малопривлекательного облика — сопровождается метаморфозой характера. В результате является отрицательный герой советского общества — доносчик. Булгаков, сам врач по профессии, опирается кроме Уэллса на гоголевский гротеск «Нос»[52] (в свою очередь являющийся

[50] Станислав Лем, гениальный и точный прогностик, сведущий в областях астрофизики, кибернетики, семиотики, биогенетики и информатики, испробует — по его собственному признанию — возможности и вероятности, предоставляемые отдельными дисциплинами. Как фантастический автор, Лем любит приемы радикализации и заострения. В его спекулятивных построениях сциентистские логики достигают своих предельно мыслимых пунктов. Речь идет не о дискретности, а об эксперименте, причем парадокс выступает как неисполнение предполагавшегося и ожидавшегося, а не как разрыв с уже помысленным или опробованным в эксперименте.

[51] О медицински неактуальном способе омоложения путем пересадки эндокринных желез см.: *Toellner R.* Illustrierte Geschichte der Medizin. Salzburg, 1986. Bd. 5. S. 2679—2700. Тельнер сообщает об эксперименте с инъекцией из семенного яичка собаки и морской свинки, предпринятом на себе самом (хотя и без успеха) эндокринологом Эдуардом Браун-Секаром (1817—1894). В изучении гормонов гипофиз играет важную роль уже с 1920-х годов (Ibid. S. 2685).

[52] См.: *Levin V.* Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa. München, 1975. Кроме «Носа» следует упомянуть также повесть Гоголя «Записки сумасшедшего»,

аллюзией на модную в 1830-е годы «носологию»). В своем скрупулезном изображении операции он делает ставку на аспект ужасающего:

> Шарик лежал на ковре в тени и, не отрываясь, глядел на ужасные дела. В отвратительной едкой и мутной жиже в стеклянных сосудах лежали человеческие мозги. Руки божества, обнаженные по локоть, были в рыжих резиновых перчатках, и скользкие тупые пальцы копошились в извилинах. Временами божество вооружалось маленьким сверкающим ножиком и тихонько резало желтые упругие мозги[53].
>
> Зубы Филиппа Филипповича сжались, глазки приобрели остренький колючий блеск, и, взмахнув ножичком, он метко и длинно протянул по животу Шарика рану. Кожа тотчас разошлась, и из нее брызнула кровь в разные стороны. Борменталь набросился хищно, стал комьями марли давить Шарикову рану, затем маленькими, как бы сахарными, щипчиками зажал ее края, и она высохла. На лбу у Борменталя пузырьками выступил пот. Филипп Филиппович полоснул второй раз, и тело Шарика вдвоем начали разрывать крючьями, ножницами, какими-то скобками. Вскочили розовые и желтые, плачущие кровавой росою ткани... Филипп Филиппович залез в глубину и в несколько поворотов вырвал из тела Шарика его семенные железы с какими-то обрывками. Борменталь, совершенно мокрый от усердия и волнения, бросился к стеклянной банке и извлек из нее другие мокрые, обвисшие семенные железы. В руках у профессора и ассистента запрыгали, завились короткие, влажные струны. Дробно защелкали кривые иглы в зажимах. Семенные железы вшили на место Шариковых. ...Затем оба заволновались, как убийцы, которые спешат. «Нож!» — крикнул Филипп Филиппович. ...Кожу с бритыми волосами откинули, как скальп, обнажили костяной череп. ...Филипп Филиппович начал втыкать коловорот и высверливать в черепе Шарика маленькие дырочки в сантиметре расстояния одна от другой, так что они шли кругом всего черепа. ...Череп тихо визжал и трясся. Минуты через три крышку черепа с Шарика сняли. Тогда обнажился купол Шарикова мозга, серый с синеватыми прожилками и красноватыми пятнами. Филипп Филиппович въелся ножницами в оболочки и их выкроил. Один раз ударил тонкий фонтан крови...

в которой есть пишущие, но не оперированные собаки. Впрочем, тема собаки мотивирована и внелитературно — учением Ивана Павлова об условных рефлексах (1849—1936).

[53] *Булгаков М.А.* Собачье сердце // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 150—151.

> Он ободрал оболочки с мозга и пошел куда-то вглубь, выдвигая из вскрытой чаши полушария мозга[54].

Преступление границы между человеком и животным совершается вследствие того, что в разрезанное тело собаки пересаживают свежеампутированные человеческие органы. Булгаков чествует это событие квазимедицинским языком, экспрессивным и устрашающим. В среде, охваченной суетой и смятением, происходит медицинский эксперимент, опустошительные последствия которого взывают к необходимости обратной метаморфозы.

13

Гротеск Булгакова, помимо всего прочего позволяющий себе забавные (и не только) намеки на советскую повседневность, игровым образом повторяет сообщения о новациях и экспериментах советской медицины. Уэллсовский фантазм антропогенеза из животного материала соединяется в данном случае с еще одним фантазмом, а именно с ламаркистски мотивированной советской идеологемой становления «нового человека». Начиная с 1925 года, задолго до лысенковских уклонений, предпринимаются опыты в области социалистической генетики[55]. Но в то же время начинаются идеологические споры о правомочности открытых Менделем законов наследственности. Василий Слепков критикует их из-за пренебрежения социальными факторами; вследствие того классическая генетика отбрасывается как капиталистическая. Ламаркизм интенсивно, хотя и неоднозначно обсуждается. Николай Кольцов, авторитетнейший из русских «евгенетиков», предостерегает от идеологических импликаций ламаркистских позиций, и Юрий Филипенко обращает против ламаркистов тот идеологический аргумент, что дурные качества тоже передаются по наследству. Булгаков выворачивает эти концепции наизнанку или пользуется ими с известной долей сарказма, делая гипофиз и семенные железы вместилищем унаследованных качеств и рисуя неудавшееся создание нового

---

[54] *Булгаков М.А.* Собачье сердце // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 155—157. Впечатляющий момент вскрытия черепа использует хирургическая кинематография. Уже в 1898 г. хирург Луи Дуайен (1859—1916) продемонстрировал свою «craniectomie» в фильме. Свод данных и их интерпретацию см.: *Baxmann I.* Geheimnisse des Lebens und der Blick ins Körperinnere. Massenmedien und die Inszenierung medizinischen Wissens // Masse und Medium / I. Münz-Koenen Von und W. Schäffner (Hrsg.). Berlin, 2001. S. 324—347.

[55] В 1921 г. основывается Русское евгеническое общество и комитет евгеники при Академии наук, имевшие свои печатные органы. Россия становится членом Международного евгенического общества, центр которого располагался в Лондоне.

человека. Суверенный жест гротескного заострения делает словно бы беспочвенными не только идеологические, но и «научные» составляющие этих генетических концепций — тем самым знание теряет субстанциальный характер. Возникает нечто противоположное научно-фантастической литературе (прогностика заходит в тупик). Однако постреволюционная фантастика преподносит и другие утопические проекты, тоже создаваемые из элементов медицинского знания при участии фантазмов. В данном случае важны уже не столько хирургические вмешательства, сколько те опасные возможности, которые открывает лучевая медицина. В центре внимания оказывается тайна рентгеновского излучения, позволяющего заглянуть внутрь тела без оперативного вмешательства. Заступающая место кровавой возни техника просвечивания, которая делает сокрытое видимым, вызывает иные страхи и порождает иные утопии — и те и другие становятся темой писателей-фантастов послереволюционной эпохи[56].

Фантастика пренебрегает изобразительными критериями, значимыми для стандартной фикциональности, смущает или даже полностью лишает былых прав причинно-следственное мышление. Тем самым она допускает возможность не апробированного «арканного». Иначе говоря, арканизация совершается путем конструирования фантастического, а значит, при помощи отсылки к парадигмам тайного знания, которыми мерятся крайние возможности современного состояния науки.

В своем «антропологическом» аспекте фантастика преследует характерную двойную стратегию. С одной стороны, она ставит под сомнение просветительскую претензию до конца объяснить человека, аналитически раскрыть его. С другой стороны, она допускает скептические демарши, позволяет повествователю или иным персонажам, не зараженным фантазмом, высказывать просветительские взгляды, которые, однако, или остаются без последствий для развития событий, или уничтожаются «реальным» перевесом фантазма. Изображая крушение попыток вторгнуться в тело и душу человека, фантастика, по-видимому, отрицает власть позитивного знания, но в то же время она — выводя наружу спекулятивный потенциал научных дискурсов — вырабатывает такой подход к знанию, который ведет к еретическому сциентизму.

---

[56] Каролина Шрамм демонстрирует на трех примерах, как функционируют эти «скепсис и эйфория» (*Schramm C.* Telemor und Hyperboloid), подчеркивая при этом изменения, которым подвергается понятие материи (проницаемость границ тел).

ЗНАКИ: ФАНТАЗМ ПИСЬМА И БУКВЫ — ГОГОЛЬ, ДОСТОЕВСКИЙ, ГОТОРН

Посеявший буквы пожнет тексты.
Пословица неизвестного происхождения

Важная роль в фантастических текстах принадлежит не только очарованию тайного или отаинствляемого знания, но также и фасцинозуму знаков. В особенности письменные знаки приобретают такие функции, которые вытесняют их практическую медиальность. Знаки становятся носителями тайных посланий, указаниями на текстовые многозначности. При этом используется не только их семантическая, но и эстетическая сторона. Романтические и постромантические авторы, использующие эти свойства знаков, исходят из такого понимания письма, для которого притягательность зримого образа букв столь же важна, сколь и возможность по-разному прочитать эти буквы. Письменные знаки становятся каллиграфическими, уподобляются арабескам, начинают репрезентировать собою фантазм.

1

Свойства письма, ставящие его между «арабеском» и «незашифрованным текстом», совершенно не учитываются той историей (упадка), которая описывает процесс унификации письма, погашения его сигнификантов. Вопреки тому, графофилия[57] последних лет не только документирует ностальгический интерес, возникающий в преддверии гибели «Гутенберговой галактики»[58], но и доказывает существование противоположной тенденции — истории письма, движимой силами *lusus* (игры) и магии, которые противодействуют логоцентрическому укрощению и «стиранию означающего»[59]. Это «противоистория» несостоявшейся экономизации и десакрализации письменных знаков, «противоистория» их осво-

---

[57] Она подробно рассматривается в некоторых статьях сборника: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske / von S. Kotzinger und G. Rippl (Hrsg.). Amsterdam; Atlanta, 1994.

[58] *Bolz N.* Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München, 1993.

[59] http://www.koob.ru/books/o_grammatologii.rar:

Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с франц. и вступ. ст. Н. Автономовой. М.: Ad marginem (Derrida J. De la grammatologie. Paris, 1967. P. 405).

бождения от принудительной линейной фиксации. Это история знаменательного избытка знаменующего. Именно этот избыток поддерживает любопытство (*curiositas*), возбуждаемое в нас знаками письма, их формой и функцией, их семантикой и мифологией, их различными начертаниями и, наконец, их оккультными свойствами. Иконический характер букв, их роль как визуальных репрезентантов артикулируемых звуков, их способность оптически воспроизвести консолидированную в слово последовательность звуков, возместить потерю голоса зримой констелляцией знаков — все это будет восхищать нас даже в том случае, если мы согласимся с просветительским тезисом Виллема Флюссера, согласно которому алфавит был изобретен, «чтобы ниспровергнуть изображения», как код, позволяющий заменить «образное, имагинативное, магическое мышление» мышлением «понятийным, линейным, дискурсивным»[60]. Потому что линейность, дискурсивность и «иконоклазм» — это еще не все свойства знаков. Присущая знакам смутная склонность к символике и тайнописи мешает им верно служить понятию.

Скорее всего, буквы являются мультиреференциальными знаками, указующими на соответственные упорядоченности даже тогда, когда они эти упорядоченности «отключают». Во всех тех случаях, когда их роль не исчерпывается простым составлением слова по складам, то есть чисто медиальной функцией, и буквы выступают как автономные отдельные знаки, они ссылаются еще и на некую иную упорядоченность, помимо открыто заявленной синтактики алфавита. Они следуют логике комбинаций и перестановок, которая пролагает свои, криптосемантические пути сквозь слово и текст. Они приобретают визуальную определенность, в основу которой ложится их знаковый облик (подвергаемый иконическому истолкованию или самоценный), или же они развертывают свою фонетическую форму в сходно звучащие слова. Маги букв, каллиграфы, леттристы, искусники азбук — это они заключают в узы и выпускают на волю семантико-соматический потенциал алфавитов, включая его в упорядоченности тайного смысла, орнамента, картины и словаря. Видимо, некоторые литераторы хотели вернуть буквам именно ту магическую, игровую функцию, которая оказалась вытесненной в явленном, буквальном строе их текстов.

---

[60] *Flusser W.* Zum Abschied von der Literatur // Merkur. 1986. Bd. 451/452. S. 897. Противоположное мнение отстаивает Герхарт Гревениц, подчеркивающий образный характер письма: «Письмо подчиняется законам образности» (*Graevenitz G.* Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes «West-östlicher Divan». Stuttgart, 1994. S. 5).

Медиальность, коммуникативность, ясность и однозначность знака перекрывается выставлением знака напоказ, перекрывается непрозрачностью и многозначностью. Гетеротелизм перекрывается автотелизмом. Что придает буквам эту силу, перекрывающую или на время отменяющую их роль вторичных знаков — фиксировать *image acoustique* (акустический облик слова, в свою очередь являющийся знаком концепта)? Очевидно, репрезентация букв повествует некую иную историю сигнификации (*signification*). Историю, содержащую мифы возникновения алфавита и сказания о его использовании в мистике и магии. Историю, сохраняющую представления о месте алфавита в космосе соответствий, в пределах которого корреспонденции между системой планет и системой букв, небом и страницей письма свидетельствуют об упорядоченности, предшествующей упорядоченности текста.

Акты письма, почерки, стилизованные буквы — частые темы многих известных текстов русской литературы[61], главные герои которых представлены пишущими[62]. Это переписчики, каллиграфы и писатели, отношение которых к письменным знакам колеблется между авторской властью и подчинением. Владение знаками, проявляющееся в их мастерском производстве, перекрывается другой темой — властью знаков. Типы шрифта, вид отдельных знаков и их каллиграфическое исполнение вызывают графофильское сладострастие. Пишущие герои Гоголя, Достоевского и Набокова (Акакий Акакиевич Башмачкин, князь Мышкин, Цинциннат, Германн) — это одновременно скрибентисты, гедонисты и мистики алфавита.

Каллиграфия предстает как иррелевантный по отношению к смыслу, самодостаточный акт письма, который может колдовским образом порождать письменные имитаты, симулякры, ложные писания. Тематизация этого письменнического гедонизма вклю-

---

[61] О русской «алфавитологии» и эстетике буквы см.: *Witte G.* Katalog-katastrophen — Das Alphabet in der russischen Literatur // Klartext und Arabeske. S. 35—55; *Lachmann R.* Ein Neo-Abecedarius. Anmerkungen zu «das russische abc-scribentisch» von Valerij Scherstjanoj // Ibid. S. 25—34. О леттризме см.: *Janecek G.* The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments 1900—1930. Princeton, 1984. В русских исправительно-трудовых лагерях возникло искусство татуировки, в котором каллиграфические накожные изображения букв не менее важны, чем картинки (см.: *Vasiljev S.* Zona-Zone. Fotografien aus den Straflagern Rußlands. A. und A. Klamt. Text Dorothea Schuler (Hg.). Berlin, 1994).

[62] Конечно, это касается не только русской литературы. Скорее следует говорить о целой традиции, начинающейся в конце XVIII века и имеющей важное значение в равной мере для европейской и американской литературы (от пишущих героев Жан Поля, Э.Т.А. Гофмана, Франца Грильпарцера, Германа Мелвилла, Гюстава Флобера вплоть до Роберта Вальзера, Фернандо Пессоа, Джеймса Джойса, Томаса Бернхарда и др.).

чает в себя скрупулезное описание процесса письма — как из перспективы охваченного увлечением писца, так и из отстраненной перспективы наблюдателя. Центральное значение принадлежит здесь педантическому изображению графемы, уподобляющемуся процессу вырисовывания, в котором буква фигурирует одновременно как означаемое и означающее. Достоевский и Набоков выработали когерентный лексический запас для семантического поля «письма». Сюда входит описание процесса письма: начиная с кончика пера — через обмакивание его в чернильницу — вплоть до скольжения по странице; сюда входят также характерные особенности письменных принадлежностей (перья, чернильницы, сорта чернил, качество бумаги) и вариации манеры письма[63]. Наряду с нарративным показом удавшихся или неудавшихся письменных актов и экфразисом сцены письма Набоков разрабатывает модус изображения, позволяющий проследить линии букв и учитывающий их соматику и семантику. Типы шрифта описываются в их начертательно-изобразительном качестве, в соотнесенности с теми игровыми и магическими контекстами, в которых им принадлежала определенная роль, и к тому же нередко семантизируются посредством указания на их мифогенез.

Неудивительно, что тексты, в которых буквы выступают как актеры, применяют буквы не только как инструменты записывания, но и энергично пытаются использовать их символический потенциал или различные аспекты их знаковой функции. При этом значение знака может возобладать над его обликом, или наоборот. Азбуки (абэцедарии), выступающие как генеративные матрицы, и отдельные буквы, передающие тайные послания или экспонирующие их иконический облик, — это две крайние точки, намечающие пределы, в которых может осуществляться обращение со знаками. В придачу к тому они выступают еще и в роли фантазмов. Буквы становятся носителями того, о чем умалчивает текст. Жуткие, таинственные, угрожающие, чудовищные или многообещающие, буквы принимают те функции, которые в остальных случаях связываются с привидениями, выходцами из могилы, обманчивыми призраками, потерянными тенями, отражениями в зеркале, видениями во сне и наяву. В качестве симулякров буквы — обладающие двумя или более значениями — ускользают от точного определения.

Алая буква А в романе Готорна обнаруживает способность к многократным прочтениям, являясь на ткани, на коже и в небе. Борхесовский *алеф*, обещание тотального знания, — это одновре-

[63] Ср.: *Lachmann R.* 1) Cryptogrammic Paperchase: Dostoevskijs «Ein schwaches Herz»; 2) Mythos oder Parodie: Buchstabenspiele in Nabokovs «Einladung zur Enthauptung»// Gedächtnis und Literatur. S. 404—463.

менно истинный и лживый образ. Дробящееся в разные перспективы, касающееся и прошлого, и будущего, и всех мыслимых пространств человеческого опыта, мгновенное видение универсума показано через алеф, который оказывается ложным. Эта буква, нагруженная фантастической семантикой, как некий всезнак, скрывает свой облик. В этом отношении она ведет себя иначе, чем готорновское *A*, демонстрируемое в роскошной вышивке, иначе, чем буквы Набокова, будто бы выставляемые им для иконического и семантического показа. Буквы высвобождаются из контекста письма, отказывают тексту в подчинении — или узурпируют те послания, о которых умалчивают тексты. Они и скрывают, и раскрывают.

В дальнейшем будут проанализированы некоторые из уже упомянутых прозаических текстов, в которых буква приобретает семантически ключевую роль, процесс письма или создания рукописи ведет действие вперед, а отдельные знаки, наделенные тайной миссией, становятся центральными пунктами в развитии сюжета. Исходя из этой «скрибентистской» перспективы, будут подробнее рассмотрены две повести петербургского цикла Гоголя, «Идиот» Достоевского и «Алая буква» («The Scarlet letter») Готорна.

2

В двух своих «петербургских повестях» Гоголь представляет протагонистов пишущими. Акакий Акакиевич Башмачкин в «Шинели» и Поприщин в «Записках сумасшедшего» получают на своих маленьких департаментских должностях скромное жалованье, побуждающее их к столь же скромной жизни. Они репродуцируют сами себя в своем переписывании, и их восприятие мира определяется красиво списанными повторениями служебных бумаг, содержание которых ускользает от их понимания. Но случаются и такие мгновения, когда забота о чистописании и красивом воспроизведении вдруг обращается в особую привязанность к отдельным буквам — привязанность, заставляющую забыть, делающую безразличным копируемый текст или, вернее, его словесный облик. Переписчик, после тщательной подготовки писчих принадлежностей приступивший к своим привычным обязанностям, вдруг оказывается эмоционально затронут, прямо-таки эротически возбужден видом особо удавшейся буквы — и застывает в состоянии блаженного счастья. Начертанный им знак дает ему изведать восторг вдохновения и роскоши. Акакий Акакиевич открывает в переписывании «разнообразный и приятный мир»[64], поглощающий его до такой степени, что он не в состоянии или не хочет исполнять но-

[64] *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 3—4. С. 111.

вое задание, порученное ему было в порядке поощрения: изменить в переписываемом документе заголовок и вместо глаголов в первом лице поставить третье. Потому что его страстное внимание устремлено исключительно на знаки.

> Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его[65].

Переписчик на уличной строке, с буквами на странице лица, не позволяет себе никакого рассеяния — он буквально сливается с переписыванием.

> Написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то Бог пошлет переписывать завтра?[66]

Мечта о новой шинели, этот мистический и одновременно эротический соблазн, своротила его было с привычного пути:

> Один раз, переписывая бумагу, он чуть было даже не сделал ошибки, так что почти вслух вскрикнул «ух!» и перекрестился[67].

Сделавшись обладателем вожделенного эротико-мистического объекта, ради которого он прошел через опыт аскезы, Акакий Акакиевич прерывает свое переписывание, чтобы немного предаться праздности и снам наяву, в которых образ новой шинели вытесняет образы букв.

> Пообедал он весело и после обеда уж ничего не писал, никаких бумаг, а так немножко посибаритствовал на постеле, пока не потемнело[68].

После того как у него похищают новый объект любовного томления, он умирает от тоски и оставляет помимо скромного имущества «пучок гусиных перьев» и «десть белой казенной бумаги»[69].

---

[65] *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 3—4. С. 111—112.

[66] Там же. С. 113.

[67] Там же. С. 120. Об аспекте либидо у Гоголя см.: *Murašov J.* Orthographie und Karneval. Nikolaj Gogol's schizoides Schriftverständnis // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd. 39. S. 85—105.

[68] *Гоголь Н. В.* Собр. соч. Т. 3—4. С. 123.

[67] Там же. С. 131.

Затем история принимает оборот, самим повествователем обозначенный как фантастический: ограбленный, который прежде, заикаясь в присутствии «значительного лица»[70], не сумел предъявить иск на преследование грабителей, теперь является в грозном облике мстящего мертвеца и срывает шинели с плеч. Может показаться, что Гоголь расстается с тематикой письма и буквы. Но именно изображение сладострастного копирования, которому прежде предавался протагонист, помогает обнаружить в повести (интерпретировавшейся то однозначно — в социально-критическом духе, то многозначно — как житие или антижитие святого[71]) прежде не отмечавшийся аспект, позволяющий воспринимать фантастический финал не как романтический привесок к реалистической повести, а как ее пуанту. То, что буквенническая работа богоугодна, а вожделение к шинели исходит от лукавого, неоднократно подчеркивается в тексте. Бог посылает герою переписывание на завтра, едва не сделанная ошибка заглаживается крестным знамением. В противоположность тому портной — персонаж, наделенный атрибутами черта, — подбивает Акакия Акакиевича возжелать нового одеяния. Облачившись в него, герой оказывается заброшенным в пустыню большого города (ад) и лишается своего имущества, похищенного двумя темными личностями (обитателями ада). Он умирает, не найдя покоя, — стало быть, он осужден на то, чтобы быть выходцем из могилы и гоняться за утраченной «возлюбленной». Эта возлюбленная (не случайно слово «шинель» женского рода), к обладанию которой Акакий Акакиевич готовится, с одной стороны отшельнически анахоретствуя, с другой стороны — чувственно вожделея ее, представлена как ложная. Она, как вообще все женщины у Гоголя, «влюблена в черта» (по словам Поприщина из «Записок сумасшедшего») и ввергает героя в несчастие. (Пискарев в «Невском проспекте», после того как его небесная возлюбленная оказывается проституткой, искупает свое заблуждение самоубийством.) Соитие с шинелью подготавливается в повести как мистическое переживание — и тем не менее исходит от черта. Гоголь здесь, как и в других текстах, намеренно запутывает эту амбивалентную ситуацию, намечая различные возможности истолкования. Попавшийся в сети черта и возлюбленной не находит покоя в христианской могиле — он ввергает в страх и трепет ночные ули-

[70] «Значительное лицо» наделено атрибутами черта. Дмитрий Чижевский расшифровал стершееся лицо на табакерке как обозначение «безликого», субститут черта (*Tschižewskij D.* Gogol'-Studien // *Tschižewskij D.* Gogol' — Turgenev — Dostoevskij — Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts / von U. Busch, H.-J. Gerigk u. a. (Hrsg.). München, 1966. S. 57—126).

[71] Ср.: *Эпштейн М.* О значении детали в структуре образа. «Переписчики» у Гоголя и Достоевского // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 141.

цы Санкт-Петербурга. (Мотив выходца из могилы часто встречается в фантастических повестях Гоголя.)

В противоположность тому, облик чистых, надежных букв не есть лживый облик. Истинность букв находит подтверждение в каждом случае, когда они повторяют письменно зафиксированное, зарученное свидетельством, не подлежащее сомнению. Копирование превращается в ритуальное действо и, подобно ему, позволяет предаться страстному самозабвению, скрибентистскому гедонизму, отказу от самого себя во имя сакрального и во имя прекрасного. В своем каллиграфическом служении документам, представляющим символический порядок и ниспосылаемым начальником департамента, а в конечном счете — Богом, Акакий Акакиевич доказывает свою веру в знаки еще и своей полной неспособностью к заменам и модификациям предписанного. Подобно староверу, он настаивает на извечной данности буквы[72]. (Между прочим, староверы — самые старательные переписчики в русской культуре. До сих пор они с буквальной точностью переписывают свои священные тексты и считают книгопечатание изобретением дьявола.) Благоговейно повторяемые им знаки проступают на его лице, свидетельствуя тем самым, что Акакий Акакиевич несет в себе дивный порядок алфавита. Гоголь отказывает своему чудо-переписчику в даре красноречия — это тоже можно соотнести с характерным для староверцев отказом от подчинения, с той риторической аскезой, пример которой дает своим «вяканьем» протопоп Аввакум[73]. Язык Акакия Акакиевича отказывается служить ему в присутствии высокопоставленных особ, он выдавливает из себя бессмысленные частицы, громоздит анаколуфы и умолкает. Это поведение, воспринимающееся как дефект речи или патология, тоже вписывается в контекст апофатической традиции, с которой соприкасается (согласно новым интерпретациям) и сам Гоголь как читатель барочно-мистических текстов[74]. Структуру аргументации в его повести,

---

[72] Борьба реформированной церкви со староверами происходила также на уровне сигнификантов. В то время как никонианцы осуществляли ревизию сигнификантов, староверы настаивали на каноническом наследовании знаков. Отпадение от знаков было равнозначно отпадению от старой веры, а несоблюдение модернизированной орфографии могло повлечь за собою преследования. Не дух буквы, а сама буква могла стать — в буквальном смысле слова — смертельной. (Свидетельством веры являлось, например, старообрядческое написание «Исус» и реформистское написание «Иисус».)

[73] Ср.: *Лахманн Р.* Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001. С. 25—44.

[74] См.: *Tschižewskij D., Shapiro G.* N. V. Gogol' and the Baroque. Ann Arbor, 1988; *Гончаров С.* Творчество Гоголя и традиции учительной культуры. СПб., 1992.

в «низком герое» которой апофатическое «вяканье» и почитание предзаданных, явленных знаков взаимодополняют друг друга, можно изложить следующим образом. Нельзя безнаказанно покинуть царство истинных знаков, скрепленных ручательством верности и дающих такое ручательство. Нельзя безнаказанно прекратить свое служение им. Неистовствующий выходец из могилы совершает апостольское служение алфавиту. Неиспользованные писчие перья и неисписанные листы служебной бумаги — вот все его наследство, свидетельствующее о его отпадении от веры.

В гротескно-фантастической повести «Записки сумасшедшего», соединяющей, подобно другим «петербургским повестям», комическое и аллегорическое, речь идет об извращении знаков, их своеобразном применении и об интерпретации, упорно ставящей их с ног на голову — причем такое истолкование знаков распространяется заодно и на весь мир. Поприщин, сходящий с ума автор дневника, наивно повествует об упущениях, в которых упрекают его как переписчика:

> что это у тебя, братец, в голове всегда ералаш такой? Ты иной раз метаешься как угорелый, дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет, в титуле поставишь маленькую букву, не выставишь ни числа, ни номера[75].

Повредившийся в уме герой Гоголя набредает на переписку двух собак, лапам которых далось искусство письма — факт, который он комментирует с некоторым изумлением (о говорящих зверях ему еще приходилось слышать, но не о пишущих):

> Я еще в жизни не слыхивал, чтобы собака могла писать. Правильно писать может только дворянин. Оно конечно, некоторые и купчики-конторщики и даже крепостной народ пописывает иногда; но их писание большею частью механическое: ни запятых, ни точек, ни слога[76].

Поприщину попадается на глаза «довольно четкое» письмо, почерк которого выдает «что-то собачье». Далее он констатирует: «Письмо писано очень правильно. Пунктуация и даже буква ? везде на своем месте»[77]. Потом снова: «Чрезвычайно неровный слог. Тотчас видно, что не человек писал. Начнет так, как следует, а кончит собачиною»[78]. Дневниковые записи безумца несут все более

---

[75] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 3—4. С. 148.

[76] Там же. С. 150.

[77] Там же. С. 155.

[78] Там же. С. 156.

сбивчивые даты: «Года 2000 апреля 43 числа», «Мартобря 86 числа. Между днем и ночью», или «Никоторого числа. День был без числа», или «Числа не помню. Месяца тоже не было. Было черт знает что такое», и под конец: «Чи 34 сло Мц гдао», а под этой строкой — перевернутая надпись «Февраль» и число 349. Возомнив себя испанским королем, герой подписывает в департаменте одну бумагу на том месте, где обычно подписывает директор: «Фердинанд VIII». Обуянный манией величия, он усматривает в мучениях и принуждениях, которым его подвергают в сумасшедшем доме, строгость испанского придворного церемониала.

Герой Гоголя не различает и извращает знаки, но в то же время сам стремится изобличить обман знаков: «Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай»[79]. Не только извращение сигнификантов, их перестановка и искажение, но также их полная замена (Фердинанд VIII вместо Поприщина), перформативно развертываемая метафорика бессмыслицы (Испания как Китай) и уничтожение ожидавшихся обозначений (дни без даты) представляют некую сбивчивую семиотику, расторгающую *contrat social* между знаком и означаемым. Конвенциональность и мотивированность уступают место неконтролируемой произвольности. Знаки переходят во владение собак. Отказ правильно ставить знаки вызван происками черта. Из переписчика Гоголь делает Поприщина автором дневника, позволяя ему покинуть предписанный и согласованный порядок знаков. Герой орудует буквами и цифрами, делая записи, нередко завершающиеся анаколуфами или апофатическим «молчание, молчание, молчание». В этом беспорядке знаков мир, расклеившийся по швам в сознании безумца, делается недостижимым и непостижимым. Сумасшедшее письмо не только в буквальном смысле ставит с ног на голову название месяца «февраль», но и комментирует само себя. Потому что в предложении: «нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай» важна не только приводящая в замешательство замена сигнификантов, но и скрытая в слове «Испания» анаграмма «писания»[80]. В рамках гоголевской поэтики «мира-как-кажимости-и-переставления» эта «subliminal structure»[81] означает, что в любом письме скрывается иное письмо, разоблачающее обманчивость явленного.

---

[79] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 3—4. С. 163.

[80] Это анаграмматическое прочтение предлагает Свен Спикер (*Spieker S.* Writing the Underdog. Gogol's «Zapiski sumasšedšego» and its Pretexts // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 28. S. 41—56). О поэтике письма у Э.Т.А. Гофмана в «Житейских воззрениях кота Мурра» см.: *Lachmann P.* Kater Murrs gedankenlose Gedankenlyrik // Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 2000. Göttingen, 2000. S. 33—45.

[81] *Jakobson R.* Subliminal Verbal Patterning, in Poetry // *Jakobson R.* Selected Writings. Vol. 3. The Hague-Paris, 1981. P. 136—147.

3

Достоевский в ранних произведениях выбирает себе героев из рядов переписчиков и в этом смысле продолжает гоголевскую традицию. Однако последователь не только усугубляет тематику письма, но и пытается перещеголять предшественника сложной семантической аранжировкой. Тема письма нередко присутствует также в романах Достоевского, приобретая решающее значение для развертывания действия и для концепции персонажей[82]. Гоголевский герой-переписчик Акакий Акакиевич Башмачкин, пройдя через трансформационные стадии Макара Девушкина в «Бедных людях», Ивана Петровича Голядкина в «Двойнике» и терпящего крах переписчика Васи Шумкова в «Слабом сердце», является в облике каллиграфа князя Мышкина в романе «Идиот»[83]. В ранней повести «Слабое сердце» Достоевский использовал тематику письма и копирования в качестве аллегории креативного письма. Переписчик-писатель пытается отделиться от своего образца, писателя-предшественника, в горячечном бреду переписывая сухим пером. Страницы понятным образом остаются пустыми и белыми, текст предшественника не копируется[84]. Эта загадочная повесть наводит на мысль о двух возможных истолкованиях: с одной стороны, неписание как крах переписчика, как припадок слабости, а с другой стороны — как происходящее в припадке творческого неистовства восстание против начальника департамента, ментора, отца и литературного предшественника — Гоголя. В свете последней из этих гипотез повесть выглядит как драматическая инсценировка интертекстуальности.

В каллиграфической страсти Мышкина аллегорическая функция копирования не только перетолковывается в характерологическую (хотя первая, аллегорическая функция все равно сохраняет свое значение), но и ремесло переписчика как таковое вводится в культурный контекст, рефлектирующий его историю. Способность князя точно воспроизвести средневековый почерк приводит на память многие столетия из истории чернил и пергамента[85], и тем

---

[82] Ценными замечаниями о теме письма у Достоевского, о его рукописях и о понимании письма у Николая Федорова я обязана Сузи Котцингер (Франк), Кристине Бонет и Шамме Шахадат.

[83] Михаил Эпштейн относит Башмачкина и князя Мышкина к модернизированным представителям профессии писца, указывая на ее «глубокие исторические корни» и «культурную семантику» (*Эпштейн М.* О значении детали в структуре образа. С. 131).

[84] Ср. мою интерпретацию в уже упоминавшемся сборнике: Gedächtnis und Literatur. S. 404—463.

[85] С.С. Аверинцев в своем исследовании «Поэтика ранневизантийской литературы» перелицевал в позитивную характеристику Средневековья то

самым восстанавливается утраченное достоинство ремесла переписчика, прежде процветавшего в монастырях и способствовавшего утверждению и сохранению древнерусской письменности, но давно уже потерянного в «механическом», бюрократическом переписывании XIX века. (Когда гоголевский Поприщин утверждает, что у не-дворян письмо механическое, подразумевается именно эта негативная коннотация, служившая причиной того, что переписывание считалось в XIX веке подчиненной, нетворческой служебной работой.)

В широко засвидетельствованном для славянского Средневековья почитании пергамента и алфавита присутствует (соприкасающееся с гедонизмом) религиозное представление об их святости, проистекающей из сакрального статуса текстов. Буква в ее (ритуальной) материальности — толщина линий, закругления, завитки — удостаивалась почитания в этом своем соматическом присутствии. Рукописи сакрального характера и иконы обладали в культурной семантике Древней Руси одним и тем же статусом. Как рукописание, так и иконописание осуществлялись по правилам и в согласии с образцами.

В «Идиоте» семантике письма принадлежит большое значение, определяющее как построение сюжета, так и семантическую структуру текста в целом. Этому способствует передача писем из рук в руки, неожиданное появление документов, подписывание бумаг, расшифровка и опознание почерка. Роман начинается и заканчивается письмом. Первое письмо вызывает князя Мышкина, дурачка во Христе, в Россию из Швейцарии, где он лечится от эпилептических припадков. Последнее письмо возвещает о крахе, постигшем его в мире, беды которого он хотел исправить. Письма, при помощи которых затеваются любовные интриги и передаются личные послания, скреплены подписями имен. Пишущие вкладывают в них самое заветное, эти письма — частицы их души. «Когда вы развернете это письмо... вы прежде всего взглянете на подпись. Подпись все вам скажет и все разъяснит, так что мне нечего пред вами оправдываться и нечего вам разъяснять»[86]. Письма обеих женщин, Аглаи и Настасьи Филипповны (к которым Мышкина прямо-таки волшебным, роковым образом привязывают спиритуально-эротические привязанности), представляются ему сном, как и

бранное определение, которое дает своему веку Карл Моор: «чернильный век». «Средние века и впрямь были — в одной из граней своей сути — "чернильными" веками. Это времена "писцов" как хранителей культуры и "Писания" как ориентира жизни, это времена трепетного преклонения перед святыней пергамента и букв» (*Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 218).

[86] *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 6. С. 515.

сами эти женщины. В романе есть письма интриганские и загадочные, этих писем ждут, их вскрывают с нетерпением, их прочитывают посторонние, на них просто не обращают внимания (как на письмо с известием о миллионном наследстве Мышкина), они не доходят до адресата или же на них не отвечают. Долговые расписки, письменные обязательства (принимая их на себя, персонажи впадают в несчастие или вступают в запутанные отношения зависимости), подписи, демонстрирующие власть высокопоставленных особ, подписывающих важные документы, или же письма без подписи, сочинителей которых выдает их рука, или, наконец, дневниковая исповедь, в которой пишущий как бы выписывает себя наружу, — в действие вступают все новые и новые аспекты письма, героев романа словно бы оплетает сеть письменных знаков, то раскидываемая поверх диалогической коммуникации, то располагающаяся уровнем ниже. Письменные высказывания комментируются, обсуждаются, становятся предметом разговора, вызывают театральные сцены. Театральное качество присуще, например, исповеди умирающего от чахотки Ипполита, этого сентиментального циника, дополняющего собою мессианство Мышкина. Ипполит понимает дневниковую исповедь как свое тайное откровение — переклички с Апокалипсисом подчеркивают этот момент. Вскрывается красная печать, посвященную публику приглашают к слушанию. Смертельно больной раскрывается, выговаривая свое тайное письмо. В трансформации письма в устную речь, инсценируемой здесь Достоевским, за буквами сохраняется их таинственная многозначность, но в то же время демонстрируется опасность профанации, необходимо сопряженная с их оглашением: гибель букв, становящихся звуками[87].

Князю Мышкину, подобно героям Гоголя, отказано в даре красноречия. Его фразы обрываются анаколуфами, звучат сбивчиво или разрешаются молчанием. Достоевский дает в наследство своему Мышкину не только эту черту гоголевских героев, но и их страсть к буквам. С чрезвычайным удовольствием и восторгом говорит Мышкин о почерках, завитках, о французских и английских шрифтах, делает замечания об истории письма и вообще показывает себя большим знатоком письма. Один только взгляд на кан-

[87] Антиподы этих заветных знаков души можно усмотреть в знаках на банкнотах, обозначающих сумму, даваемую за Настасью Филипповну, — в сцене скандала она бросает эти деньги в огонь. В то время как газетная бумага, в которую они были завернуты, сгорает вместе со своими «общедоступными» знаками, денежные купюры еще остаются невредимыми, и обозначающие их достоинство письменные знаки (цифры и буквы) продолжают писать общественный, мирской текст романа Достоевского, ставящий под угрозу его спиритуальный текст.

целярию генерала Епанчина переполняет его восторгом: «У вас же такие славные письменные принадлежности, и сколько у вас карандашей, сколько перьев, какая плотная, славная бумага... И какой славный у вас кабинет!»[88]

(Многократное повторение прилагательного — частая особенность стиля в ранних произведениях Достоевского — обнаруживает в данном случае речевую слабость писца, который не в силах варьировать слова, попадая в антураж письменности.) Здесь Мышкин раскрывает генералу Епанчину, озабоченному тем, как бы приискать ему источник существования, свой каллиграфический дар, который может помочь ему (мнимо обнищавшему князю) получить канцелярское местечко. На вопрос, хорош ли у него почерк, он убежденно отвечает: «А почерк превосходный. Вот в этом у меня, пожалуй, и талант; в этом я просто каллиграф. Дайте мне, я вам сейчас напишу что-нибудь для пробы»[89].

Письменная проба сопровождается следующим комментарием:

> — Ого! — вскричал генерал, смотря на образчик каллиграфии, представленный князем, — да ведь это пропись! Да и пропись-то редкая! Посмотри-ка, Ганя, каков талант!
>
> На толстом веленевом листе князь написал средневековым русским шрифтом фразу:
>
> «Смиренный игумен Пафнутий руку приложил»[90].

Следующий пассаж, поначалу вводимый как пояснение к пробе пера, содержит мышкинскую концепцию письма, соединяющую аргументы эстетические, характерологические, а также проистекающие из истории письма. Определенное место принадлежит здесь и эротическому воздействию, исходящему от письменных знаков:

> ...это собственная подпись игумена Пафнутия, со снимка четырнадцатого столетия. Они превосходно подписывались, все эти наши старые игумены и митрополиты, и с каким иногда вкусом, с каким старанием! Неужели у вас нет хоть Погодинского издания, генерал? Потом я вот тут написал другим шрифтом: это круглый крупный французский шрифт прошлого столетия, иные буквы даже иначе писались, шрифт площадной, шрифт публичных писцов, заимствованный с их образчиков (у меня был один), — согласитесь сами, что он не без достоинств. Взгляните на эти круглые *д*, *а*. Я перевел французский характер в русские буквы, что очень

[88] *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. Т. 6. С. 33.

[89] Там же.

[90] Там же. С. 38.

трудно, а вышло удачно. Вот и еще прекрасный и оригинальный шрифт, вот эта фраза: «Усердие все превозмогает». Это шрифт русский, писарский или, если хотите, военно-писарский. Так пишется казенная бумага к важному лицу, тоже круглый шрифт, славный, *черный* шрифт, черно написано, но с замечательным вкусом. Каллиграф не допустил бы этих росчерков или, лучше сказать, этих попыток расчеркнуться, вот этих недоконченных полухвостиков, — замечаете, — а в целом, посмотрите, оно составляет ведь характер, и, право, вся тут военно-писарская душа проглянула: разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина и в почерке вышла, прелесть! Это недавно меня один образчик такой поразил, случайно нашел, да еще где? в Швейцарии! Ну, вот это простой, обыкновенный и чистейший английский шрифт: дальше уж изящество не может идти, тут все прелесть, бисер, жемчуг; это закончено; но вот и вариация, и опять французская, я ее у одного французского путешествующего комми заимствовал: тот же английский шрифт, но черная линия капельку почернее и потолще, чем в английском, ан — пропорция света и нарушена; и заметьте тоже: овал изменен, капельку круглее и вдобавок позволен росчерк, а росчерк это наиопаснейшая вещь! Росчерк требует необыкновенного вкуса; но если только он удался, если только найдена пропорция, то эдакой шрифт ни с чем не сравним, так даже, что можно влюбиться в него[91].

Этот пассаж вызывает следующую реакцию:

— Ого! Да в какие вы тонкости заходите, — смеялся генерал, — да вы, батюшка, не просто каллиграф, вы артист[92].

Тему продолжают обсуждать за завтраком в салоне генеральши, абсолютно не сведущей в науке письменности. Мышкин еще раз объясняет ей, смущенной собственным незнанием, все обстоятельства, связанные с каллиграфически процитированным им фрагментом рукописи XIV века, и сообщает дальнейшие подробности жизни и деятельности игумена Пафнутия, жившего в пустыни на Волге, в Костромской губернии, имевшего сношения с Золотой Ордой и оставившего потомству свою подпись на грамоте. Мыш-

[91] *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. Т. 6. С. 38—39. Речь идет об изданном М. П. Погодиным альбоме «Образцы славянорусского древнеписания» (М., 1840—1841), содержащем 46 выполненных К. Я. Тропининым литографий с образцами древнерусского шрифта.

[92] Там же. С. 39.

кин отвечает согласием на просьбу Аглаи сделать каллиграфическую запись в ее альбоме, хотя та предлагает ему неудобное для каллиграфа стальное перо. При этом он не сочиняет собственного текста, а пишет под ее диктовку: «Я в торги не вступаю»[93].

Подробно представленные здесь пассажи содержат — в характерной для Достоевского манере нанизывания — большое количество намеков, сложно переплетающихся между собой и подводящих к смысловому построению целого. Продиктованное Аглаей предложение приводит пишущего, еще не посвященного ни в какие интриги, в метонимический контакт с намечающимися скандальными событиями; в то же время диктуемое женщиной выглядит как диктуемое самим письмом[94].

Графофилия и каллиграфический артистизм выделяют Мышкина из числа прочих персонажей как неподражаемого в своей способности к подражанию — его отношение к копируемым знакам абсолютно необычно. Для него буквы обладают самоценностным достоинством, выходящим за рамки чистой медиальности, пригодности знака к употреблению. Мышкину важен их облик, цвет, варианты их написания и мнемотехнические функции[95]. Мышкин цитирует Средневековье, цитирует русскую историю с ее монголо-татарским игом, ссылается на определяющее в развитии русской культуры влияние монастырей — и в ходе этого цитирования сам делается представителем и свидетелем этой культуры. Он приносит ее в салон XIX века, становясь в конфликт с окружающим обществом, погрязшим в денежных и любовных интригах, — с этим обществом, бесцеремонно пытающимся вовлечь его в свои неурядицы. Переступая границы времени и пространства, он соединяет русский письменный контекст с нерусским, перенося письменные навыки из одного языка в другой: «Я перевел французский характер в русские буквы». «Характер» означает здесь букву — исконный греческий смысл, сохраненный некоторыми европейскими языками. Далее Мышкин употребляет то же слово в значении «ха-

---

[93] *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. Т. 6. С. 97.

[94] Об аспекте диктуемого письма см. ниже, примеч. 51.

[95] См.: *Coulmas F.* Über Schrift. Frankfurt am Main, 1982. S 127. Автор указывает на взаимодействие «автобиографических и аллографических знаков» в каллиграфии. Каллиграфический жест предполагает, что знак в своей графической форме уже наличествует. Этот жест являет собою повторение (и тем самым подтверждение аутентичности знака) и одновременно вариацию, в которой аутентичность ставится под сомнение. Предшествующий знак тоже является только одной из версий пра-формы, но не самой пра-формой. Каллиграфические вариации — это только приближения к утраченной пра-форме. В противоположность тому каллиграфические имитаты шрифта, демонстрируемые Мышкиным, ссылаются на исторически существовавшие начертания знаков.

рактер»[96]. Функционально определенный военно-канцелярский почерк обнаруживает *характер*, так что «вся тут военно-писарская душа проглянула». Достоевский заставляет Мышкина использовать слово «шрифт» (от нем. «Schrift»), введенное Петром I и обозначающее реформированный стиль письма, *гражданский шрифт*[97]. В итоге возникает определенный анахронизм обозначения, являющийся своего рода переводом по отношению к средневековой письменной культуре с ее номенклатурой.

Изображение процедуры перевода наряду с эстетизированным описанием соматики письма («прелесть, бисер, жемчуг») приобретает особое значение еще и потому, что в переложении латиницы в кириллицу, в этой переплавке чужого в свое, можно усмотреть соприкосновение западно- и восточноевропейской культуры, которое в данном случае буквально воспроизводится дешифровкой знаков в иной знаковой системе. Однако у Достоевского патетика этого межкультурного оптимизма приглушена тем, что Мышкин находит свой образчик французского шрифта именно у коммивояжера. Именно об этом шрифте с его отклонениями от английского оригинала (чуть большая чернота, чуть скругленный овал) обстоятельно изображает Мышкин, и именно этот образчик вводит его в такой соблазн своими завитушками — культурные коннотации соединяются с эротическими. Сладострастные завитки составляют полную противоположность простоте, чистоте, внешней элегантности и дисциплине английского письменного образца, что напоминает о противоположности маньеризма и классики. В соединении завитков и пропорциональности эта противоположность снимается, и возникает несравненное качество письма, в которое «можно влюбиться». Подобно комментированию перевода знаков из одного кода в другой, эти пояснения касательно стилистической оппозиции и ее разрешения можно воспринимать как метатекстуальный сигнал. Потому что в тексте говорится о всеобъемлющих процессах перекодировки, к которым приводит чреватое конфликтами соприкосновение различных порядков — моральных, социальных, религиозных. Жертвой этих процессов как раз и становится Мышкин. Каллиграфическое искусство, которому он предается как артист, заставляет его следовать образцам — факсимильным рукописям и прописям почерков, — заставляет хранить верность культуре изящного письма. Эпилепсия, напротив, переносит его в состояние эйфории, вневременной экстаз, уничтожающий этот

[96] Франц Дорнзайф упоминает основателя Коптского монастыря Пахомия, усматривавшего связь между буквами и характерами своих учеников (*Dornseiff F.* Das Alphabet in Mystik und Magie. Leipzig-Berlin, 1925. S. 25).

[97] См.: *Щепкин В Н.* Русская палеография. М., 1967.

порядок. Слабоумие, охватывающее князя при виде мертвой Настасьи Филипповны, зарезанной его темным двойником Рогожиным (ножом, обычно заложенным у него в книге), выглядит как следствие его отпадения от спиритуального эроса каллиграфии и его самоотверженной попытки читать и врачевать чужие души. Чтение душ вытесняет изящное письмо.

Дневники и письма Достоевского свидетельствуют о его обостренном интересе к шрифтам, стилям письма, перьям, качеству бумаги и сорту чернил. То, что он сам упражнялся в каллиграфии и в переводах записей из одной манеры письма в другую, подтверждают его черновики[98], которые уместно привлечь здесь в качестве параллели. В противоположность чистовым рукописями (беловикам) черновики предлагают изолированную постановку отдельных букв, пробы почерка, причем прописные и строчные написания, а также конфронтация кириллических и латинских начертаний создают игровой эффект[99]. Этот эффект усиливается еще и тем, что целые слова, по большей части имена, выписываются как кириллицей, так и латиницей, причем при пользовании обоими алфавитами сохраняется специфическая манера каллиграфического начертания, почти перекрывающая разницу между ними и словно бы указывающая на их общее происхождение. В этой игре с взаимопереводимостью алфавитов писатель прибегает к одной (впрочем, не слишком оригинальной) пуанте, состоящей в силлептически читаемом буквенном палиндроме: латинское *R* в зеркальном отражении дает русское *Я* (личное местоимение). *R* рисуется дважды на одной странице, доведенное штриховкой до зримой пластичности, и сопровождается *N*, которое может быть совмещено с русским *И*, если сдвинуть средний диагональный штрих: таким образом, эта

---

[98] См.: *Баршт К., Тороп П.* Рукописи Достоевского. Рисунок и каллиграфия // Труды по знаковым системам. 1983. Вып. 16. С. 135—152. О русской традиции см.: *Meyer H.* Die realisierte Travestie und die tra(ns)vestierte Realisierung. Arabeske und Groteske in Puškins Manuskripten am Beispiel von «Domik v Kolomne» // Klartext und Arabeske. S. 125—142. Напрашивается сравнение с набросками (brouillons), опубликованными в каталоге: Institut des Textes et Manuscrits Modernes / Centre National de la Recherche Scientifique. Paris, 1988. Лозунг к обоснованию «генетической поэтики» выражен там следующим образом: «Манускрипт: объект поиска» (p. 3).

[99] А. Г. Шицгаль в книге «Русский типографический шрифт» (М., 1874; переиздание: М., 1985) приводит образцы шрифта XIX века, демонстрирующие соседство кириллических и латинских букв, а также существование различных моделей шрифтов. Ср. примеры заголовочных шрифтов из книги образцов из буквоотливной мастерской Лемана (СПб., 1862. С. 150) и из книги образцов Академии наук (СПб., 1870), в которой фигурирует, в числе прочих, и имя «Достоевский». Надо полагать, что Достоевскому были известны подобные книги образцов.

графема тоже зеркальная (и на лексическом уровне являющая собой соединительный союз). Эти переводы из одного алфавита в другой порождают что-то вроде игровой семантики, которая может считаться общим свойством всех знаковых операций. В некоторых черновиках Достоевский дает целый набор букв и шрифтов и разных версий текста, записанных курсивным почерком для частного употребления, или скорописью, а рядом с ними — изображения голов и готических окон, причем иногда ему удается комбинация письменных и изобразительных знаков, структурирующая писчую поверхность страницы и обладающая самоценным эстетическим качеством. Общей чертой всех этих каллиграфем и готических архитектурных цитат является самоценная вещность, а также напоминающая арабески орнаментальная структура, корреспондирующая с орнаментально-гротескными начертаниями голов[100]. Этот графический синкретизм, оперирующий пером и чернилами и организующий страницу не линейно, а в двухмерном пространстве, подобном таблице, придает знакам соприкоснувшихся графических и буквенных кодов семантические нюансы, ведущие к существенным изменениям их привычной функции. Так, голову Сервантеса можно воспринимать как инициал или пиктограмму (ср. переклички с донкихотовской фигурой князя Мышкина[101]), располагающуюся на писчей поверхности листа, испещренной начертаниями слов «литература», «Петербург» и «Семипалатинск», место сибирской ссылки[102], причем один из завитков заглавного «П» соприкасается с кончиком бороды Сервантеса, превращая портрет в арабеску (илл. 11). Голова Россини, в окружении многочисленных кириллических «Ж» (одна из самых каллиграфически привлекательных букв русского алфавита!), надписи латиницей «Rossini», кириллических «Урусов», «Москва» и снова латинически-французского «Peterbourg», находится на листе, который начинается пометой «Nota bene», содержит криптические, объемно прорисованные треугольники и вверху и внизу ограничивается рукописными строчками, задающими внимательному дешифровщику нелегкое задание

---

[100] Оказавшись рядом, орнаментики знаков и фигур вызывают ассоциации с их арабским и римским происхождением. Заново обоснованное разграничение между арабеской и гротеском см. в работе: *Kotzinger S.* Arabeske — Groteske: Versuch einer Differenzierung // Klartext und Arabeske. S. 219—228.

[101] В образе идиота Мышкина, юродивого во Христе, мученика, наделенного мессианскими чертами, обнаруживаются некоторые точки соприкосновения с героем Сервантеса.

[102] В данном случае имеет место автобиографическое сообщение, порождаемое исключительно чистописанием имен существительных. (Сочинительство в ссылке, откуда Достоевский просит о присылке книг; мечта о возвращении в литературные края.)

(илл. 12). На некоторых других листах изображены физиономии, словно бы припечатывающие путаницу горизонтально и вертикально расположенных строчек. Особенно сильное действие производит изображение головы, вырастающее из группы строчек и воспринимающееся как портрет одного из персонажей романа — и одновременно как невозможность портрета.

Архитектурные элементы тщательно прорисовываются наподобие очень больших инициалов. Их арабесковая структура не только сближает их с буквами, но заставляет соприкоснуться друг с другом — точно так же как культуры, которые они представляют: готический стиль и русская церковная орнаментика, использующая растительные орнаменты[103]. Таким образом, архитектурные алфавиты приходят в соприкосновение друг с другом. Часто встречаются названия городов — Москва-Moscou, Петербург-Peterbourg, Paris, London, Семипалатинск, — но еще чаще имена собственные. Целая страница прямо-таки узурпируется каллиграфическими упражнениями в написании имен: Julius Cesar, Tiberius, Claudius, Nero, Gaius Caligula, а также конкурирующими латинскими и кириллическими написаниями Constantino-Constant-Constantinopolis-Константинополь (илл. 13). Имена расположены в пространстве страницы, они не выстраиваются в линейно читаемый ряд, и их перечисление призвано не столько воскресить эпоху поздних римских императоров[104], сколько дать впечатление жутковатой, лишенной четкого образа непосредственности, в которой звучание имен погашается их графическим начертанием. Отсутствие образа и непосредственность — эти черты присущи всем собравшимся здесь знакам, так как дело заключается не в репрезентации чего-то иного, а в самоэкспонировании знаков, в их самообразах, арабесковое обоснование которых освобождено от миметического принуждения. Ощутимое в этих листах удовольствие от воспроизведения определенного шрифта, от опережающего мысль движения пера по

---

[103] В ходе инженерного обучения Достоевский усвоил также архитектурное черчение. Предпочтение в своих рисунках он отдавал готике. Как для многих предшествующих и последующих русских писателей, центральное значение имел для него при этом Кельнский собор.

[104] Впрочем, исторические коннотации здесь очевидны. Константин — основатель Константинополя, Византии как Второго Рима, наследницей которого стала в идеологии русского мессианизма уже начиная с XV века Москва, Третий Рим. Графическую тематизацию города предложил в известной поэме «Константинополь» футурист Василий Каменский.

[105] Поэтика набросков Достоевского заставляет вспомнить о «каракулях» Виктора Гюго (см.: *Bremer Th.; Oesterle G.* Arabeske und Schrift. Victor Hugos «Kritzeleien» als Vorschule des Surrealismus // Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. S. 187—218).

бумаге[105], от буквенных пастишей и знаковых каприччио дополняется частым использованием скрытых в букве семантических возможностей. И то и другое — скрибентистский гедонизм и интерпретацию знаков — можно возвести к романтическому пониманию письма, засвидетельствованному Достоевским в дневниках и письмах к брату[106]. В рамках такого понимания литература выглядит как попытка возместить утраченное искусство читать в книге природы, а используемые для этого письменные знаки — как наделенные таинственным собственным смыслом знамения ускользающей от толкования природы и ее правды. Пишущие герои Достоевского — это мечтатели, двойники, безумцы, не имеющие прочного места в жизни и обществе, — герои, страдающие от своего уединения и пытающиеся его преодолеть. Он сам, писатель Достоевский, запечатлевает то, что диктует его перу интуиция, — каллиграфию вдохновения. «...Светлые мысли просятся из меня на бумагу»; «Пером моим водит родник вдохновения, выбивающийся прямо из души»[107].

---

[106] Расшифровать тайны книги мироздания можно при помощи книги души: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать [...]» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28, 1. Л., 1985. С. 61—63. № 26). В согласии с романтическим восприятием Шекспира, Достоевский провозглашает его расшифровщиком этой книги. В письме к брату от 27 августа 1849 г. он сочувственно упоминает статью Ап. Майкова в «Отечественных записках», в которой утверждается, что для Шекспира моральное бытие человека было раскрытой книгой. Поэт, приближающийся к истине, угадывающий ее, это «инициатор», окруженный «сокровенными тайнами природы» (там же, с. 449). Классическое повторение темы мира как книги дал Набоков в «Подлинной жизни Себастьяна Найта»: «Ответ на все вопросы жизни и смерти, — "совершенное решение", — оказался написанным на всем в привычном ему мире: все равно как если бы путешественник понял, что дикая местность, которую он озирает, есть не случайное скопище природных явлений, а страница книги, на которой расположение гор, и лесов, и полей, и рек образует связное предложение; гласный звук озера сливается с согласным шелестящего склона; изгибы дороги пишут свое сообщение округлым почерком... Так путешественник по слогам читает ландшафт, и смысл его проясняется, и точно так же замысловатый рисунок человеческой жизни оборачивается монограммой, теперь совершенно понятной для внутреннего ока, распутавшего переплетенные буквы» (*Набоков В.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта. Под знаком незаконнорожденных. Николай Гоголь. СПб., 1999. С. 170 (пер. С.Б. Ильин)).

[107] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28, 1. С. 131, 139; № 67, 71 (письма от 20 октября 1845 и 1 февраля 1847). Если Мышкин записывает диктуемое предложение, подчиняясь при этом еще и диктату каллиграфической манеры, то автор Достоевский говорит о диктате вдохновения, направляющем его перо. Это подчеркивание непроизвольности опять-таки роднит его с Виктором Гюго. Авторы новейшего исследования, посвященного черновикам Гюго, интерпретируют его спиритические сеансы, во время которых маленький карандаш вычерчивал фразы и рисунки в соотношении с его арабесками, и выдвигают

Однако в целом его понимание письма нельзя свести исключительно к романтическим аспектам. Представляется, что Достоевский (особенно в том, что касается квалифицирования шрифтов) следует определенной русской традиции, основные концепты которой обнаруживаются в философии письма Николая Федорова[108]. В федоровской графософии становится явной черта, у Достоевского скрытая за арабесками и семантической игрой и проступающая разве что в рассуждениях каллиграфа Мышкина о навыках письма в разных странах, — а именно: письмо как саморепрезентация определенной культуры. С точки зрения Федорова, для истолкования культуры важно не только то, что выражают типичные для определенных эпох стили письма, но и их именование. Шрифт — это метонимическое выражение культуры. Так, *устав*, употреблявшийся в XI—XIV веках (эпоха имитируемого Мышкиным почерка игумена Пафнутия), свидетельствует о доверительной обращенности к буквам, тщательное и медленное вырисовывание которых воспринимается как труд на благо мудро устроенного общества.

предположение, что Гюго предвосхитил концепт «автоматического письма» (*Bremer Th.; Oesterle G.* Arabeske und Schrift. S. 202). Достоевский следует не столько диктату спиритизма, сколько более традиционному диктату вдохновения. Между тем его младший современник Александр Аксаков опубликовал подробные описания сеансов спиритического письма и пишущих медиумов в книге «Материалы для суждения об автоматическом письме» (СПб., 1899). Сочинения Аксакова на темы анимизма, спиритизма и медиумизма читались в конце XIX века также во Франции, хотя мне не удалось с определенностью установить, публиковалось ли по-французски указанное сочинение. Неисследованным остается и влияние этой книги Аксакова на русскую литературу XX века, в которой мотивам «диктуемого» и «автоматического» принадлежит немалое место. Ср. строчки Анны Ахматовой из стихотворения «Творчество» (1936; цикл «Тайны ремесла»): «продиктованные строчки ложатся в белоснежную тетрадь» — и мандельштамовскую интерпретацию Данте: «Он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик... Я, кажется, забыл сказать, что "Комедия" имела предпосылкой как бы гипнотический сеанс. Это верно, но, пожалуй, слишком громко. Если взять это изумительное произведение под углом письменности, под углом самостоятельного искусства письма, которое в 1300 году было вполне равноправно с живописью, с музыкой и стояло в ряду самых уважаемых профессий, то ко всем уже приложенным аналогиям прибавится еще новая — письмо под диктовку, списыванье, копированье» (*Мандельштам О.* Разговор о Данте // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 248—249). Об Аксакове см. также далее, в главе «Медиум». Более аналитический подход к феномену автоматического письма обнаруживает Уильям Джеймс в статье «Notes on Automatic Writing» (1889) (*James W.* The Works. Vol. XVI: Essays in Psychical Research. Cambridge, Mass., 1986. P. 37—55).

[108] Философия письма изложена на нескольких страницах основного труда Федорова, «Философия общего дела» (Т. 1. М., 1906; см. также переиздание: Paris, 1985).

«...Буквы эти не теснили, не давили, и не сливались одна с другой, потому что и производились неспешно, неторопливо, производились как труд, в коем видели благословение, а не проклятие...»[109] В *скорописи*, возникшей параллельно с *полууставом*, сменившим в XV—XVII веках уставный шрифт, словно бы зафиксировала себя культура в стадии упадка. «Скоропись, урезывая буквы, как урезывают в ту же эпоху платье, как сокращаются церемонии и обряды, лишает их (буквы) величия; лишаются величия и люди, свергнувшие иго устава и предавшиеся суетливой, лихорадочной деятельности, мельчающие в ней, обезличивающиеся и сливающиеся в толпу, подобно буквам, обезличивающимся и сливающимся при скорописи, при спешном письме»[110]. Рукописный шрифт, заодно с ложно понятой идеей прогресса, вытесняет упорядоченность древнерусской культуры — уже одни только обозначения шрифтов выдают историю распада. Устав был связан с порядком, законом и правилом. Само название *устав* интерпретировало алфавит как набор знаков, сопоставимый с законодательным текстом. Из него следовало отбирать и письменно фиксировать нужное. *Скоро*— как часть обозначения нового шрифта не только показывает переход от религиозного к секуляризованному обществу, но и отрицает репрезентирующий характер письменных знаков, обещая взамен лишь ложную ценность. Ложные знаки свидетельствуют о ложной действительности культуры, в то время как позитивные знаки — буквы русского устава или европейской готики (подобные готическим соборам) являются ручательством в цельности и святости культуры.

Эстетика порядка/беспорядка, чувственная спиритуальность знаков, непосредственная явленность культуры, обретшей самое себя или теряющей свои очертания в расплывающемся шрифте, — эти аспекты позволяют охарактеризовать концепцию Федорова как концепцию культурных форм письма. Обретая самовыражение в шрифте, культура воскрешает своих мертвецов.

---

[109] *Федоров Н.* Философия общего дела. Т. 1. Paris, 1985. С. 24.

[110] Там же. С. 24. Федоров противопоставляет индивидуализированно-раздельное написание букв их слиянию в скорописи. О том, что греки не знали разбиения фразы на слова и что лишь римляне положили этому начало, начав ставить знаки между лексемами, см. в работе: *Meschonnic H.* Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures. Paris, 1991. Для греков, как и для Федорова, на первом месте стоят не границы слов, а границы *grammata*. Соединение букв для записывания слова приводит к отчетливому разделению слов и тем самым к преобладанию лексемы по отношению к графеме. (Русское *грамота* — искусство письма и чтения, и сам документ в придачу — происходит от греческого *grammata*.)

В выстраиваемой Федоровым иерархии шрифтов, в рамках которой иероглифы стоят на первом месте, а современная стенография — на последнем, утверждается: «...иероглифическая грамота — это живое письмо, говорившее преимущественно о мертвых, как бы оживлявшее их»[111].

В своем грандиозном проекте, устремленном к спасению мира, противоборствующем отчуждению, дезинтеграции, распадению на фрагменты и способствующем физическому и духовному возрождению человека, Федоров полагает «общее дело» в том, чтобы обратиться к мертвым отцам. Кладбища должны сделаться лабораториями воскрешения — посредством мнемонических упражнений, но также при помощи археологии и естественных наук[112]. Культуре письма принадлежит центральное место в реализации этого учения об упразднении смерти.

Говорящее письмо, голос в письме, убеждение в продолжающемся присутствии, представление о письме, возвращающем жизнь, — все это составные части мифологии письма, ориентированной не на сдвиг и ускользание, а на возвращение к первоистокам — восстановление через пишущее сохранение. Культура предстает как время-пространство, место скопления усопших. По-видимому, Достоевский понимает связь письма и культуры подобным же образом, что обнаруживается как в его черновиках, так и в каллиграфических упражнениях князя Мышкина и комментариях к ним. Цитирование, имитирование и повторение — это действия, нацеленные на восстановление культуры в ее целостности, через обращение к ее знакам. То, что Мышкин терпит крах и становится полным идиотом — низвергается в мир за пределами коммуникативных знаков или, вернее, уничтожается этим миром, — является негативной пуантой романа.

4

Продиктованная буква *A*, не записанная, а вышитая женщиной в романе Готорна «Алая буква», инсценирует тесную взаимозависимость *lettera* и литературы. Текст романа инициируется случайно найденным инициалом. Это нашитая на кусок ткани буква *A*, материализованная буква пуританского закона, который обрекает прелюбодеев носить на своем одеянии видимый всем заглавный

---

[111] *Федоров Н.* Философия общего дела. Т. 1. Paris, 1985. С. 25.

[112] Федоров считает «технически» возможным полное упразднение смерти при достижении соответствующего уровня естественных наук. О значении федоровских фантазий о бессмертии для русской литературы см.: *Masing-Delić I.* Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature. Stanford, 1992. P. 76—104.

знак их преступления[113]. *A* стоит в начале романного повествования, которое завершается геральдическим изречением, относящимся к *A*, — то есть алфавит, лежащий в основе этого текста, следует читать не от *A* до *Z*, а от *A* до *A*. Найденная буква, дающая стимул к написанию текста, посвященного исключительно ее интерпретации, становится все более загадочной и многозначной, превращается в криптограмму, при расшифровке которой используются различные концепции знака, по-разному определяющие соотношение обозначаемого и обозначающего. С точки зрения пуританской доктрины важна связь земного и божественного, с точки зрения науки и медицины — связь внутреннего и внешнего, болезни и симптома, с точки зрения алхимии — связь скрытого и явленного, микрокосма и макрокосма. Литературно сконструированный синкретизм знака приводит букву в состояние семиотической многозначности, постоянно лишая ее того, что она должна обозначать. Привилегированное положение буквы, вынесенной в заглавие (она является не только началом слова, которое предстоит разгадать, но и началом алфавитного акростиха[114]), делает возможным использовать ее в соматически-магической, семантико-мифической функции, а также как фантазм, лживый образ, что подтверждает фикциональный статус всего текста.

Выступая во всех этих функциях, буква *A* дает начало двум взаимосвязанным процессам: раскрытию утаенной вины и процессу письма, далеко не невинному с пуританской точки зрения. С *A* начинается письмо, начинается грехопадение пишущего. Связь между буквой и грехом, между письмом и прелюбодеянием делается очевидной в *A* как «дьявольском знаке», воплощающем повторное «введение в силу первородного греха»[115], — знаке, читающемся так же, как «apple», яблоко, от которого вкусили все главные

---

[113] Если Плимутский закон (Law of Plymouth, 1636) предписывал носить на одежде две заглавные буквы, AD, то в Законах о прелюбодеянии (Laws Concerning Adultery, 1694; ср. также «The Annals of Salem» Дж. Б. Фелта, 1827) сказано: «Всегда носить на одежде заглавное *A*, длиной два дюйма, отличающееся от остального платья и пришитое на рукавах или сзади на одежде» (цит. по комментарию к изданию: *Hawthorne N.* The Scarlet Letter. A Norton Critical Edition / Ed. S. Bradley, R.C. Beatty and E.H. Long. New York, 1961. P. 191, 196. В тех случаях, когда важна точность понятия, цитата дается по-английски по изданию: The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne. Vol. 1: The Scarlet letter / Ed. W. Charvat, R.H. Pearce. Columbus/Ohio, 1968.

[114] Ср.: «Эта позиция [инициала] дает букве особое свойство — представлять все слово, первым элементом которого она является» (*Meschonnic H.* La lettre comme sens et l'alphabet comme monde // Meschonnic H. Des mots et des mondes. P. 49).

[115] *Willett M.* The Letter A Gules, Black Bubble // Melville and Hawthorne in the Berkshires / Ed. by H. P. Vincent. [s. l.], 1998. P. 73.

герои, запутавшиеся в соблазнах и подпавшие наущению черта. То обстоятельство, что *A* вместе с различными восполняющими его прочтениями, над которыми поработал не только текст, но и его интерпретаторы, может читаться как начальная буква слов «ambiguity», «allegory» и «art», открывает возможность метатекстуального истолкования[116], пытающегося показать те определения знака, которые дает сам текст. «Алая буква» явно мистифицирующим образом обозначается попеременно как «type», «token», «hieroglyph», «emblem», «stigma», «secret», «embroidery», «ghastly miracle»[117]. Оно одинаково заметно на ткани корсажа Гестер Прин, нарушившей супружескую верность, и на страницах книги, посвященной этому инициалу. Оно скрыто присутствует на коже прелюбодея, пастора Димсдэйла, и на небе, куда он устремляет свои взоры. Повествователь умалчивает о том, различил ли Чиллингуорс (знаток тел, умеющий толковать симптомы и алхимически расшифровывать тайные знаки) букву *A* на обнаженной груди Димсдэйла, одеяние которого он раскрывает как книгу. Умалчивает он и о том, насколько аутентично бредовое видение Димсдэйла — откровение буквы, являющееся ему вместе с приведенной в экстаз общиной. Эти стратегические умолчания позволяют видеть в буквенном фантазме не только магический и соматический смысл, но также и систему отсылок, намекающую на мифосемантическую традицию толкования букв посредством мотивов ткани, кожи, неба и книжной страницы: печатная буква в книге, нашитая на ткань арабеска, *stoicheion*[118], метеор, вернувшийся назад в царство планет, знак,

---

[116] О взаимосвязи буквы и литературы и об интерпретации *A*, в котором становится зримой «семиотика целого мира культуры», см.: *Zapf H.* Nathaniel Hawthorne: «The Scarlet Letter» // Große Werke der Literatur. Bd. 3. Hrsg. von H. V. Geppert. Tübingen; Basel, 1993. P. 103—118. Цапф читает *A* как «art» (S. 113). О комбинировании букв в связи с мотивом ткани и орнамента см.: *Greber E.* Textile Texte. Literaturtheorie und poetologische Metaphorik: Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln; Weimar; Wien, 2002 (Pictura et Poesis). Кар. I—III.

[117] Дж. Т. Ирвин в книге «American Hieroglyphics» (New Haven; London, 1980. P. 239), в посвященной Готорну и Мелвиллу главе, возводит иероглифы в ранг поэтологического принципа многозначности, прослеживая американскую рецепцию иероглифов после их расшифровки Шампольоном.

[118] Франц Дорнзайф указывает на связи между буквами и планетами, а также на сложную взаимозависимость между *stoicheion* (в смысле *elementum*) как мерой длины и как отрезком зодиакального кольца (*Dornseiff F.* Das Alphabet in Mystik und Magie... S. 89—90). Ср. также: *Blumenberg H.* Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt am Main, 1986. S. 22 (глава «Der Himmel als Buch, das Buch als Himmel»); S. 43 (указание на предпринимаемое Плотином отождествление звезд и букв; ср. Исайя 34:4).

начертанный или выжженный на коже, «brand», читаемый изнутри самим телом[119].

Воображаемое, написанное, вышитое, выцарапанное *A* — это знак, наносящий рану и оставляющий шрам. Это *scar-let(ter)*. Буква обретает телесность в дочери Гестер — Перл, которая своими танцующими, скачущими движениями приводит на память роскошный багряный узор[120]. Предстающая как воплощение алой буквы, она вызывает ассоциации с антропоморфными буквами[121], с буквенным балетом и трагедиями о буквах[122]. Иконически прочитанное *A* дает треугольник, образуемый Гестер, Димсдэйлом и их общей дочерью, соединяющей обе руки этой буквы[123]. (Вопрос о том, почему именно буква *A*, столь важная в алфавитной мистике, занимает привилегированное место в романе и принимает на себя многочисленные функции, и не связано ли это со специальным интересом Готорна к мистике алфавита, остается, однако, спорным.) Воплотившись в незаконного ребенка, буква явственно обнаруживает свою амбивалентность[124]:

> Она [Перл]... была подарена миру семь лет назад как живой иероглиф, раскрывавший ту тайну, которую они так старались скрыть. Если бы существовал прорицатель или волшебник, способный прочитать этот пламенный характер, он узнал бы все![125]

---

[119] Здесь напрашивается ассоциация с рассказом Кафки «В исправительной колонии».

[120] Комментируя стихотворение И.В. Гете «Заседание» («Séance», 1815), в котором есть строчки: «Hier ist wo unter eignem Namen / Die Buchstaben zusammenkamen, / Mit Scharlachkleidern angetan / Saßen die Selbstlauter obenan / A, E, I, O und U dabei...» («На этом самом месте собирались буквы под своими собственными именами. Одетые в багряные одежды, восседали во главе стола гласные: А, Е, И, О и У...»), Ф. Дорнзайф отмечает, что багряные одежды метафорически означают арабский рисунок алой краской, соотносимый с «вокализацией» (*Dornseiff F.* Das Alphabet in Mystik und Magie. S. 80).

[121] О форме, истории и семантике антропоморфных букв см.: *Schabert I.* Das Doppelleben der Menschenbuchstaben // Klartext und Arabeske. S. 95—106.

[122] См.: *Dornseiff F.* Das Alphabet in Mystik und Magie. S. 20, 67 (о «грамматотрагедии» Каллиоса).

[123] Об интерпретации альфы как знака триединства (Святой Троицы) и обозначения имени Христа см.: *Dornseiff F.* Das Alphabet in Mystik und Magie. S. 24.

[124] О двойственности буквенного знака, одновременно священного и предаваемого проклятию, см.: *Glück H.* Schrift und Schriftlichkeit. Eine sprach— und kulturwissenschaftliche Studie. Stuttgart, 1987. S. 217—229.

[125] http://www.kulichki.com/inkwell/hudlit/inolit/gotorn.htm: *Готорн Н.* Алая буква / Пер. Э.Л. Линецкой (гл. I—XI), Н.Л. Емельянниковой (гл. XII—XXIV). М., 1957.

Один из членов общины для разрешения/прочтения загадки взывает к ветхозаветному Даниилу, вспоминая о таинственных знаках на пиру Валтасара. Тем временем маг уповает на способности книжника, которыми наделен он сам: «Не мешало бы ученому самому пожаловать сюда и заняться этой тайной»[126]. Перл, «живой иероглиф», не в состоянии прочитать букву, которую она собою являет, хотя идентифицирует ее как знак, так хорошо знакомый ей по платью матери, пусть прежде не столь четкий. Лишь тогда, когда она узнает в Димсдэйле собственного отца, чары загадочного знака исчезают: «A spell was broken», «Чары развеялись»[127]. Описывая алого ребенка как «птичку с ярким / алым / оперением», Готорн ссылается еще на один мифосемантический аспект буквы, возводящий происхождение алфавита к птичьему полету[128].

С точки зрения экономии знака вышитая буква-арабеска представляется ненужным расточительством. Исполненная с чрезвычайным искусством, она выходит за рамки своего непосредственного задания: заклеймить грешницу. Гестер в подчернуто каллиграфической манере вышивает заглавную букву, текстом которой является она сама, а Готорн, удостоверяя подлинность найденного на ткани багряного *A*, пишет этот текст. В соприкосновение приходят вышивание и письмо, искусница арабесок и сочинитель романов, *embroidery* и *romance* (с одной стороны — ткань, золотая нить, игла; с другой — карандаш, перо, чернила, бумага):

> На лифе ее платья выделялась вырезанная из тонкой красной материи буква «А» *, окруженная искусной вышивкой и затейли-

---

[126] http://www.kulichki.com/inkwell/hudlit/inolit/gotorn.htm: *Готорн Н.* Алая буква / Пер. Э.Л. Линецкой (гл. I—XI), Н.Л. Емельянниковой (гл. XII—XXIV). М., 1957.

[127] Это те же «чары», которыми была окружена находка на таможне; «spell» как «чары» и «to spell» — «читать по буквам» стоят здесь в этимологически-семантической связи.

[128] См.: *Dornseiff F.* Das Alphabet in Mystik und Magie. S. 8. Согласно Кассиодору (*Variae,* VIII, 12), Гермес образовал формы букв в сообразности с формами журавлиного полета. Ср. повторение этого мифа происхождения в «Приглашении на казнь» Набокова (*Y* и полет журавля). Мандельштам, соматически связывая букву с птицей, называет перо Данте «кусочком птичьей плоти» (*Мандельштам О.* Разговор о Данте. С. 249—250). Х. Блум прослеживает гностический след образа Перл в предисловии к изданию: *Hawthorne N.* The Scarlet Letter / Ed. H. Bloom. New York; New Haven; Philadelphia, 1986. P. 1—8. Ссылаясь на строки о перлах в Евангелии от Фомы, он подчеркивает пневматическое свойство, присущее жемчугу в гностической символике. Блум проводит параллель с «орфизмом» и «гностицизмом» у Эмерсона, выводящую к иному прочтению текста, впрочем вполне соединимому с буквенно-семантической интерпретацией.

* А — первая буква слова Adulteress (прелюбодейка).

вым золототканым узором. Вышивка была выполнена так мастерски, с такой пышностью и таким богатством фантазии, что производила впечатление специально подобранной изысканной отделки к платью, столь нарядному, что хотя оно и было во вкусе времени, однако далеко переступало границы, установленные действовавшими в колонии законами против роскоши[129].

И еще раз:

Но точкой, приковавшей к себе глаза толпы и... преобразившей Гестер Прин... была фантастически разукрашенная и расцвеченная алая буква. В ней словно скрывались какие-то чары, которые, отторгнув Гестер Прин от остальных людей, замкнули ее в особом кругу![130]

Согласно романтической поэтологии, именно арабеска пробуждает фантазию. Фридрих Шлегель определяет арабеску как «древнейшую и изначальнейшую форму человеческой фантазии»[131], опровергая ссылками на археологические разыскания ложное убеждение в том, что арабеска была упадочным явлением. Продолжающаяся в арабесках традиция «старинного изготовления обивочных тканей и вышивок», о которой говорит Готфрид Земпер[132], вписывается в тот же поэтологический контекст[133]. В обстоятель-

[129] Что Готорн опасался пуританского вкуса в большей степени, чем его героиня, подтверждает следующая фраза из письма: «Если "Алая буква" будет заглавием, то не напечатать ли ее на титуле красным цветом? Я не уверен в том, что это отвечает хорошему вкусу, но это во всяком случае было бы пикантно и уместно» (The Centenary Edition. S. XXII). В первом издании 1850 г. заглавие действительно напечатано красными буквами. По-видимому, мысль о том, чтобы поместить на титульном листе или фронтисписе орнаментально прорисованное *A*, даже не рассматривалась. На титуле второго издания заглавие помещено в орнаментальную рамку, однако красная краска исчезает; на фронтисписе изображена Гестер Прин как сестра милосердия, на ее груди видно большое *A* простой формы, не выделенное цветом.

[130] http://www.kulichki.com/inkwell/hudlit/inolit/gotorn.htm: Алая буква.

[131] *Schlegel F.* Rede über Mythologie // Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe / Hrsg. von E. Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner. München; Paderborn; Wien, 1967. Bd. 2, 1. S. 319.

[132] *Semper G.* Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol [1856]. Berlin, 1987. S. 9.

[133] Подробнее об этом и о взаимосвязи арабески и гротеска см.: *Bremer Th.; Oesterle G.* Arabeske und Schrift // Klartext und Arabeske. S. 200; *Kotzinger S.* Arabeske — Groteske // Ibid. S. 219—228. О семиотике и эстетике арабески см.: *Graevenitz G. von.* Das Ornament des Blicks. S. 21 (особенно важны вводимые в этой работе аналитические понятия «конструкция, симуляция и сигнификация»).

ном предисловии к роману, озаглавленном «Таможня», автор-повествователь описывает свою находку[134]:

> Больше всего в таинственном пакете привлек мое внимание лоскут тонкой красной материи, очень изношенной и выцветшей. На нем виднелись остатки золотой вышивки[135]... сделана она была с необычайным мастерством: стежки говорили об искусстве, уже забытом... эта алая тряпка... имела форму буквы: заглавной буквы «А»[136].

Связь между вышивкой и фантазией выстраивается также в замечании Чиллингуорса, который, вернувшись после долгого отсутствия, обнаруживает знак на платье своей жены. И то и другое, фантазия и вышивка, имеют для него женственные коннотации: «Женщина всегда должна выбирать для себя украшения, следуя собственной фантазии. Буква очень красиво вышита и весело блестит на твоей груди!»[137]

Девочка Перл, этот живой иероглиф, наделенная способностью к эксцентрическим, почти «колдовским» идеям и получающая имена «эльфа», «чертенка», «нимфина отродья», «дитя дриады», представлена в богато вышитом одеянии. Ее «пунцовое бархатное платье необычного покроя, пышно расшитое узорами и завитками из золотых ниток». Это тоже произведение ее матери, в натуре которой, как всячески подчеркивается, было «что-то восточное, пылкое, какая-то богатая одаренность и потребность в пышной красоте»[138]...

Буква-арабеска может быть расшифрована как «праформа» фантазии, порождающей текст. Становясь искусницей, Гестер выпускает на волю энергию многозначности, таящуюся в букве, которая первоначально должна была служить «алым знаком позора», «постыдной буквой». И все, кто видят эту букву, испытывают побуждение к тому, чтобы истолковать ее материальным или нематериальным, магическим или символическим образом.

---

[134] Вышивка тоже приводится в связь с гротеском. В каталоге выставки «Grotesken. Grotesques. Ein Ornamentstil in Textilien des 16. und 17. Jahrhunderts» (Bern, 1985) вышивание гротескных изображений обозначается как живописание иглой («broderie dite “peinture à l’aiguille”»).

[135] См. каталог: Grotesken. Grotesques. Ein Ornamentstil in Textilien des 16. und 17. Jahrhunderts. Bern, 1985.

[136] http://www.kulichki.com/inkwell/hudlit/inolit/gotorn.htm: Готорн Н. Таможня / Пер. Э.Л. Линецкой. М.: Художественная литература, 1957.

[137] Там же. Алая буква.

[138] Там же. Алая буква.

В этом контексте важно еще одно произведение Готорна, «Чертог фантазии» («The Hall of Fantasy»), которое можно привлечь в качестве метатекста. Там Готорн однозначно показывает взаимозависимость между арабеской и орнаментом, фантастикой и многозначностью. Речь идет о «столпах фантастической архитектуры», о «мавританских руинах Альгамбры», о «заколдованном доме из арабских сказок», о «готических соборах». Вслед за тем говорится: «Посередине зала струится украшенный орнаментами фонтан»; «волшебная пляска этого фонтана, с ее бесконечными превращениями, в которых одаренный воображением зритель может различить любые формы, какие он только пожелает»[139].

Фантастическое явление буквы в романе подталкивает пуританскую общину к чудовищным фантазиям, буква незримо раздваивается, находясь и на коже и в небе, и вызывает круговорот интерпретаций, в который оказываются вовлечены все ее истолкователи. Хотя значение *A*, аббревиатуры из морального кодекса, известно всем, ослепленная толпа устремляется по следам ее семантических разветвлений. Община, пользующаяся знаками, больше не уверена в значении своих знаков. Впадая в экстаз или истерию, она вдается в магические, сатанинские или небесные — во всяком случае, гетеросемантические нюансы, в «дикий семиозис»[140].

> Словно по мановению волшебной палочки, вырастал страшный призрак, вырастали тысячи страшных призраков в образе ли смерти или в еще более ужасном образе позора и, столпившись вокруг священника, указывали пальцами на его грудь[141].

Увлекающийся алхимией Чиллингуорс, истолкователь знаков, предполагающий «необычайную связь между душой и телом», раскрывает скрытый знак на груди Димсдэйла, спящего в кресле «перед раскрытой на столе большой книгой, напечатанной старинным английским готическим шрифтом», как телесный симптом глубинного состояния души. Это открытие заставляет его ощутить «ли-

---

[139] *Hawthorne N.* The Centenary Edition of the Works. Vol. 10. P. 172—174. *Перевод Г. Потаповой.*

[140] См.: *Assmann A.* Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose // Materialität der Kommunikation / von H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer (Hrsg.). Frankfurt am Main, 1988. S. 237—251. «Во всяком случае он [дикий семиоз] производит беспорядок в существующей системе условностей и ассоциаций» (S. 239). М. Белл, усматривающий подлинную тему романа в «отклонениях и неясностях знаков», исходит из того, что пуританская община забыла собственное значение *A* (*Bell M. D.* Hawthorne and the Historical Romance of New England. Princeton, 1971. P. 157).

[141] Там же. Алая буква.

кование, удивление и ужас» и приводит в состояние «страстного, нечеловеческого восторга». Обладая одной из «сторон тайны», он устремляется по следам зла как загадочный «посланец сатаны»[142].

Бесовское начало проступает и в восприятии зримого «знака» на платье Гестер.

> Простые люди, относившиеся в те давние и мрачные времена с преувеличенным ужасом ко всему, что занимало их воображение, рассказывали об алой букве небылицы, которые мы вполне могли бы изложить в виде устрашающей легенды. Они утверждали, что алый знак не выкрашен в обыкновенном чане, а докрасна раскален в адском горниле и пылает на груди у Гестер, когда молодая женщина идет ночью по улицам[143].

Димсдэйл называет загадочный знак «огненной пыткой, терзавшей его грудь». Выходя из себя, он видит этот знак в небе как метеор: пастор,

> устремив свой взор к небу, увидел там изображение огромной буквы, буквы «А», начертанной полосами тусклого красного цвета[144].

Он видит в этом знаке инициал собственного греха, меж тем как другие прочитывают его как «ангел». Слово «adultery»[145] ни разу не названо прямо в тексте. Оно внушается, домысливается, неосознанно вписывается — и при этом все время вытесняется другими истолкованиями. Интерпретаторы и носители зримой или незримой буквы, ощущающие ее «The pale fire of that scarlet letter» (69), «Зловещий /бледный / огонь алой буквы», приобретают дьявольские черты, черты иноверцев и даже еретиков. Некоторые члены общины предполагают, что Чиллингуорс, «могущественный чернокнижник», произвел этот знак «при помощи волшебных и ядовитых зелий». Повествователь многократно упоминает об алхимичес-

---

[142] См.: *Assmann A.* Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose // Materialität der Kommunikation / von H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer (Hrsg.). Frankfurt am Main, 1988. S. 237—251.

[143] Там же.

[144] Там же.

[145] Энциклопедия пуританской общины, как происходит это во всех энциклопедиях на свете, заставляет антонимы соприкоснуться в алфавитном ряду. Напряжение между «angel» (или «Able») и «adultery» обязано своим возникновением также и этой алфавитной систематике, наряду с изобретательностью истолкователей слов на «а».

ких наклонностях Чиллингуорса, знаменательные слова которого воспроизводятся повествователем в форме прямой речи: «Я буду искать этого человека, как искал истины в книгах, золота в алхимии». Когда Чиллингуорс говорит Гестер, что он готов просить магистрат о снятии позорной буквы, если только она назовет имя прелюбодея, она, в свою очередь, отвечает ему алхимическими выкладками. Имя не может быть у нее отобрано, разве что знак «отпал бы сам или обрел совсем иной смысл»[146].

Трансформация букв осуществляется, согласно алхимическому каббализму, путем переплавки (*ziruf*)[147]. Одну из вариаций подобной переплавки знаков испробовал сам Готорн в раннем рассказе «Родимое пятно»[148]: родинка на женской щеке, «багровая рука», которая грозит нарушить «текстуру» кожи и совершенство женской красоты (алхимическое же ее устранение влечет за собою смерть), превращается в культурный знак, подлежащий не устранению, а интерпретации.

Гестер — демиург своего знака, она отклоняется в интерпретации своего греха от религиозной доксы[149], а впоследствии выглядит еретичкой, в своем свободомыслии изменяющей пуританству: «Она обрела свободу мышления»[150]. Буква наделила ее симпатическим знанием о скрытых грехах других людей, сделала ее ясновидящей. Раскаленное железо, красное пламя, багряно-красный, бледно-красный свет остаются угрожающими атрибутами, свидетельствующими о соблазне и грехопадении. В магическое соприкосновение с буквой они приводят также повествователя, соблазняя его писать. Найдя эту букву (как происходит это в начале романа, создающем иллюзию подлинности описываемых событий), он был так зачарован своей находкой, что он сам наложил на себя эту ткань — и ощутил ее опаляющий жар. «...Я случайно приложил ее к груди. Мне показалось... будто что-то почти физически обожгло меня; можно было подумать, что буква сделана не из крас-

---

[146] http://www.kulichki.com/inkwell/hudlit/inolit/gotorn.htm: Алая буква.

[147] *Dornseiff F.* Das Alphabet in Mystik und Magie. S. 65.

[148] *Hawthorne N.* The Birth-Mark // Centenary Edition. P. 36—56. «Багровая рука» кажется маленькой пишущей рукой, которая, однако, пишет не только на поверхности кожи, но и проникает глубоко внутрь: «Эта Багровая Рука, казалось бы, лежащая на поверхности кожи, захватила в свои пальцы само ее бытие» — отмечает супруг-алхимик, прежде чем приступить к своему пигмалионовскому предприятию.

[149] Ср.: *Zapf H.* Nathaniel Hawthorne: The Scarlet Letter. S. 110. Автор рассматривает «эрос, природу, любовь и творчество» как мотивы предпринимаемого Гестер позитивного перетолкования своего собственного стигматизированного положения.

[150] http://www.kulichki.com/inkwell/hudlit/inolit/gotorn.htm: Алая буква.

ной материи, а из докрасна раскаленного железа»[151]. Воспламененный телесным контактом с буквой, он поддается ее загадочному влечению:

> Конечно, в ней таился какой-то глубокий смысл, настойчиво требовавший объяснения. Словно источаемый буквой, он неуловимо воздействовал на чувства, но не поддавался анализу ума[152].

Речь идет о том, о чем многозначно умалчивает буква во всех своих ипостасях, — «secret», «token», «symbol», «emblem» и «hieroglyph» (перечислим их заново), или как картинка-перевертыш, или мене-текел-фарес. Традиционное отношение пуританской общины к знаку нарушено: ее члены читают знак уже не по законам конвенциональной логограммы, содержащейся в их энциклопедии, — они читают его как образ. Гестер предстает чужим взорам со своею своенравно вышитой фантастической стигмой, вовлекая своих гонителей в творческое созерцание. Внимательный взгляд действительно является «организующим принципом всего текста»[153]. В то же время текст и корреспондирующие с ним «визуальные образы» не являются следствием «пуританского кода, опосредованного пристальным вглядыванием», как утверждает Габриэла Шваб[154]. Гораздо вероятнее, что ориентация на изобразительные элементы означает отход от пуританской традиции, от иконоклазма, утверждавшего себя именно в однозначности буквы. Вилему Флюссеру принадлежит драматическая формулировка (относящаяся, впрочем, к иному контексту): «Врезающее запись стило подобно клыку, а тот, кто делает записи, подобен яростному тигру: он рвет образы в клочья»[155]. Норберт Больц делает из этого такой вывод: «Следующий языковой шаг состоит тогда в погашении многозначностей, в некоем внутреннем иконоклазме самого письма»[156]. Община, где живут Гестер и Димсдэйл, больше не в состоянии совершить этого шага. Ослепленные орнаментальным роскошеством арабески, члены общины творят себе химеры, внутренние образные представления. Они «реализуют» архаические свойства арабески, совершая что-то подобное языческим

---

[151] http://www.kulichki.com/inkwell/hudlit/inolit/gotorn.htm: Таможня.

[152] Там же.

[153] *Schwab G.* The Mirror and the Killer-Queen. Bloomington/ Indianapolis, 1996. P. 115.

[154] Ibid. S. 114.

[155] *Flusser V.* Die Schrift. Frankfurt am Main, 1991. S. 17.

[156] *Bolz N.* Am Ende der Gutenberg-Galaxis. S. 183.

ритуалам[157] и выпуская на волю скрытые магические силы алфавита.

Гестер предоставляет вольно разрастаться значениям того знака, которым она описала сама себя. Она молчит[158], заставляя замолчать и свой знак. В этом многозначном молчании знака скрывается нечто ужасающее. Это сознает возбужденная толпа, когда пастор обнажает свою грудь.

> Судорожным движением он сорвал с груди свою священническую повязку. Тайна была раскрыта! На мгновение глазам объятой ужасом толпы предстало страшное чудо...[159]

Коннотации «страшного чуда», фантазма, порождения галлюцинации, преувеличенного ощущения вины, массовой истерии — все это придает явлению знака общность с явлением призрака в фантастической литературе романтизма. «Срашное чудо» можно истолковать также как гротеск, как химеру, содержащую элемент «готического»[160]. Вполне в духе готических романов, повествователь занимает при этом позицию одновременно рационалистически-просветительскую и аффектированную, отмеченную заражающим воздействием тайны. Как скептик, он заставляет отдельных членов общины усомниться: «...некоторые очевидцы всей этой сцены заявляли, будто грудь преподобного мистера Димсдэйла была чиста, как грудь новорожденного ребенка, и что хотя они ни на миг не сводили глаз со священника, тем не менее не усмотрели никакого знака на его груди». Затем он говорит: «Мы, со своей стороны, рассказали все, что нам стало известно об этом знамении, и были бы

---

[157] Возможно, в этом контексте следует рассматривать также поведение мистрис Хиббинс, впоследствии сжигаемой как ведьма на костре, — Гестер отклоняет ее соблазнительные советы совершать в лесу отнюдь не пуританские действия. В то же время здесь можно видеть жест, указывающий на старую Англию. Неслучайно повествователь вспоминает по случаю праздника в Новой Англии об английской предыстории пуританской общины, сообщая о «величественных церемониях», позволявших «сочетать мирные развлечения с торжественностью, украсив сверкающей фантастической вышивкой пышную мантию, в которую нация облачается по случаю таких событий» Цит. по: http://bookz.ru/authors/gotorn-nataniel_/bukwa/page—13-bukwa.html

[158] См.: *Budick E. M.* The Romance of the Family. Hawthorne // Budick E.M. Engendered Romance. Women Writers and the Hawthorne Tradition. 1850—1990. London: New Haven, 1994. P. 14—39. В этой работе соотношение между молчанием Гестер и постепенным приобретением ею речевых способностей сделано центральным пунктом интерпретации «Алой буквы».

[159] http://www.kulichki.com/inkwell/hudlit/inolit/gotorn.htm: Алая буква.

[160] Ср.: *Bremer Th.; Oesterle G.* Arabeske und Schrift // Klartext und Arabeske. S. 205 (противопоставление арабески и химеры).

рады теперь, когда оно выполнило свою миссию, изгладить его глубокий след из нашей собственной памяти, где длительное размышление закрепило его с весьма тягостной отчетливостью»[161].

Но буква обнаруживает упорство. Алфавитным выходцем из-за гроба является она вновь на гербовом щите, помещенном на памятнике, соединяющем разделенные могилы любящих. «Вокруг стояли памятники, украшенные фамильными гербами, да и на этом простом камне из сланца любитель старины поныне может разобрать следы гербового щита. На нем был начертан на геральдическом языке девиз, который мог бы служить эпиграфом и кратким изложением нашего ныне оконченного рассказа»... Текст гласит: «On a field, sable, the letter A, gules», «На черном поле алая буква "А"»[162].

Изречение, обозначаемое как аббревиатура целого текста и являющееся аллюзией из Марвелла[163], — это криптограмма, объяснение которой дается в современном комментарии ссылающемся на терминологию геральдики[164]. В геральдике «sable» означает черный цвет, мрачность, траурное облачение; «his sable majesty» — это повелитель тьмы, дьявол. Геральдическое «gules» означает красный цвет. Оппозиция «красное / черное» вписывается в магический контекст.

Метатекстуальный девиз отсылает к началу романа, нацеленному на создание иллюзии действительности. Данность уже имеющегося текста в начале (нашитая на материю буква и лежащий рядом бумажный свиток) и слегка измененная литературная цитата в конце фиктивного повествования — это один из аспектов предпринимаемого Готорном *mise en abyme*. Другой его аспект подразумевает перемещение буквы из забвения на чердаке таможенного дома в публичное пространство кладбища. Архив и могила, книга и надгробная надпись связываются между собою — «мнеме» (память) самого текста и место литературной ссылки, мнемонический палимпсест. Раскопанный, растревоженный повествователем знак подвергается различным истолкованиям, обозначаемым как «предположения»: «Читатель может выбрать любое из этих предположе-

---

[161] http://www.kulichki.com/inkwell/hudlit/inolit/gotorn.htm: Алая буква.

[162] Там же.

[163] Строка из стихотворения Эндрю Марвелла «The Unfortunate Lover» звучит: «On a Field *Sable*, a Lover, *Gules*» (*The Poems & Letters of Andrew Marvel* / Ed. H.M. Margolianth. Oxford, 1963. Vol. 1. P. 29). Это указание почерпнуто мною в работе Э. М. Будик.

[164] Цит. по комментарию к изданию: *Hawthorne N.* The Scarlet Letter. A Norton Critical Edition / Ed. S. Bradley, R.C. Beatty and E.H. Long. New York, 1961. P. 178.

ний»[165] — и обретает семантическое равновесие, лишь достигнув места погребения. В темной строке надгробной надписи *A*, одновременно поддающееся и не поддающееся прочтению[166], возвращается к *A* в начале романа, письмо достигает своей цели (сдвижению полагается конец). Но на этом дело не кончается, так как повествователь упорствует в своих вопросах. Сомнение в подлинном существовании знака делает знак ложным. Семиотическая контроверза романа может быть сведена к столкновению *вышивки* (зримого) и *страшного чуда* (незримого). И в этом столкновении призрачное *A* со всей остротой указывает на проблематичный статус фикциональных знаков. Вопрос об «истинности» фикции разрешается «фактом» рождения из вышивки печатного следа — следа, остающегося в сознании читателя подобно шраму (*scar*).

[165] http://www.kulichki.com/inkwell/hudlit/inolit/gotorn.htm: Алая буква.

[166] Топос неудобочитаемости рассмотрен в работе: *Bryson N.* Hawthorne's Illegible Letter // Nathaniel Hawthorne's «The Scarlet Letter» / Ed. by H. Bloom. P. 81—95. Представитель «нового историзма» (new historicism) С. Беркович оспаривает «аполитичные» интерпретации, ориентированные на «открытый финал» и «децентрацию», и выдвигает свой тезис: «"Алая буква" — это роман бесконечных точек зрения, которые в совокупности замышляют лишить нас выбора. ...Он [Готорн] добивается нашей интерпретации в намерении сделать наш поиск смысла средством общественной аккомодации» (*Berkovitch S.* The A-Politics of Ambiguity in «The Scarlet Letter» // New Literary History. 1988. Vol. 19. P. 640, 650).

ВЗГЛЯД: ОБРАЗЫ ПЕТЕРБУРГА И РИМА В ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ

В знаке материализуется фантазм, во взгляде наблюдателя — рассказчика или героя — мир претворяется в фантастический образ. В произведениях Гоголя, воспевшего романтику городского пейзажа, Петербург и Рим превращаются в фантастический мир, остраненный писательским взглядом. Точные на первый взгляд описания архитектоники северной и южной столиц незаметно перемещают оба города в ирреальный контекст, где Рим предстает откровением, а Петербург — фантасмагорической химерой.

1

Негативная мифология Петербурга с момента его основания занимала воображение певцов города. Но именно романтизму суждено было по-особому увлечься болезненной призрачностью города на Неве. «Эпоха русского романтизма болела Петербургом», «русские романтики видели в Петербурге самих себя, а не город», так Николай Анциферов определял в своей монографии «Душа Петербурга»[167] новую романтическую поэтику города на Неве, порывающую и с панегирической традицией XVIII века, и с официозной идеологией XIX. Отрыв от предшествующей поэтической традиции выражался в ложном прочтении (misreading) барочной и классицистической «петербургской» поэзии и в утверждении новой поэтики, которая реинтерпретировала панегирическую топику и отказывалась от «украшательства» в пользу негативной эстетики.

Петербургский панегирик основывался на симбиозе двух жанров[168] — давно укорененного в русской традиции византийского жанра похвального слова правителю (*basilikos logos*) и жанра похвалы городу (*laus urbis*). Последний был хорошо известен из латинской риторики, но лишь с основанием новой столицы вошел в рус-

---

[167] *Анциферов Н.* Душа Петербурга. Л., 1990 (1925). С. 96. О понятии «русский романтизм» см.: *Zelinsky B.* Russische Romantik. Köln; Wien, 1975.

[168] Подробнее об этом см.: *Nicolosi R.* Laudatio Petropolis und Neues Jerusalem, Gavriil Bužinskijs Lobrede auf Sankt-Petersburg von 1717 // Romantik — Moderne — Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft Hamburg. 1996. Chr / Gölz, A. Otto und R. Vogt (Hg.) Bern, 1998. S. 11—34.

скую литературную практику. «Ученая» риторическая традиция пошла весьма на пользу литературному образу города и способствовала закреплению за Петербургом имиджа просвещенности и «европеизованности», который лег в основу петербургского мифа. Блестящий пример тому — панегирик Гавриила Бужинского, подробно проанализированный Риккардо Николози[169]. Бужинский составляет подборку эпитетов, характерных для традиции laus urbis: *amoenus, utilis, speciosus, honestus* и т.д. Приписывая Петербургу качества, присущие «старым», прославленным в истории городам, эта риторическая схема позволяет вписать новую, еще не имеющую собственной семантики столицу в риторическую традицию. При этом языческие мифологемы античной топики ассимилируются христианской традицией: царь-христианин Петр I занимает место античного бога-основателя города. Несмотря на растворение в христианской образности, языческая подоплека петербургского мифа все же не исчезает.

«Ученые» античная и христианская мифологии, а также сочетающее элементы славянского православия и язычества народное христианство образуют богатый запас, щедро пополняющий топику петербургского мифа. «Город без традиции», стремящийся занять место среди других, вошедших в анналы истории античных, иудейских и христианских городов, вынужден неустанно подтверждать легитимность своих притязаний. Традиция создается искусственно: Петербург описывается в категориях «святой», «вечный», «небесный», как это прежде было принято по отношению к Иерусалиму, Константинополю, Риму, Киеву и Москве.

Стремясь закрепить новый город именно в русской традиции, Гавриил Бужинский выходит за рамки риторической схемы. Святость старорусских городов Киева и Москвы он переносит на Петербург, связывая через семантику имени царя Петра I с апостолом Петром[170] и определяя город на Неве как «град господень», «новый Иерусалим». Сравнение «нового» или «второго» Иерусалима со «старым» интегрирует в русский культурный контекст чужеродное тело новой столицы, вынесенной на периферию империи и выстроенной в месте, которому народная мифология пророчила опустошение: «Петербургу быть пусту». Очевидно, что автор панегирика стремится ввести Петербург в число уже известных ему «вторых Иерусалимов», первым из которых был Киев, мать «городов русских». Определение «второй Иерусалим» Киев, который был к тому

[169] *Nicolosi R.* Laudatio Petropolis. S. 24 и далее.

[170] Борис Пильняк в «Повести Петербургской» названием «Святой-Камень-город» вскрывает семантику топонима «Петербург», объединяющую значения «камень» (petra) и «святой».

же и русским «вторым Константинополем», унаследовал от столицы восточного христианства. Москва же, получив киевское наследство, переняла от Киева и почетное звание «нового Иерусалима», закрепляя тем самым за собой титул святого города. После падения Константинополя — второго Рима — Москва начинает претендовать на звание единственной хранительницы подлинного православия и становится — в духе идеи преемничества (*translatio*) — Третьим Римом[171].

Николози отмечает, что Петербург, вступая в пространство русского городского мифа, узурпирует семантику власти и святости и, приписывая себе эпитет «новый Иерусалим», создает новый миф заново рожденной, обновленной Петровскими реформами России[172]. В панегирической традиции XVIII века, которую после Бужинского продолжили известные официозные одописцы[173], похвалы удостаиваются и славный основатель города, и планомерность архитектуры города, и блеск его гранитных одежд, и устремленность в будущее. В моду входят и новые сравнения, вызванные очевидным объективным сходством, а не мифическим уподоблением: новый Амстердам, северная Венеция. На периферии христианско-мифологических коннотаций (Рим, Константинополь) возникает необычный эпитет, новое имя, пришедшее из античных времен, — Северная Пальмира. Ему было суждено пережить многие другие сравнения и сохраниться в языке XX века, чему во многом способствовала книга Анциферова. Сам автор, объединивший в своей книге множество самых разнородных аллегорических и панегирических, трезво-аналитических и фантастических описаний «души» города, выделяет прежде всего имперские амбиции Петербурга. Вечно в движении, всегда в авангарде, молодая столица видит себя во главе необъятной империи — Пальмирой российских просторов. Анциферов, предпочитающий это название всем другим, опускает его историю. Эпитет, над которым иронизирует Тургенев[174], приобретает в анциферовском портрете «души города» оттенок праздничности.

---

[171] См.: *Успенский Б. А.* Восприятие истории древней Руси и доктрина Москва — третий Рим // Русское подвижничество. М., 1996. С. 464—501. См. также: *Grübel R., Smirnov I.P.* Die Geschichte der russischen Kulturosophie im 19 Jarhundert und frühen 20. Jarhundert // Mein Rußland. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 44. 1997. С. 5—18.

[172] *Nicolosi R.* Указ. соч. С. 33 и далее.

[173] О последнем отзвуке этой традиции: *Nicolosi R.* Topik am Ende der Topik; *Semen S.* Bobrovs manieristische Überbietung der Petersburg-Panegyrik // Gedächtnis und Phantasma / E. Greber, S. Frank, I. Smirnov (Hg.). München, 2002. S. 98—110.

[174] Цит. по: *Анциферов Н.* Душа Петербурга. Указ. соч. С. 99.

Пальмира[175], город в пустынях Сирии, один из крупнейших и красивейших городов античности, после разрушения войсками Марка Аврелия (272 г. н.э.) потеряла свое значение влиятельного торгового и политического центра и впала в забвение. Что было известно в России XVIII века о вновь найденном в XVII веке античном городе? Отчеты открывателей того времени сообщают о роскошных руинах вдалеке от населенных областей, об изысканной архитектуре и о множестве надписей, не поддающихся расшифровке. Вторая книга Хроник Ветхого Завета приписывает основание города царю Соломону. Что заставило выбрать именно Пальмиру в крестные матери Петербурга? Сходная топография — удаленность от обжитых мест, сходство песчаной и болотной пустыни, или логика антонимии, сводящая вместе жар и холод, руины и новостройки, завершенную и еще не начавшуюся историю, забытый и еще не заслуживший упоминания город, уже нечитаемую и еще не написанную историю? Или просто биографы Петербурга были очарованы притягательностью легенды и библейской сединой сирийского города?

Как бы то ни было, Анциферов[176] находит в Северной Пальмире следы старых культур — сфинксов невских мостов, напоминающих о берегах Нила, маньчжурских львов, — осколки чужой архитектуры, вкрапленные в тело города. Для него город строится из цитат, где новая Голландия соседствует с восточной мечетью. Цитатность городской архитектуры подтверждается и иноязычными именами архитекторов: Растрелли, Росси, Кваренги.

В большинстве петербургских панегирических текстов ясно слышны нотки апологии. Проникновение чужеродного тела Петербурга в существующую культуру нуждается в оправдании. Молодая столица изобретает исторические корни, завоевывает семантическое пространство при помощи исторических аналогий. Авторы XVIII века пишут так, словно защищают город и от народно-мифологических предсказаний скорого разрушения, и от нападок староверов, видевших в Петербурге дело дьявольских рук, и от скептического пренебрежения западноевропейских знатоков архитектуры[177].

---

[175] Об истории открытия руин Пальмиры см. *Degeorge G.* A la redécouverte de Palmyre. Institut du Monde Arabe. Paris, 1991.

[176] *Анциферов Н.* Душа Петербурга. Указ. соч. С. 20 и далее

[177] Дидро, отвечая на вопрос Екатерины II, критиковал план городской застройки, предполагавшей незастроенные пространства между отдельными домами, см.: *Каганов Г.З.* Париж на Неве. К образу Петербурга в искусстве эпохи Просвещения // Век Просвещения. Россия и Франция. М., 1989. С. 178 и далее.

Русские романтики же в целом отказываются и от апологии и от эйфорического восхищения и развивают особый стиль описания теперь уже столетней столицы, сочетающий конкретное восприятие города с известными им культурологическими[178] концепциями. Выражение Анциферова «болеть Петербургом» по отношению к романтизму подразумевает прежде всего болезненную невозможность однозначного определения города, амбивалентность его ускользающего от интерпретации образа. Эта внутренняя противоречивость восприятия города вызывает к жизни новый стиль описания, порождая топику двузначности, де- и рекомпонирующую городской панегирик (*laus urbis*), панегирик власти (*basilicos logos*) и миф об основании города. Романтическая концепция Петербурга основывается на двойственной семантизации образа города, не только противопоставляющей молодую столицу «старым» Киеву и Москве, но поляризующей изнутри сам образ Петербурга. Романтики предлагают два антитетических вида описания города. Это разделение прослеживается по всей жанровой шкале, от «физиологического очерка»[179] до аллегорической картины. Но в то же время эти контрарные стили порой пересекаются, накладываются друг на друга, так что граница между ними исчезает, и возникает некое поле неопределенных значений.

2

Городской ландшафт часто описывается через дистанцию, как взгляд издалека. Экфразис сверху представляет город как совокупность его планомерных и хаотичных частей, открывая «тело» города взгляду наблюдателя. Традиционный взгляд с высоты: с холма, с горы или с башни — демонстрирует дистанцированность наблюдателя по отношению к жизни города, но, с другой стороны, и его заинтересованность событиями, происходящими вокруг. Классический пример такого описания — «Собор Парижской Богоматери»

---

[178] Игорь П. Смирнов и Райнер Грюбель определяют понятие «культурология», отталкиваясь от понятий «культурософия» и «историософия», см.: *Grübel R., Smirnov I.P.* Die Geschichte der russischen Kulturosophie im 19 Jarhundert und frühen 20. Jarhundert // Mein Rußland. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 44. 1997. S. 5—18.

[179] Этот развиваемый в раннем русском реализме жанр, и сам натурализм 40-х годов XIX века, связан с рецепцией французской *physiologie* и традиции «Tableaux de Paris» Мерсье. Русская натуралистическая школа по преимуществу интересовалась урбанной культурой и, в особенности, феноменом Петербурга. В 40-х гг. писатели натуралистической школы, среди которых были многие, ставшие впоследствии знаменитыми романисты, выпустили два сборника «физиологических наблюдений» — «Петербургский сборник» и «Физиологию Петербурга».

Виктора Гюго. С высоты на лежащую у его ног Москву смотрит Наполеон в романе Льва Толстого «Война и мир»[180]. Роман «Рим» Эмиля Золя начинается с панорамы города, увиденной с Монте Пинчио. Петербург, не имеющий ни естественных, ни способных их заменить искусственных возвышенностей, предлагает иную возможность экфразиса — взгляд, уходящий в перспективу городской геометрии[181].

Противопоставление двух столиц — Москвы и Петербурга — выражается в особой метафорике естественности и органичности[182]. Москва — город стихийно выросший, сочетающий в себе архитектурные слои разных эпох, город женственный, дышащий, живой. Именно таким его видит Наполеон в романе Толстого. Ее история, ее память, тепло деревянных домиков, «русскость» московского стиля жизни естественным образом вписываются в метафорику органичности. Петербург, напротив, город-мужчина, холодный конструкт, названный Достоевским «самым абстрактным местом на земле», а Андреем Белым — «мозговой игрой».

Конкретность и осязаемость петербургской архитектуры очаровывала и, одновременно, отталкивала певцов города. Описание и интерпретация городского ландшафта постепенно становились точкой, где смыкались прошлое и будущее города, где начиналось их осмысление. Метафора искусственности, холодности сочетала в себе упрек и городским архитекторам, и железной петербургской бюрократии. Также раздваивалась биологическая метафорика описания города. Речь шла одновременно о расцвете и прорыве в будущее и в то же время об упадке, болезненности, бессилии и нескончаемых жалобах на климат: вечный дождь, туман и пустоту пространства. Анциферов отмечает, что после поражения декабрьского восстания и казни декабристов семантика Петербурга резко изменилась именно в негативную сторону, все более педалируя мрачные оттенки его образа: город, построенный по высочайшему

---

[180] См. *Анциферов Н.* Душа Петербурга. Указ. соч. С. 14.

[181] Вид города с высоты птичьего полета описывает Тургенев в «Призраках» (*Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 7. М., 1978. С. 7—36). Такой взгляд долгое время был лишь имагинацией, в традиции «Икароменippa» Лукиана, и стал впервые реальностью только после изобретения воздушного шара. Одно из таких «реальных» описаний с высоты дано Жан Полем (Jean Paul) в «Des Luftschiffers Gianozzo Seebuch».

[182] Подобную метафорику Анциферов (Душа Петербурга. Указ. соч. С. 9) отмечает у Герцена по отношению к Венеции. В эссе «Venezia la bella» (*Герцен А.* Соч.: В 9 т. Т. 6. М., 1957. С. 463—479) Герцен видит органическую связь воды, моря, пустоты горизонта и орнаментальной роскоши каменных построек с духом и характером города.

произволу и ценой невиданных жертв, все чаще называется гигантским некрополем[183].

Мрачный тон описания еще более усиливается в эссе Александра Герцена «Москва и Петербург» (1842)[184]: «Оригинального, самобытного в Петербурге ничего нет. Петербург тем и отличается от всех городов европейских, что он на все похож» (с. 392). «Физически и морально лихорадочное состояние» (с. 397), в котором, по мнению автора, пребывает город, заставляет его воскликнуть: «Петербург тысячу раз заставит всякого честного человека проклясть этот Вавилон» (с. 397). Петербург для Герцена — город деспотов и угнетенных, но и город, несущий в себе потенциальную революцию, возможность грандиозного перелома: «В судьбе Петербурга есть что-то трагическое, мрачное и величественное» (с. 395).

Для русского романтизма особенно характерен внезапный отказ понимать и принимать геометрию и планомерность города. Писателями-романтиками петербургская архитектура, лишенная капризов воображения, воспринимается как монотонная, слишком строгая, слишком прямолинейная, казарменная. Герцен наиболее точно и наиболее резко передает это впечатление: «Стройность одинаковости, отсутствие разнообразия, личного, капризного, своеобычного, обязательная форма, внешний порядок — все это в высшей степени развито в самом нечеловеческом состоянии людей — в казармах»[185]. Планомерность в этой цитате выступает антонимом креативности, изобретательности (*ingenium*) и воображения (*imaginatio*). Но и хаотичное сочетание разных стилей осуждается за измену вкусу и форме. Оценка архитектоники городского ландшафта противоречива: в ней встречаются упрек в монотонности и обвинение в синкретизме, похвала гармоничной регулярности застройки и образ многоликой, гнездящейся на сваях, вырастающей из болот, непрочной в своей неукорененности городской конструкции. В свою очередь, этот последний образ тоже дробится: то северная столица видится в движении, подстегиваемая духом

[183] С этой мрачной стороной петербургской топики сопоставим известный из фольклорной традиции мотив «города на костях». Опираясь на эту традицию, А. Полонский говорит в стихотворении «Миазм» о доме на костях. Рассказ романтика В. Одоевского «Насмешка мертвеца» из сборника «Русские ночи» использует тот же мотив, связывая его с не менее характерным для топики Петербурга мотивом наводнения. Бал, в котором участвуют герои его повествования, внезапно прерывается наводнением, навстречу гостям, спешно покидающим танцевальный зал, воды Невы несут мертвые тела с петербургского кладбища.

[184] Это небольшое эссе вошло в цикл воспоминаний Герцена «Былое и думы», цит. по: *Герцен А.* Соч.: В 9 т. Т. 2. М., 1957. С. 389—398.

[185] Ibid. Т. 5. С. 48.

меркантильного предпринимательства, то болотистой пустыней, растворяющейся в тумане, теряющейся в пелене дождя, пугающей своей беспросветностью. Болезненный город порождает патологические структуры бюрократии, затягивающие любого в паутину иерархии, где гаснет всякая искра индивидуальности. Отсюда и возникает частый в петербургском тексте мотив раздвоения личности, двойничества.

Амбивалентность романтического восприятия города — это попытка описать Петербург и как Чужое, и как Свое, наследующая старой традиции петербургского экфразиса. Отсюда и негативное, и позитивное видение Петербурга, основанное в обоих случаях на непосредственном опыте восприятия и претворенное в конечном счете в текст, главный герой которого — город. Романтический дискурс Петербурга не ограничивается одним только экфразисом, он читает город как текст, интерпретирует и дешифрует его. Цель этого процесса — вовсе не критика города или общества, а создание особого мифопоэтического стиля письма.

3

Для этого мифопоэтического стиля описания Петербурга Владимир Топоров предложил термин «петербургский текст»[186]. Петербургский текст — это квазисамостоятельный жанр — разновидность жанра «городского текста», который может быть описан в тех же семиотических категориях, в которых, например, Владимир Пропп описал жанр волшебной сказки. Так же как и волшебная сказка, жанр городского текста обладает устойчивой топикой, характерным синтаксисом, определенным набором оценочных суждений и стабильной семантикой. О том, что городской текст — достаточно устоявшийся жанр, свидетельствует, кроме того, и существование значительного количества его вариантов. Упорядочивание, «укрощение» стихийно разрастающегося петербургского текста в исследованиях семиотики культуры свидетельствует о том, что конкретный опыт интерпретации города перерастает узкотекстуальные рамки и отмечает контуры будущей модели, применимой ко всей целостности культуры.

Петербургский текст берет начало в «Медном всаднике» Пушкина (1833), продолжается в «Петербургских повестях» Гоголя (1835—1842), в петербургских романах и повестях Достоевского сороковых, шестидесятых и семидесятых годов XIX века и достигает апогея в романе Андрея Белого «Петербург» (1913). Белый представляет город в образе книги, подменяя тем самым

[186] *Топоров В.Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы // Труды по знаковым системам 18 (1984). С. 4—29.

отсутствующую историю сконструированной литературной мнемоникой[187]. В двадцатые годы окончательно оформляются жанровые особенности петербургского текста, и он продолжает свою жизнь в русской литературе, но уже как цитата, пародия или травестия.

Какие компоненты из уже описанной антитетичной семантики города включаются в петербургский текст XIX — начала XX века? Прежде всего, это основание города, представляемое, с одной стороны, как насильственно-эксцентричное действие царя-деспота, воздвигнувшего город на человеческих костях, с другой — как проект гениального императора, через Петербург приобщившего Россию к Западу. Мифу об основании города сопутствует противопоставление исходного природного ландшафта и архитектоники города: выстроенный на болоте назло стихиям город, живущий в постоянной опасности катастрофы, и, одновременно, город с упорядоченной архитектурой, с геометрически выверенной перспективой улиц, сходящихся в одной точке, — идеальный урбанный космос. Город, отвоевавший пядь земли у скупой природы, но не победивший окончательно ее разрушительные силы. Город, создающий лишь видимость спокойной прямолинейности, надеющийся на прочность гранитных набережных, но слышащий каждодневно, под площадями, каналами и проспектами, голос непобежденного природного хаоса. Образ города-антитезы, сочетающего гранитную твердость и болотную зыбкость, реальность и фантасмагорию, город зримый и ускользающий, продолжает жить в традиции романтической и постромантической литературы, в текстах Пушкина, Гоголя, Достоевского и — как интертекстуальный синтез — в романе Белого.

Попытка исследователей семиотики культуры описать мифопоэтику петербургского текста[188] представляет собой отбор и систематизацию топики — повторяющихся космологических, климатических, психологических, исторических и архитектурных характеристик. Оппозиция природы и культуры репрезентируется, с одной стороны, описаниями стихии — воды, болот, дождя, тумана, проникающей всюду влажности, с другой — четкой очерченностью городской архитектуры — башен, куполов, линий Васильевского острова, проспектов (от итал. prospettiva — перспектива), разбегающихся лучами улиц, площадей, каменных набережных Невы, силуэта Зимнего дворца и махины Петропавловской крепости. Горизонтальности, растекаемости и неравномерности природного

[187] См.: *Lachmann R.* Gedächtnis und Literatur. Frankfurt a. M., 1990. С. 88—126.

[188] См.: *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам 18 (1984). С. 30—45.

ландшафта противостоит вертикальная прямолинейность, ясность и планомерность городской застройки. Топика природы биполяризована и психологически коннотирована. Гниль и вонь стоялой воды, грязь и холод нездорового климата соседствуют с описаниями солнечных закатов, зелени, прохлады, свежести. Мрачность, беспросветность, меланхолия и безнадежность, потерянность и безысходность противопоставляются открытости, легкости, эйфории, ощущению счастья и надежде. В свою очередь, и топика культуры двойственна — хаотичные и отвратительные на вид постройки, комнаты-гробы, дворы-колодцы, грязь черных лестниц, удушливый запах, пыль и шум улиц, с одной стороны, а с другой — ясность, осязаемость формы и имперская роскошь. Петербург — это Хаос и Космос. И возникающие между ними гибридные формы: миражи, видения, обманы чувств, тени, двойники, отражения.

Не только определенная топика, но и, как показывает Топоров в своей работе, особые языковые феномены определяют жанровые границы петербургского текста в русской литературе. Петербургский текст разрабатывает собственный словарь, включающий в себя и терминологию описания противоречивых настроений, вызванных городом, и лексику, описывающую движение внутри города, его интерпретацию и способ его прочтения (город как экстремальный ландшафт, неописываемый, недосягаемый, необъяснимый и т.д.). При этом термины метаописания оказываются равнозначны терминам непосредственного описания: город-театр, город-кулиса, петербуржцы — марионетки, актеры, режиссеры, двойники, фантомы. Парадигматическому порядку языковых элементов описания соответствует в синтагматическом ряду комбинаторика центростремительности или центробежности, определяющая движение героев. Вместе с тем особого исследовательского внимания заслуживает развиваемая в текстах этого жанра мифопоэтика.

Совокупность города, мифа и текста поддерживается особым представлением, в силу которого петербургский текст — не только отражение городского мифа, но и квинтэссенция политической, экономической, интеллектуальной и ментальной жизни, предстающей в свойственной ей амбивалентности: на краю пропасти, но в сотериологическом ореоле — как обещание будущего.

Несомненно, и семиотический анализ Топорова принадлежит традиции петербургского текста, продолжает ее, заново конструирует образ города, использует тот же метаязык описания, что и сам петербургский текст. Цель этого анализа — вскрыть постархаический миф, космологические и эсхатологические элементы которого зашифрованы на разных текстуальных уровнях в литературе XVIII и XIX веков.



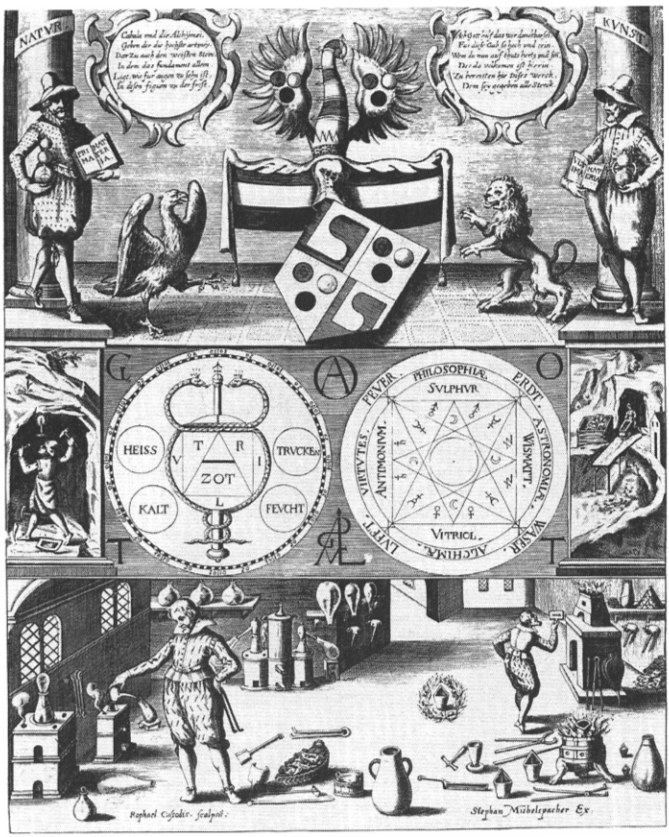
1. «Песочный человек», рисунок пером Гофмана, 1815
(Handzeichnungen E.T.A. Hoffmanns,
Neuausgabe von Schnapp F. Hildesheim 1973)



2. Алхимические символы
(Musaeum hermeticum, Frankfurt 1627,
в: Ploss E. et alii Alchimia. Ideologie und Technologie, München 1970, S. 81)



3. Алхимические процедуры
(Johannes Baptista Helmont Opera Omnia, Frankfurt 1682,
в: Alchimia. Ideologie und Technologie, S. 81)



4. «Cabala. Spiegel der Kunst und Natur» /Зерцало искусства и натуры (Stephan Michelsbacher, Alchymia, Augsburg 1615, в: Ploss, Alchimia. Ideologie und Technologie, S. 129)



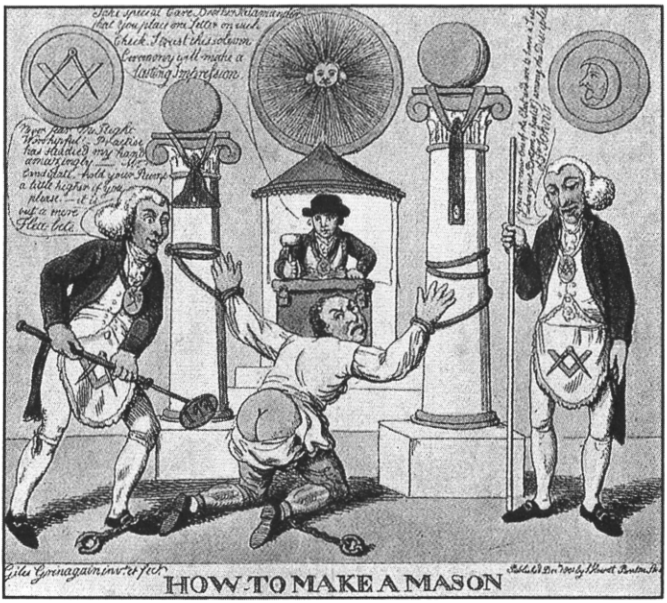
5. Лабораторий с алхимическими орудиями.
Процедура «Destillatio», гравюра XVI в.
(Nova reperta в: Alchimia. Ideologie und Technologie, S. 105)



6. «Coniunctio sive coitus»
(*Rosarium philosophorum*, Frankfurt 1550,
в: *Roberts G.* The Mirror of Alchemy, Toronto/Buffalo 1994, p. 83)



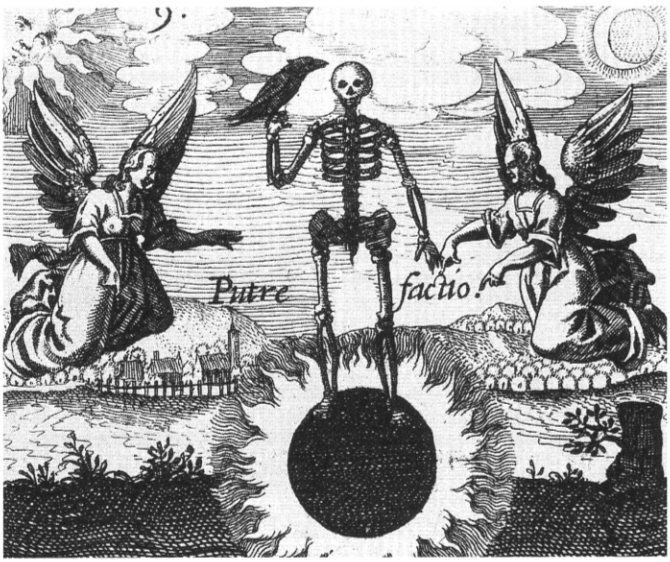
7. Месмерическое лечение, карикатура XVIII в.
(*Darnton R.* La fin des Lumières. Le Mesmérisme et la Révolution, Paris 1984)



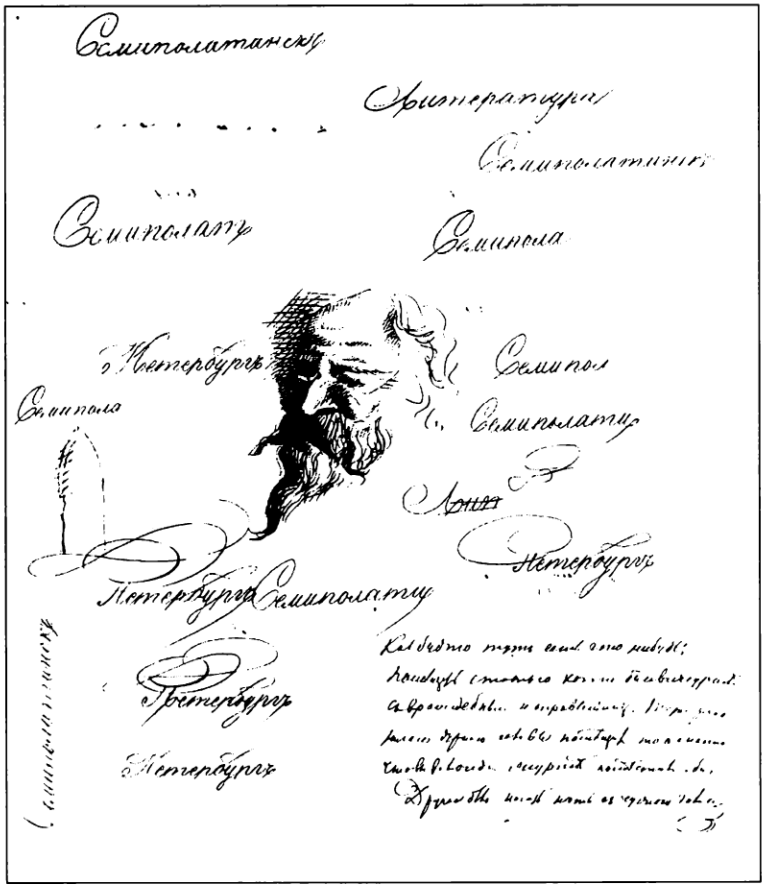
8. Масонская инициация, английская карикатура 1800
(в: *Binder D.* Die diskrete Gesellschaft, Geschichte und Symbolik der Freimaurer, Graz 1995, S. 137)



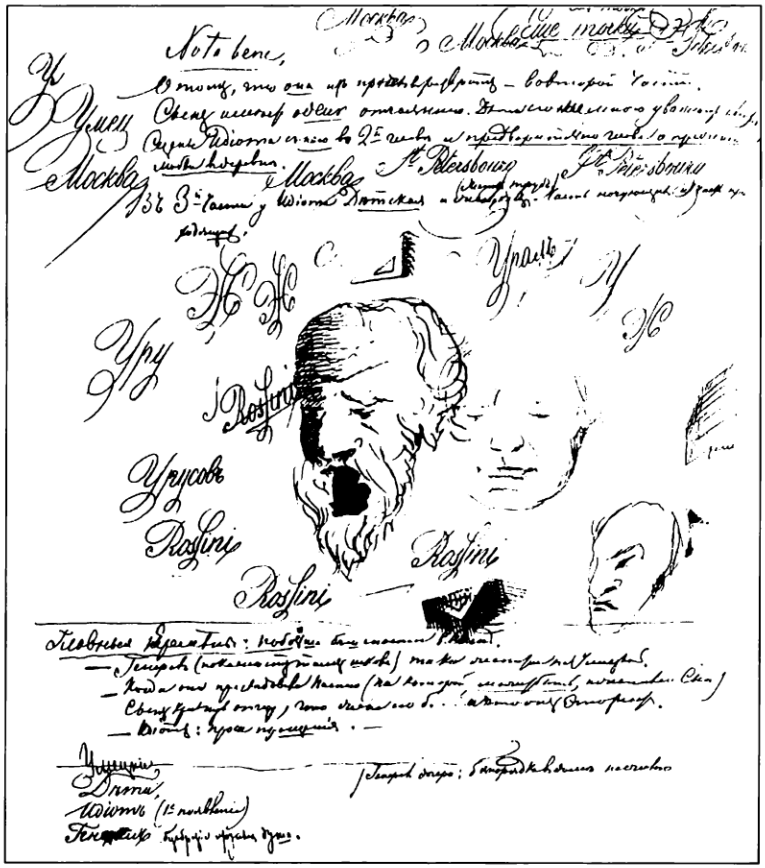
9. Степени алхимической процедуры, 4-я степень: «Putrefactio» (Stephan Michelspacher, Alchymia, Augsburg 1615, в: The Mirror of Alchemy, p. 44)



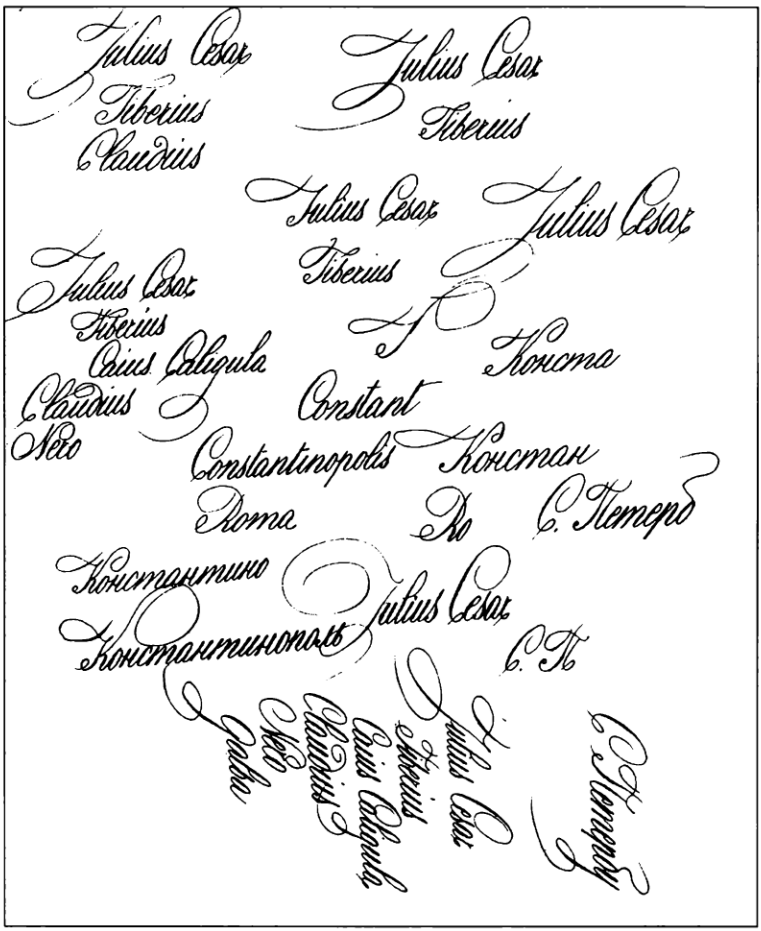
10. «Putrefactio»
(Herbrandt Jamstahler, Viatorum spagyricum, Frankfurt 1625,
в: The Mirror of Alchemy, p. 110)



11. *Баршт К., Торп П.* Рисунки в рукописях Достоевского. СПб. 1996. С. 226



12. *Баршт К., Тороп П.* Рисунки в рукописях Достоевского. СПб. 1996. С. 263



13. *Дуганов Р.* Рисунки русских писателей. Москва. 1988. С. 162



14. *Bellmer H.* Die Puppe (Кукла), Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1983



15. *Bellmer H.* Spiele der Puppe (Игры куклы)



16. *Шульц Б.* «Ундула, вечный идеал», 1920,
в: Das graphische Werk München/Berlin/Wien 1992, S. 55



17. *Шульц Б.* «Звери», 1921,
в: Das graphische Werk, S. 64

В петербургском тексте синтезируется центральный образ русской культуры, поскольку именно этот жанр культивирует характерные для русской культурной среды идеологемы и мифологемы двойственности. И именно здесь дуализм становится тотальной, по сути, единственно возможной моделью описания. Петербург — город, текст, образ — наглядно демонстрирует оксюморонную структуру, в которой искусственно сводятся контрарные концепции. Дуализм петербургской образности — частный случай дуальной модели, лежащей в основе самоописания русской культуры и определяющей русскую культурную практику. В образе города-оксюморона отражается как в осколке зеркала двойственность всей русской культуры. Недаром северная столица носит имя царя, который, пожалуй, в наибольшей степени несет ответственность за разорванность, гетерогенность русской культурной традиции. И сам образ Петра дробится в культурном восприятии потомков — он и историческая фигура, и легендарный медный всадник. Слияние иконического и фактического порождает магию образа: конвенциональный памятник-панегирик, созданный в 1782 году Этьеном Морисом Фальконе по приказу Екатерины II, перерастает иконические границы жанра и превращается в историческую метафору. Конь императора, едва касаясь гранитного постамента — прошлого России, взмывает ввысь, в утопическое будущее обновленной страны. Всадник-император указывает правой рукой на северные болота как на потенциальную возможность дальнейшего культурного освоения пространства. Скульптура Фальконе символизирует незавершенность действия, содержит в себе все идеологические антиномии XVIII века: противостояние Запада и Востока, истинной и ложной веры, своей и чужой культуры — и антиципирует будущие противоречия века девятнадцатого, противопоставляющего статику динамике, славофильство западничеству и царизм революции. В свете этой интерпретации сам Петр Великий превращается в антиномию, в знак, соединяющий противоположные значения.

Двузначность медного всадника и дуальность его геокультурного контекста, завораживавшие авторов XIX века, впервые стали темой литературы в пушкинском «Медном всаднике». В пушкинской версии коронованный всадник завершает свой прыжок. Царь сходит с пьедестала на улицы города. Спираль истории замыкается — основатель Петербурга становится его разрушителем. Невиданное наводнение постигает город, а сам Петр, создатель русской бюрократической машины, преследует ее самый малый винтик — чиновника Евгения, теряющего разум в этом смертельном беге. Медный всадник Пушкина, языческое божество среди классицистических красот петербургской архитектуры, символ непредсказуе-

мой власти старой языческой, нехристианской России, коррелирует с историческим образом Петра, Антихристом раскольников и чудесным строителем нового порядка, революционером на троне, как его называли декабристы. Пушкинский всадник с головой Януса, примеряющий маски реформатора и разрушителя, скачет по городу, отмеченному такой же амбивалентностью. В Петербурге сходятся концы и начала. В нем сочетается, с одной стороны, а-историчность, которой, с точки зрения славофилов, болен город, положивший конец старой России, и, с другой стороны, с точки зрения западников — культурное возрождение, начало новой России. Прыжок царственного всадника поделил Россию, двузначность Петра отразилась в двузначности его города[189].

Литература создает миф города, город создает литературу. В русле пушкинской традиции разрастаются реалистические и фантастически-гротескные варианты описания Петербурга, отражающие в разных стилях и социально-исторический, и мифопоэтический облик города. Видимо, топос «Петербург» — конкретный и фикциональный — допускает и дескриптивный позитивизм, и аллегорию, и игровое, орнаментальное начало, культивирует наряду с семантикой фактографического описания негативную семантику реноминации, подмены известной фактографии, переозначения. Для этой второй семантики фигура простой двузначности — биполярный знак — оказывается недостаточной. Развиваются новые формы дискурсивной репрезентации Петербурга — тайна и фантом, обманчивое видение, жертвами которых становятся «сложные» герои романтической и постромантической литературы.

4

«Петербургские повести» Гоголя написаны в контексте новой негативной семантики репрезентации Петербурга, утверждающей ненадежность видимого знака, определяющей видимое лишь как оболочку невидимого и неведомого. Помещенный между обманчивой видимостью и тайной Петербург в рассказе «Невский проспект»[190] становится источником неиссякаемого потока образов, принимающих гротескные формы. Кажется, что эти образы-арабески призваны выразить невыразимость, неопределяемость города-фантома. Гоголь эксплуатирует семантический потенциал фигуры фантазма — ложного знака. Режиссер в этом театре фантасмагорий — сам дьявол, открывающий «выставку всех лучших

[189] К вопросу о конкуренции памятников Петру Великому и Александру I см.: *Осповат А.И., Тименчик Р.Т.* Печальну повесть сохранить... М., 1987. С. 44 и далее.

[190] *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1966. С. 7—45.

произведений человека» (с. 10) — сюртуков, шляп, ботинок, бород и, конечно, носов, узурпирующих роль своих хозяев (с. 11). Он освещает сцену Невского проспекта, собственноручно зажигая уличные фонари, испускающие «заманчивый, чудесный свет» (с. 12). Демон сводит с ума меланхолического правдоискателя, фланирующего по Невскому в поисках приключений. Все, что встречается ему в его одиноких прогулках, все, что выставляется напоказ, — все подделка. Даже прекрасная дама, чья безупречная красота завораживает его и кажется невинной в своем совершенстве, оказывается «двусмысленным существом». Недостаток реальности романтический фланер восполняет опиумными фантазиями.

Стилистика «Невского проспекта» строится на фигуре отсутствия. В нулевой семантике выражается в наиболее яркой форме (пар)алогизм повествования, которое, как кажется, стремится к определенной точке, но неизбежно от нее отклоняется. Семантика обмана, развиваемая в гоголевских арабесках, нацелена на отрицание, отказ или разрушение эффекта присутствия и самотождественности описываемого объекта. В основе альтернативной семантики, противопоставляющей себя действительности, лежит фантазм — Другое эмпирической реальности и нонсенс — оборотная сторона привычного смысла. Странные имена и неадекватные ситуации, комические, почти марионеточные характеристики, которые Гоголь дает своим персонажам, скорее остраняют его героев, чем определяют, описывают их. Красноречивое умалчивание, нарративные пустоты текста предполагают возможное описание, но никогда его не дают. В мире Петербурга, в бессмысленном мире, разорванном на мелкие детали, нет места самотождественному человеку: «...ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» (с. 21). Освобожденная от миметических рамок гротескная фантастичность гоголевских текстов имеет двойную фокусировку: она и фантом, и обман, и таинственный образ, обещающий Иное. Двойственная функция фантазма — обман и, одновременно, обещание — характерный элемент образа Петербурга в гоголевской интерпретации. Обессмысливание смысла — вот главная задача гоголевского гротеска, литературной артикуляции негативной семантики. Ослабление значения у Гоголя, проявляющееся в паралогизмах и нонсенс-структурах, можно объяснить его принадлежностью к мистической литературной традиции, в которой концепции такого рода играют центральную роль[191]. Меланхо-

[191] В последнее время множатся интерпретации Гоголя в духе барочной мистики, опирающиеся на ранние работы Дмитрия Чижевского, например на его статью «Неизвестный Гоголь» // Новый журнал 17. 1951. С. 126—158.

лический пафос нонсенса в текстах Гоголя призван провоцировать реакцию катарсиса, родственную мистическому очищению.

Стилистические фигуры-двойники, антиномии, расщепляющие семантику знака, наполняют тексты Гоголя, но даже в утверждении негативной семантики не становятся однозначными. С точки зрения риторики Гоголь оперирует такими тропами, как гипербола, сенекдоха, повтор, оксюморон и hyperoche[192], — фигура описания, пытающаяся определить нечто, ускользающее от человеческого сознания. Гоголь часто использует ее в роли шуточно-гротескного преувеличения невыразимости, противопоставляя ее пафосу невыразимости — ineffabile. На этом примере становится очевидной тенденция к стилистике неопределенности и/или неопределяемости, неразрешимости, неясности, как в случае описания петербургского дня — «ни светлый, ни темный» или характеризации персонажа — «ни то ни се». Горожанин, который таковым не является, и человек, который, одновременно, и не-человек, — вот типичные примеры игрового описания несамотождественности предметов и лиц. Гоголевский рассказчик видит персонажа действующим и недействующим в то же время. Это «ни то ни се» утверждающего и себя же опровергающего повествования относится к определенному типу апофатического утверждения. Гипертрофированная гротескная орнаментальность негативной реальности гоголевских текстов приводит, однако, к тому, что литературный дискурс начинает превалировать над религиозно-мистической апофатикой[193]. Пафос обмана, пафос призрачности органически включается в миропорядок Гоголя, где мир, в соответствии с барочной мистикой, представляется как ложь и фантом: «О, не верьте этому Невскому проспекту! ...Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!»[194] (с. 43).

Гротескные метафоры, арабески, катафатическая речь — вся гиперболизованная образность Гоголя направлена на то, чтобы компенсировать отсутствие объекта описания. Семантика отсутствия постоянно колеблется между двумя полюсами, навязчиво репрезентируя объект описания, который на самом деле от описания ускользает. Говоря иначе, негативная риторика гоголевских

---

[192] К анализу последней — см. процитированную выше статью Чижевского «Неизвестный Гоголь».

[193] Об апофатике и мистике отсутствия см. исследование *Hansen-Löwe A.* Gogol. Zur Poetik der Null— und Leerstelle // Wiener Slawistischer Almanach, 39. 1997. S. 183—303.

[194] О философских импликациях этой концепции см. *Uffelmann D.* Miraž/nebytie/zlo. Karriere einer Ligatur in der russischen onto-theologischen Philosophie // Mystifikation — Autorschaft — Original. S. Frank, R. Lachmann u. a. (Hg.). Tübingen, 2001. S. 23—46.

текстов, используя прием нулевой репрезентации, утверждает лишь вербальное присутствие объекта описания.

Город, наводняемый не индивидуальностями, а типами, редуцированными до шляп, носов, бород, сапог и шинелей, или, в лучшем случае, населенный маленькими переписчиками — бесчисленными безликими колесиками всемогущей петербургской бюрократии, не только город дождя и тумана или в гротескно-иронической терминологии Гоголя — царство «геморроидального климата», но и кулиса обманчивого спектакля, разворачивающегося перед глазами читателя:

> Но и кроме фонаря, все дышит обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде (с. 44).

В «Шинели» оживленный город исчезает в тот момент, когда на Акакия Акакиевича нападают грабители. Городская площадь внезапно превращается в безлюдную пустыню. Пустыня как Другое города олицетворяет собой нулевую репрезентацию Петербурга, указывает на его отсутствие. Этот пример антиципирует прием дескриптивного уничтожения объекта описания, который использует Андрей Белый в своем романе, представляя Петербург как «ничто», «ноль в высшей степени» и населяя его тенями вместо людей. Город-*simulacrum* становится в конечном счете городом-*zéro*.

Достоевский, продолжая гоголевскую интерпретацию Петербурга и еще более подчеркивая семантику ложной образности, подготавливает почву для гипербол Андрея Белого. Характерные для Достоевского мотивы раздвоения личности, двойничества, преступления нагнетают атмосферу таинственности и необъяснимости Петербурга. Картина Петербурга, открывающая Аркадию, протагонисту рассказа «Слабое сердце»[195], «невыразимую истину» (и здесь мы вновь встречаем метафору ineffabile), превращается под пером Достоевского в фантасмагорический ландшафт:

> Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый

[195] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 2. Л., 1972. С. 16—48.

> город складывался в воздухе. Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих, раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу (с. 48).

Претекстом, субстратом этого пассажа, автор которого называет себя «страшным охотником до тайн», «фантазером» и «мистиком» (с. 68), видящим в Петербурге постоянную тайну, открывающуюся только ему[196], является один из вариантов легенды об основании города. В ней повествуется о том, что при закладке нового города болотистая почва поглощала камни фундамента, и город тонул, еще не будучи построенным. Тогда сам царь Петр взялся за строительство и, камень за камнем, выстроил целый город в воздухе и лишь затем опустил его на землю[197]. Город, выстроенный в воздухе, без основы, без фундамента, становится, по выражению Лотмана, «призрачным, фантасмагорическим пространством»[198].

5

Если в «Петербургских повестях» речь идет о фантасмагорической амбивалентности видимого и видимости, то эссе «Об архитектуре нынешнего времени» из сборника «Арабески» (1835)[199] посвящается эстетике и истории явно-зримых архитектурных форм. В этом эссе Петербург предстает в неожиданно позитивном свете, в роли парадигматического примера синкретического стиля в архитектуре, объединяющего и барокко, и классицизм, органически включающего готические и ориентальные мотивы. Архитектурное кредо Гоголя исходит из двух, достаточно фантастичных, концепций. Первая из них ставит целью гетерогенность архитектуры — наглядное (и поучительное) собрание стилей, не знающее культурных и исторических границ:

> Мне прежде приходила очень странная мысль: я думал, что весьма не мешало бы иметь в городе одну такую улицу, которая бы

---

[196] «...как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам» (с. 69). *Достоевский Ф.М.* Петербургские сновидения в стихах и прозе // Полн. собр. соч. Т. 19. Л., 1985. С. 67 — 85.

[197] См. рассказ Владимира Одоевского «Саламандра», который цитирует или, быть может, сам сочиняет эту легенду.

[198] *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам 18 (1984). С. 30—45, здесь с. 37.

[199] *Гоголь Н.В.* Собр. соч. Т.6. М., 1966. С. 75—96.

вмещала в себе архитектурную летопись. Чтобы начиналась она тяжелыми, мрачными воротами, прошедши которые зритель видел бы с двух сторон возвышающиеся величественные здания первобытного дикого вкуса, общего первоначальным народам. Потом постепенное изменение ее в разные виды: высокое преображение в колоссальную, исполненную простоты, египетскую, потом в красавицу — греческую, потом в сладострастную александрийскую и византийскую с плоскими куполами, потом в римскую с арками в несколько рядов, далее вновь нисходящую к диким временам и вдруг потом поднявшуюся до необыкновенной роскоши — аравийскую; потом дикою готическую, венцом искусства, дышащею в Кельнском соборе, потом страшным смешением архитектур, происшедшим от обращения к византийской, потом древнею греческою в новом костюме, и, наконец, чтобы вся улица оканчивалась воротами, заключавшими бы в себе стихии нового вкуса. Эта улица сделалась бы тогда в некотором отношении историею развития вкуса, и кто ленив перевертывать толстые томы, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать все (с. 94).

Вторая концепция несколько футуристична[200]. В ней, очевидно, отразились готические влияния — склонность к украшению, к изяществу каменных орнаментов, легкость, устремленность ввысь. Гоголю видятся нереальные, технически невозможные конструкции:

Неужели все то, что встречается в природе, должно быть непременно только колонна, купол и арка? Сколько других еще образов нами вовсе не тронуто! Сколько прямая линия может ломаться и изменять направление, сколько кривая выгибаться, сколько новых можно ввести украшений, которых еще ни один архитектор не вносил в свой кодекс! В нашем веке есть такие приобретения и такие новые, совершенно ему принадлежащие стихии, из которых бездну можно заимствовать никогда прежде не воздвигаемых зданий. Возьмем, например, те висящие украшения, которые начали появляться недавно. Покамест висящая архитектура только показывается в ложах, балконах и небольших мостиках. Но если целые этажи повиснут, если перекинутся смелые арки, если целые массы вместо тяжелых колонн очутятся на сквозных чугунных подпорах, если дом обвесится снизу доверху балконами с узорными

[200] Эта концепция сходна с фантазиями Итало Кальвино в «Città invisibili» и противоположна «Carceri» Пиранези, который повлиял на другого автора русской романтики — Владимир Одоевский в сборнике «Русские ночи» посвятил рассказ фантастической тюрьме Пиранези.

> чугунными перилами, и от них висящие чугунные украшения, в тысячах разнообразных видах, облекут его своею легкою сетью, и он будет глядеть сквозь них, как сквозь прозрачный вуаль, когда эти чугунные сквозные украшения, обвитые около круглой прекрасной башни, полетят вместе с нею на небо, — какую легкость, какую эстетическую воздушность приобретут тогда дома наши! Но какое множество есть разбросанных на всем намеков, могущих зародить совершенно необыкновенную живую идею в голове архитектора, если только этот архитектор — творец и поэт (с. 95).

Эссе об архитектуре звучит гимном высокому искусству градостроительства. Подлинный архитектор, с точки зрения Гоголя — это поэт, гений оригинальности. Особого внимания и похвалы писателя заслуживает готический стиль[201], но не менее горячий энтузиазм в этом квазиисторическом перечислении вызывают арабская, индийская, египетская и греческая архитектуры. Гоголь допускает цитирование и компиляцию чужих стилей, но восстает против современного «дурного вкуса», извращающего и дробящего завоевания былых эпох. Его требование синкретизма, в крайней форме доходящее до сочетания богатства и чувственности византийского стиля с его обилием куполов и строгой, устремленной в небо спиритуальности готики, представляет собой критику слишком гладкого, слишком простого, слишком уравновешенного архитектурного классицизма:

> Прочь этот схолацизм, предписывающий строения ранжировать под одну мерку и строить по одному вкусу! Город должен состоять из разнообразных масс, если хотим, чтобы он доставлял удовольствие взорам. Пусть в нем совокупится более различных вкусов. Пусть в одной и той же улице возвышается и мрачное готическое, и обремененное роскошью украшений восточное, и колоссальное египетское, и проникнутое стройным размером греческое. Пусть в нем будут видны и легко-выпуклый млечный купол, и религиозный бесконечный шпиц, и высокая фигурная фламандская, и четырехгранная пирамида, и круглая колонна, и угловатый обелиск. Пусть как можно реже дома сливаются в одну ровную однообразную стену, но клонятся то вверх, то вниз. Пусть разных родов башни как можно чаще разнообразят улицы (с. 91).

---

[201] Новую концепцию готики с точки зрения проблемы культурной памяти предлагает Элизабет фон Самсонов: *Samsonov E. von.* Fenster im Papier. Die imaginäre Kollision der Architektur mit der Schrift oder die Gedächtnisrevolution der Renaissance. München, 2001. С. 30 и далее.

Гоголевское эссе-арабеска предлагает пуантированное иконокластическое определение орнаментальности, в котором когнитивно-эстетический момент превалирует над игровой компонентой. Барочная традиция, прослеживаемая в гоголевских урбанных фантасмагориях, в петербургском фрагменте ориентирована на семантику *vanitas* и *vacuitas*, в римском же эссе доминирует ключевое понятие стиля кончетто — *meraviglia,* аффект удивления, вызванный чудесным видением. Об этом свидетельствуют впечатления от римской архитектуры, которые Гоголь описывает в терминах «пораженный», «внезапное удивление» (с. 82), в чем отразилась барочная рецепция Лонгина — основной элемент гоголевской концепции возвышенного[202]: «Мы так непостижимо устроены, наши нервы так странно связаны, что только внезапное, оглушающее с первого взгляда, производит на нас потрясение» (с. 82)[203].

Описание города в «Петербургских записках» (1836) уже более спокойно по тону. Гармоничность, свет, легкость определяют картину Петербурга, которая совершенно непохожа на известные изображения городского ландшафта. В восприятии писателя возникает иной, фантастический, прекрасный город.

6

Утопией спасения от наполняющей его жизнь ирреальности Гоголю предстает Рим. В 1838 г. в своем письме к Марии Балабиной, написанном из вечного города (Рим, месяц апрель, год 2588-ой от основания города)[204], он патетически описывает свои ощущения:

> Мне казалось, что будто я увидел свою родину, в которой несколько лет не бывал я, а в которой жили только мои мысли. Но нет, это все не то, не свою родину, но родину души своей я увидел, где душа моя жила еще прежде меня, прежде чем я родился на свет (с. 183).

Встреча с городом перетекает в «разговор», город «узнает» писателя, и Гоголь более не чувствует себя чужаком-«forestiere»: «Был у Колисея, и мне казалось, что он меня узнал...» (с. 184). Колизей становится разговорчивым (с. 184), собор Петра и другие римские достопримечательности начинают болтать. Появляющийся в этом письме мотив характерного гоголевского обсессивного внимания

---

[202] См.: *Frank S.* Der Diskurs des Erhabenen bei Gogol und die longinische Tradition. München, 1999.

[203] *Гоголь Н.В.* Собр. соч. Т. 6. М., 1966. С. 75—96.

[204] Там же. Т. 7. М., 1966. С. 182—190.

к носу связывает петербургский текст-гротеск *Нос* и *genus sublime* эпистолярной похвалы Риму. Жанр письма делает возможным «гипостазирование» мотива:

> Что за воздух! Кажется, как потянешь носом, то по крайней мере 700 ангелов влетают в носовые ноздри. ...Верите, что часто приходит неистовое желание превратиться в один нос, чтобы не было ничего больше — ни глаз, ни рук, ни ног, кроме одного только большущего носа, у которого бы ноздри были величиною в два ведра, чтобы можно было втянуть в себя как можно побольше благовония и весны (с. 187—188).

В прозаическом фрагменте «Рим» (1842)[205], начинающемся описанием Парижа, куда попадает юный итальянский дворянин, суетной французской столице противопоставляется итальянская *città eterna* — вечный город. Как и «мечтатель» из «Невского проспекта», юный безымянный principe попадает во власть лжи и призрачности урбанного ландшафта. Но в отличие от своего петербургского двойника ему удается выпутаться из сетей фантасмагории и вернуться — чужаком, блудным сыном — в родные пределы, в Рим. С переменой объекта наблюдения меняется и стиль описания. Рим видится не из перспективы фланера[206], определяющей «парижскую» часть текста, а из перспективы охотника за чудесами архитектуры, рыцаря причудливых форм: разноэтажных домов, дворцов, карнизов и колоннад, куполов и архитравов, аркад, лестниц, улиц — ошеломляющей разноголосицы римской архитектуры. Город видится через призму архитектуры, становится равен архитектуре. Опыт восприятия Рима превращается в визуальное, почти экстатическое эстетическое переживание, не исключающее сотериологические прочтения. В гимне возвышенной архитектуре, который Гоголь вкладывает в уста своему князю-отшельнику, слышится утопическая вера в спасительную силу красоты.

Подлинность и визуальная насыщенность вечного города, его тишина, располагающая к созерцанию, вбирают в себя историю Рима, соединяя в глазах зачарованного наблюдателя античность, ренессанс и восемнадцатый век. Эпохи наслаиваются друг на друга, но, соединяясь, не смешиваются и сохраняют свой стиль.

Римский текст, романтическая фрагментарность которого намеренно подчеркивается автором, означает выход за рамки петербургского текста. С этим связаны и изменение стиля городского

---

[205] *Гоголь Н. В.* Собр. соч. Т. 3. М., 1966. С. 205—251.

[206] У Гоголя он, собственно, не фланер, а зевака. Достоевский же в «петербургской» повести «Хозяйка» намеренно использует заимствованное «фланер», выделяя в нем семантику бесцельного движения и «жадность» взгляда.

экфразиса, и созерцательная патетика описаний римского ландшафта:

> Прекрасны были эти немые пустынные римские поля, усеянные останками древних холмов, с невыразимым спокойствием расстилавшиеся вокруг, где пламенея сплошным золотом от слившихся вместе желтых цветков, где блещя жаром раздутого угля от пунцовых листков дикого мака. Они представляли четыре чудные вида на четыре стороны. С одной — соединялись они прямо с горизонтом одной резкой ровной чертой, арки водопроводов казались стоящими на воздухе и как бы наклеенными на блистающем серебряном небе. С другой — над полями сияли горы; не вырываясь порывисто и безобразно, как в Тироле или в Швейцарии, но согласными плывучими линиями, выгибаясь и склоняясь, озаренные чудной ясностью воздуха, они готовы были улететь в небо; у подошвы их неслася длинная аркада водопроводов, подобно длинному фундаменту, и вершина гор казалась воздушным продолжением чудного зданья, и небо над ними было уже не серебряное, но невыразимого цвета весенней сирени. С третьей — эти поля увенчались тоже горами, которые уже ближе и выше возносились, выступая сильнее передними рядами и легкими уступами уходя вдаль. В чудную постепенность цветов облекал их тонкий голубой воздух; и сквозь это воздушно-голубое их покрывало сияли чуть приметные домы и виллы Фраскати, где тонко и легко тронутые солнцем, где уходящие в светлую мглу пылившихся вдали чуть приметных рощ. Когда же обращался он вдруг назад, тогда представлялась ему четвертая сторона вида: поля оканчивались самим Римом. Сияли резко и ясно углы и линии домов, круглость куполов, статуи Латранского Иоанна и величественный купол Петра... (с. 226—227).

Энигматика «Петербургских повестей» предполагает недосказанность, гротеск, алогичную комичность описания персонажей-марионеток. Фантасмагоричность Петербурга порой скрывает в себе черты аллегории, тогда как парижские пассажи «Рима» написаны в духе критики общественных нравов, где гоголевские остроты зачастую переходят в колкости по поводу парижан, идущих на поводу у моды и меняющих философские воззрения так же быстро, как и платье. Критике подвергается публицистичность и легкомысленность их убеждений, меркантилизм и суетная жажда развлечений[207]. Париж, который сначала кажется юному principe таким заманчивым, описывается в иронических тонах:

---

[207] Эта интерпретация становится еще более убедительной, если сравнить образ Парижа у Гоголя с воззрениями французских писателей, представленными в монографии Карлхайнца Штирле: *Stierle K.* Der Mythos von Paris. München, 1993.

И вот он в Париже, бессвязно обнятый его чудовищною наружностью, пораженный движением, блеском улиц, беспорядком крыш, гущиной труб, безархитектурными сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов, безобразьем нагих, неприслоненных боковых стен, бесчисленной смешанной толпой золотых букв, которые лезли на стены, на окна, на крыши и даже на трубы, светлой прозрачностью нижних этажей, состоявших только из одних зеркальных стекол. Вот он, Париж, это вечное волнующееся жерло, водомет, мечущий искры новостей, просвещенья, мод, изысканного вкуса и мелких, но сильных законов, от которых не властны оторваться и сами порицатели их, великая выставка всего, что производит мастерство, художество и всякий талант, скрытый в невидных углах Европы, трепет и любимая мечта двадцатилетнего человека, размен и ярмарка Европы! (с. 211) ...Там блещет водевиль, живой, ветреный, как сам француз, новый всякий день, создавшийся весь в три минуты досуга, смешивший весь от начала до конца благодаря неистощимым капризам веселости актера; там горячая драма (с. 213). ...Он не пропустил также услышать ни одного знаменитого проповедника, публициста, оратора камерных прений и всего, чем шумно гремит в Европе Париж. Несмотря на то, что не всегда доставало ему средств, что старый князь присылал ему содержание как студенту, а не как князю, он успел, однако же, найти случай побывать везде, найти доступ ко всем знаменитостям, о которых трубят, повторяя друг друга, европейские листки, даже увидал в лицо тех знаменитых писателей, которых странными созданьями была поражена, наряду с другими, его пылкая молодая душа и в которых всем мнилось слышать еще небранные дотоле струны, неуловимые доселе изгибы страстей (с. 214).

В результате «обращения» (*conversio*) юноши Париж превращается в пустыню. Описание французской столицы цитирует негативную топику *Петербургских повестей*:

В движении вечного его кипенья и деятельности виделась теперь ему странная недеятельность, страшное царство слов вместо дел. Он видел, как всякий француз, казалось, только работал в одной разгоряченной голове; как это журнальное чтение огромных листов поглощало весь день и не оставляло часа для жизни практической; как всякий француз воспитывался этим странным вихрем книжной, типографски движущейся политики (с. 215). Нашедшая ли внезапно на него хандра дала ему возможность увидать все в таком виде или внутреннее верное и свежее чувство итальянца было тому причиною, — то или другое, только Париж со всем сво-

им блеском и шумом скоро сделался для него тягостной пустыней... (с. 217). Призрак пустоты виделся во всем (с. 217).

Юмористические описания героев в римском фрагменте иногда отдаленно напоминают гротескные фигуры петербургских героев. Таков, например, образ отца, склонного к полноте старца, который забыл о возрасте, полностью отдался охоте за прекрасным полом и вдруг внезапно умер. К таким персонажам принадлежит и Пепе, симпатичный, чудаковатый, запутавшийся в цифрах игрок в лотерею: «...иной раз просто можно было подумать, что он надел на ногу вместо панталон куртку, собравши и завязавши ее кое-как сзади» (с. 242).

Но в целом римский фрагмент производит такое впечатление, как будто автор на краткий срок отказался от привычной поэтики неподлинного мира и обратился к такому стилю письма, который не разоблачает сущее как подделку, не скрывает под видимостью недоступное иное, но описывает римскую архитектуру — как нечто светлое, солнечное, исключающее обман и двузначность. Здесь все ясно, все называемо и не нуждается ни в разоблачении, ни в гротеске.

7

Петербург — это город-фантазм, Рим — город-антифантазм, город, высказавший себя без остатка в архитектуре, знак, в котором совпали означающее и означаемое. Ему не нужны другие имена, исторические ассоциации, ссылки, заимствования. Рим не второй и не третий, он первый и единственный, оригинал, а не копия других городов. «Мозговая игра», «призрачный мир», «мир теней» Петербурга, то, что Белый в работе «Мастерство Гоголя»[208] называет «фикция отрицательной реальности», превращается в свою (позитивную) противоположность. На смену особому виду номинации «Петербургских повестей», в котором называемое скрывается в названии, уступая место Другому, приходит явное, несомненное «присутствие» Рима, вечного города — città eterna.

Римский фрагмент кульминирует в необычной для жанра городского текста сцене. Охотник до архитектурных красот, странствующий в поисках приключений рыцарь, князь встречает во время римского карнавала прекрасную женщину — Аннунциату. Безымянный юноша поражен ее красотой:

Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскроивши черные, как уголь, тучи, нестерпимо затрепещет она целым потоком блес-

[208] *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1934 (репринт: Мюнхен, 1969).

ка. Таковы очи у альбанки Аннунциаты. Все напоминает в ней те античные времена, когда оживлялся мрамор и блистали скульптурные резцы. ...Станет ли профилем — благородством дивным дышит профиль, и мечется красота линий, каких не создавала кисть... Все в ней венец созданья, от плеч до античной дышащей ноги и до последнего пальчика на ее ноге. Куда ни пойдет она — уже несет с собой картину... (с. 205). Я должен непременно ее увидеть. Я хочу ее видеть не с тем, чтобы любить ее, нет, — я хотел бы только смотреть на нее, смотреть на всю ее, смотреть на ее очи, смотреть на ее руки, на ее пальцы, на блистающие волосы. Не целовать ее, хотел бы только глядеть на нее. И что же? Ведь это так должно быть, это в законе природы; она не имеет права скрыть и унести красоту свою. Полная красота дана для того в мир, чтобы всякий ее увидал, чтобы идею о ней сохранял навечно в своем сердце (с. 238).

В этом описании прекрасная женщина превращается в произведение искусства. Желание лишь видеть нежный идеал означает отказ от обладания им[209]. Идеал бестелесной женщины появляется в раннем, написанном в духе наивного платонизма произведении Гоголя «Женщина». Этот текст проникнут навязчивой идеей женской непорочности, которая должна спасти погрязшего в грехе телесности мужчину. Женщине-совершенству противостоит падшая женщина, блудница — прогуливающаяся «мадонна» «Невского проспекта». Двойственная топика женского блуда и святости, сочетающая идеал Софии, культ Богородицы и элементы гностики[210], претворяется в городском тексте. Гоголевская урбанистика предполагает существование двух типов города: смертного, земного, грешного и вечного, неземного. К первому типу относятся Париж[211] и Петербург, города вавилонские[212], ко второму — Иерусалим, Киев, Москва и город городов — Рим, непорочный и благовестный — *immaculata-annunciata*.

---

[209] О женщине-статуе и эротизации архитектуры см.: *Pedrotti L.* The Architecture of Love in Gogol's Rome // California Slavic Studies 4. 1971. С. 17—27, здесь с. 22 и далее.

[210] О топике женского мифа у Гоголя см.: *Hansen-Löve A.* «Gogol». Zur Poetik der Null— und Leerstelle // Wiener Slawistischer Almanach 39. 1997. С. 308—373.

[211] В предшествующей литературной традиции Париж представлялся главным культурным центром Европы, новым Иерусалимом. Таким его видели путешественники XVIII века. О функции путешествия в Париж в «Письмах русского путешественника» (1892) см. монографию Лотмана «Сотворение Карамзина».

[212] В русском фольклоре и в традиции староверов основатель Петербурга царь Петр Великий называется «царем вавилонским».

В Аннунциате — женщине Рима — воплощается для вернувшегося на родину principe архитектурное совершенство. В римском фрагменте женщина сравнивается с архитектурным творением:

> ...Одни только древние ваятели удержали высокую идею красоты их в своих статуях (с. 236). Но красота полная должна быть видима всем. Разве великолепный храм строит архитектор в тесном переулке? Нет, он ставит его на открытой площади, чтобы человек со всех сторон мог оглянуть его и подивиться ему (с. 238).

Изображение непорочной неземной красоты Аннунциаты, несравнимой с иными красавицами, встречавшимися юному князю, принимает черты архитектурного экфразиса. Возможность эротической фабулы, данная в этом фрагменте, не только не развивается, но и вовсе исчезает[213]. Выбранный жанр городского текста не позволяет развиться привычному нарративу: первоначальное название фрагмента — имя женщины заменяется в процессе работы названием города.

«Рим/Аннунциата» — это повествование, которое не в силах сопротивляться той массе впечатлений, которую вызывает вечный город — экфразис города делает невозможным развитие сюжета. *Рим* не столько фрагмент, сколько «анаколют», текст с разорванной структурой, избегающий тривиальности, конечности и обмана эротической фабулы, сочетающий в стиле описания взгляд и шрифт и предлагающий вечный город как метафору спасения.

В архитектурном пространстве города растворяется нарратив. Более того, Рим превращается в эстетическую утопию, в апофеоз возвышенного. Архитектура у Гоголя предстает как Апокалипсис, последнее откровение. И лишь чувственность и физиологичность восприятия способны открыть трансцендентный смысл этого откровения. Чувственно-физиологическое подразумевает сиюминутное, разворачивающееся «здесь и сейчас» — момент эстетического откровения. В архитектурном совершенстве Рима воплощается абсолютная красота, делающая этот город вечным.

Гоголевский герой, потерявший в праздничной сутолоке свой идеал, обращается к Пепе, человеку из толпы, с просьбой найти прекрасную незнакомку. (Шум и пестрота римского карнавала, подробно описываемые Гоголем, не приводят к повторению известного противопоставления Космос — Хаос. Напротив, картина народного гулянья призвана подчеркнуть вещную, чувственную красоту линеарного урбанного пространства.) Но начавшаяся было

---

[213] К вопросу об отсутствии фабулы и фрагментности «Рима» см.: *Pedrotti L.* Architecture of Love. Указ. соч. С. 21 и далее.

авантюра тут же обрывается. Краткий диалог: «Послушай, Пепе, я хочу попросить тебя об одной услуге» — «Чего изволите, eccelenza?» — не имеет продолжения:

> Но здесь князь взглянул на Рим и остановился: пред ним в чудной сияющей панораме предстал вечный город. Вся светлая груда домов, церквей, куполов, остроконечий сильно освещена была блеском понизившегося солнца. Группами и по одиночке один из-за другого выходили домы, крыши, статуи, воздушные террасы и галереи; там пестрела и разыгрывалась масса тонкими верхушками колоколен и куполов с узорною капризностью фонарей; там выходил целиком темный дворец; там плоский купол Пантеона; там убранная верхушка Антониновской колонны с капителью и статуей апостола Павла; еще правее возносили верхи капитолийские здания с конями, статуями; еще правее, над блещущей толпой домов и крыш, величественно и строго подымалась темная ширина колизейской громады; там опять играющая толпа стен, террас и куполов, покрытая ослепительным блеском солнца. И над всей сверкающей сей массой темнели вдали своей черною зеленью верхушки каменных дубов из вилл Людовизи, Медичи, и целым стадом стояли над ними в воздухе куполообразные верхушки римских пинн, поднятые тонкими стволами. И потом во всю длину всей картины возносились и голубели прозрачные горы, легкие, как воздух, объятые каким-то фосфорическим светом. Ни словом, ни кистью нельзя было передать чудного согласия и сочетанья всех планов этой картины. Воздух был до того чист и прозрачен, что малейшая черточка отдаленных зданий была ясна, и все казалось так близко, как будто можно было схватить рукою. Последний мелкий архитектурный орнамент, узорное убранство карниза — все вызначалось в непостижимой чистоте. В это время раздались пушечный выстрел и отдаленный слившийся крик народной толпы — знак, что уже пробежали кони без седоков, завершающие день карнавала. Солнце опускалось ниже к земле; румянее и жарче стал блеск его на всей архитектурной массе; еще живей и ближе сделался город; еще темней зачернели пинны; еще голубее и фосфорнее стали горы; еще торжественней и лучше готовый погаснуть небесный воздух... Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и все, что есть на свете (с. 247).

8

Городской текст рекодирует мнемонические структуры. Петербург, город без истории, превращается в петербургском тексте в пространство памяти. Петербургский текст здесь существует как

сложная совокупность ссылок и цитат — *genus memorativum*[214], в жанре которого пишет и сам Гоголь, и его последователи. Лаконичный, самодостаточный и находящийся вне интертекстуальных связей фрагмент «Рим» неожиданно тематизирует потерю памяти, феноменальное освобождение от историчности. Юный князь, минуту назад искавший наслаждения, очарованный прошлым вечного города, внезапно забывает не только прелести Аннунциаты, но и таинственную судьбу своего народа. Потеря памяти, «ненужность» воспоминания означают вступление в абсолютное пространство «здесь и сейчас», в котором обесценивается субъективная мнемоника, исчезает единичный человек.

Подобное пространство забвения, в котором индивидуальная память растворяется в визуальности, конструирует в комнатной модели «Theatro della memoria» Джулио Камилло и параллельно описывает его в трактате «L'Idea del theatro» (1550)[215]. Театр Камилло представляет всю совокупность человеческого знания в семи символических рядах, связанных с планетами солнечной системы. Основная идея Камилло заключается в том, что находящийся на сцене его «театра» посетитель вступает в круг астрально-логического знания не как *agens*, а как *patiens*. Его личная, индивидуальная память теряет свое значение. Архитектура в сакрализованной эстетике Гоголя воплощает трансцендентное, то, что умалчивается в тексте. Она играет ту же роль, что и театр памяти Камилло, представляя собой неиндивидуальную память. Неисторичность в духе процитированных мистических концепций означает очищение духа от фантомов и фантазмов. Гоголь покидает пространство мнемоники, пространство текста, письма, нарратива, истории. Рим, вечный город, предстает театром памяти дописьменных времен, в пространство которого — беспамятный и безымянный — вступает юный князь, возвращаясь в дом предков, в *archi-tectum*. Гоголь покидает стилистику гротеска и аллегории, провоцирующие в случае петербургского фантазма «зрение наизнанку», и пользуется возможностями непосредственного «отражения», в котором сливаются описание и зрение, буква и взгляд. Римский антифантазм осуществляется в однозначной трансцендентной зримости.

---

[214] См.: *Lachmann R.* Gedächtnis und Literatur. Frankfurt a. M., 1990.

[215] *Camillo G.* L'idea del theatro (1550). L. Bolzoni (ed.). Palermo,. 1991.

ТЕКСТ: ВТОРЖЕНИЕ ФАНТАЗМА В РЕАЛИЗМ — «СОН ОБЛОМОВА» ГОНЧАРОВА

В реализме аффицирующему влиянию фантазма подпадает сам дискурс. Вторжение нереального в нормальный жизненный мир реалистической фикции осуществляется при помощи различных приемов. При этом реализм вынужден иметь дело с двояко заостренной проблематикой репрезентации. Это становится особенно заметно при ситуировании фантазма. Хотя фантазм, с одной стороны, пытается высвободиться из миметической зависимости, он — с другой стороны — вынужден считаться с миметическими параметрами, в рамках которых он способен проявиться; и хотя мимесис позволяет себе в фантазме переступать свои собственные границы (феномен а-миметизма), он должен в обрисовке фантазма, т.е. в его выявлении, обращаться к реалистическим стратегиям и цитировать топику легитимации, пытающуюся служить посредницей между полюсами объяснимого /необъяснимого, возможного/ невозможного. Фантазм — это миметический выродок, доставляющий много хлопот реалистическому дискурсу.

В гончаровском варианте иной мир — чуждый действительности и причиняющий продолжительные беспокойства реалистически представленному миру — возникает в повествовании о сновидении.

1

Согласно Франсиско Гойе, сон разума порождает чудовищ. Согласно Ивану Гончарову, сон реальности порождает идиллическую грезу, чреватую опасными фантазмами[216]. Перенося своего героя в минувшее детство, автор использует сон — если говорить о повествовательной технике — в качестве мотивировки для развертывания русского идиллического антуража, предстающего и как реконструкция утраченного блаженного состояния, и как сатирическое изображение отсталости, ставящей под угрозу настоящее и будущее. Тем самым идиллия (тонким знатоком которой выказывает себя Гончаров в стилистической и топической отделке этой главы) приобретает именно ту ценностную двой-

[216] Сорок третий лист «Капричос» (1797/1798) Гойи сопровождается подписью: «El sueco de la razon produce monstruos». Испанское слово «sueco», как и русское «сон», имеет двойное значение: сон как состояние и как сновидение.

ственность, которая знаменует утрату ее литературной невинности — следствие ее сомнительного статуса в реалистическом контексте[217].

Указанная двойственность способствовала тому, что в истории русской рецепции не только «недопроявившееся» в ориентации этого идиллического проекта, но и идиллическое как таковое было оставлено без внимания и отступило на задний план, совершенно вытесненное сатирой. Вместе с тем сатирическое, ставшее главенствующим, получило в социально-ангажированной критике, сразу же и решительно начавшей задавать тут свой тон, весьма характерное истолкование, которое, по сути, означало возвращение идиллии как собственной противоположности.

Повествование о сне-мечтании, нисколько не стремясь психологически симулировать сновидение[218], возвращает Обломова в заповедное пространство обетованной страны детства, а значит, на лоно сельской жизни, в лоно семьи и матери. Вторжение идиллического фантазма происходит именно в той сцене, которая является доминантой первой части романа. В этой сцене, цитирующей комедийный стиль XVIII века, Обломов представлен как тип эксцентрического лентяя, который, лежа в постели, окруженный набором атрибутов-топосов: халат, колпак, домашние туфли, — позволяет своим знакомым, деловым честолюбцам, продефилировать перед собою в параде. Их поучения, смахивающие на злостное нарушение домашнего покоя, — он-де мог бы активно участвовать в столичной жизни (а это значило бы: трудиться и зарабатывать деньги) — Обломов упрямо парирует репликой: «Когда же жить?»[219] Сон Обломова, как текст в тексте, дает, во-первых, смысловую квинтэссенцию всего романа, а во-вторых — задним числом сооб-

---

[217] См.: *Preisendanz W.* Reduktionsformen des Idyllischen im Roman des neunzehnten Jahrhunderts (Flaubert, Fontane) // Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts / Hg. von H. U. Seeber und P. G. Klussmann. Bonn, 1986. S. 81—92; *его же.* Spuren der Idylle im Zeitalter des Realismus // Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz / Hg. von H. Sund und M. Timmermann. Konstanz, 1979. S. 421—431.

[218] Фридрих Шольц в статье «Роман Гончарова "Обломов" и русский реализм» квалифицировал этот, на мой взгляд, стилистически мотивированный отказ как недостаток: «Так, в сне Обломова мы наблюдаем не увенчавшуюся успехом попытку перенести важный элемент предшествующего литературного периода в другой, новый период: этот элемент не удается преобразовать сообразно новому методу, то есть, в нашем случае, изобразить сон психологически правдоподобным образом» (*Scholz F.* Gončarovs Roman «Oblomov» und der russische Realismus // I.A. Gončarov: Beiträge zu Werk und Wirkung / Hg. von P. Thiergen. Köln; Wien, 1989. S. 149).

[219] *Гончаров И.А.* Обломов. Роман в четырех частях / Ред. Л.С. Гейро. Л., 1987. С. 144.

щает предысторию, иллюстрирующую модель мира лени и объясняющую не-развитие героя[220].

В тексте сна Гончаров компенсирует удручающую героя в тексте романа нехватку подлинно жизненного времени, набрасывая проект консервативной утопии[221]. Обществу, которое устремляет все свои силы во внешнюю деятельность, в деловую суету и прогресс, обществу, в котором жизненное время предназначено к быстрому употреблению, он противопоставляет альтернативную модель: общество, которое само себя поддерживает в своей апраксии и апатии и словно бы приостанавливает свое время. Представление, что возможна жизнь без работы, является центральной темой (и фантазмом) консервативной утопии. Эта легитимированная асоциальная, противящаяся любому прогрессу установка, получившая имя «обломовщины», как раз и сделалась раздражающим фактором, побуждавшим читать идиллический фрагмент как устрашающий пример программы национальной авторетардации. В читательской истории романа Обломов становится популярнейшей фигурой для негативного самоопределения всего русского. Не только литературная и общественная критика придает этому персонажу черты антигероя, представителя всех потерпевших жизненный крах и всех социальных вредителей, — антигероя, воплощающего в себе саморазрушительную меланхолию и летаргию. Сама литература тоже делает из Обломова русского антигероя, — например, в той сцене, когда Иванов, может быть самый жалкий из всех чеховских персонажей (если свести воедино все варианты одноименной пьесы), признает со слезливым пафосом и с намеком на обломовские реквизиты: «Я уже надел халат»[222], что означает для него конец, отречение и признание своей полной несостоятельности. Примерно в это же время Петр Кропоткин пишет:

> Вся русская жизнь, вся русская история носят на себе следы этой болезни — той лености ума и сердца, лености почти возведен-

---

[220] По собственному свидетельству Гончарова, первая часть романа была написана в 1840-х гг. Из нее был опубликован в 1849 г. «Сон Обломова», с подзаголовком: «эпизод из неоконченного романа». Все четыре части романа явились в свет в 1859 г. См.: *Gerigk H.-J.* «Oblomow», Bartleby und der Hungerkünstler. Drei Beispiele für die Überwindung des agonalen Menschen // I. A. Gončarov: Beiträge zu Werk und Wirkung. S. 15—30.

[221] Это понятие было введено Анджеем Валицким для характеристики славянофильской идеологии (см.: *Walicki A.* W krêgu konserwatywnej utopii. Warszawa, 1964). Пример литературной аффирмации консервативной утопии дан в «Семейной хронике» С. Т. Аксакова.

[222] *Чехов А.П.* Иванов // Чехов А.П. Собр. соч. М., 1956. Т. 9. Действие IV, сцена X.

ной в добродетель, того консерватизма и инерции, того презрения к энергичной деятельности, которые характеризуют Обломова и которые так усиленно культивировались во времена крепостного права, даже среди лучших людей России, даже среди тогдашних «недовольных»[223].

Николай Добролюбов в своей рецензии (1859), задавшей направление всей последующей полемике, подготовил почву для того, чтобы общее внимание сосредоточилось именно на этом модусе восприятия романа. Обломов становится одним из самых значительных литературных воплощений того социального типа, который русская литература XIX века (перенимая тем самым функции социальной диагностики) выдвинула в образах так называемых «лишних людей», настолько прочно вошедших в самоинтерпретацию общества, что они в придачу к своему фикциональному статусу приобрели еще и статус квазиисторический. С точки зрения Добролюбова, общество точно так же не способно освободиться от этого парализующего воззрения на жизнь, как и литература не способна освободиться от того типа, в котором это воззрение представлено.

Давно уже замечено, что все герои замечательнейших русских повестей и романов страдают оттого, что не видят цели в жизни и не находят себе приличной деятельности. Вследствие того они чувствуют скуку и отвращение от всякого дела, в чем представляют разительное сходство с Обломовым. В самом деле — раскройте, например, «Онегина», «Героя нашего времени», «Кто виноват»,

---

[223] *Кропоткин П.А.* Идеалы и действительность в русской литературе. Пер. с англ. В. Батуринского; под ред. автора. СПб., 1907. С. 173. Кропоткин рассматривает обломовщину как результат крепостного права, причем не ограничивающийся одной Россией. Для него Обломов — это тип консерватора «не в политическом смысле этого слова, но в смысле консерватизма благосостояния» (с. 174). Этому он дает следующее социально-психологическое обоснование: «Человек, достигший известной степени обеспеченности или унаследовавший более или менее крупное состояние, избегает предпринимать что-либо новое, потому что это "новое" может внести нечто неприятное и беспокойное в его спокойное беспечальное существование; он предпочитает коснеть, ведя жизнь, лишенную истинных импульсов действительной жизни, из боязни, как бы подобные импульсы не нарушили спокойствие его чисто растительного существования» (с. 174). В русско-немецком словаре Ивана Павловского обломовщина становится синонимом «лености и равнодушия, безучастности, тупости, недостатка энергии, неряшества, беспечности и беззаботности (в общественных, всех касающихся делах)» (*Павловский И.* Русско-немецкий словарь. Рига, 1911. С. 200).

[224] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 321.

> «Рудина», или «Лишнего человека», или «Гамлета Щигровского уезда», — в каждом из них вы найдете черты, почти буквально сходные с чертами Обломова[224].

Критик выводит из этого следующее заключение: «Дело в том, что это коренной, народный наш тип, от которого не мог отделаться ни один из наших серьезных художников»[225].

Для Добролюбова источником этого феномена (его литературное воплощение он приветствует как важный шаг в деле социальной критики) является архаически-патриархальная общественная структура, основывающаяся на крепостном праве.

Так, в истории Обломова критик видит отражение «русской жизни»; в его истории встает перед ним «живой, современный русский тип»[226]. Далее следует:

> ...в ней (в истории Обломова. — *Р.Л.*) сказалось новое слово нашего общественного развития, произнесенное ясно и твердо, без отчаяния и без ребяческих надежд, но с полным сознанием истины. Слово это — *обломовщина*; оно служит ключом к разгадке многих явлений русской жизни, и оно придает роману Гончарова гораздо более общественного значения, нежели сколько его имеют все наши обличительные повести. В типе Обломова и во всей этой обломовщине мы видим нечто более, нежели просто удачное создание сильного таланта; мы находим в нем произведение русской жизни, знамение времени[227].

В обломовщине Добролюбов усматривает объяснение русской жизни во всевозможных ее проявлениях:

> Если я вижу теперь помещика, толкующего о правах человечества и о необходимости развития личности, — я уже с первых слов его знаю, что это Обломов.
>
> Если встречаю чиновника, жалующегося на запутанность и обременительность делопроизводства, он — Обломов.
>
> Если слышу от офицера жалобы на утомительность парадов и смелые рассуждения о бесполезности *тихого шага* и т.п., я не сомневаюсь, что он Обломов.
>
> Когда я читаю в журналах либеральные выходки против злоупотреблений и радость о том, что наконец сделано то, чего мы давно надеялись и желали, — я думаю, что это все пишут из Об-

---

[225] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 314.

[226] Там же.

[227] Там же.

> ломовки. Когда я нахожусь в кружке образованных людей, горячо сочувствующих нуждам человечества и в течение многих лет с неуменьшающимся жаром рассказывающих все те же самые (а иногда и новые) анекдоты о взяточниках, о притеснениях, о беззакониях всякого рода, — я невольно чувствую, что я перенесен в старую Обломовку...[228]

Он читает идиллию Гончарова как сатирическое изображение состояния, подлежащего отмене, он истолковывает ностальгический жест как жест заклинательный, а иронически добродушное самообозрение — как патетическое самопрезрение, вынося за скобки именно тот конфликт, который был существен для Гончарова, (постромантического) реалиста, — конфликт между фантазмом и реальностью. Тем самым гончаровская идиллия лишается предполагаемой самим текстом двойственной функции, а именно: быть обобщающим понятием и для такой формы бытия, которая противостоит реалистическому миру труда, и для такого способа письма, который приходит в столкновение со способом реалистическим.

Для Добролюбова антонимом слова «обломовщина» является слово, которое он не осмеливается произнести, — «революция». Для Ленина, подхватившего толкование Добролюбова и Кропоткина, поэтический проект Гончарова окончательно становится политико-педагогическим аргументом, и это обусловлено не только дискурсивным сдвигом от романа к политической речи (фантазм тоже становится жертвой смены курса), но и историей рецепции гончаровского романа, которая из литературной фигуры ностальгии делает магическую фигуру саморазрушения. В докладе «О международном и внутреннем положении советской республики» (1922) Ленин, говоря об обломовщине, постарался развить генерализующий аспект добролюбовской интерпретации, учитывавшей все социальные слои:

> Россия проделала три революции, а все же Обломовы остались, так как Обломов был не только помещик, а и крестьянин, и не только крестьянин, а и интеллигент, и не только интеллигент, а и рабочий и коммунист. Достаточно посмотреть на нас, как мы заседаем, как мы работаем в комиссиях, чтобы сказать, что *старый Обломов остался и надо его долго мыть, чистить, трепать и драть, чтобы какой-нибудь толк вышел*[229].

Гиперболизируя обломовщину, Ленин делает весь русский народ соавтором Гончарова, продолжающим писание его романа в

---

[228] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 337.

[229] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. 5-е изд. М., 1970. Т. 45. С. 13.

жизни. Однако его риторически заостренная речь, пытающаяся спустя годы после революции реанимировать анахроническую революционную мораль, подразумевает совсем другой «необломовский» мир, чем тот, который противопоставлял патриархальному помещичьему обществу сам Гончаров (для него это был мир промышленности, торговли, капитализма и частной собственности). В ленинской современности, которая должна одолеть былого Обломова, определяющей является концепция труда, воодушевляемая пафосом «жизнестроения»[230]. Она привилегирует коллективный труд и легитимирует экономику труда, выражающуюся в «научной организации труда» — русской версии тейлоризма. Это тот же концепт, который в конечном итоге породил трудовую гипертрофию стахановщины. (Если бы Ленин уже мог сказать: Обломовы должны сделаться Стахановыми, на смену обломовщине должна прийти стахановщина, — возможно, он так бы и сказал.) Как выходец из могилы, вырастает Обломов на пути социальных преобразований, препятствует переменам, уничтожает революционные утопии[231]. Фантазм ничего-не-деланья встает перед «жизнестроительным» трудом как его «Другое». В ленинской перспективе, выделяющей эту деструктивную ипостась, гончаровская помещичья идиллия выступает как антиидиллия, отрицающая трудовую идиллию коммунизма[232].

2

Если толковать ностальгию и бегство в прошлое как саботаж, обетование как угрозу, прибежище как гибель и обещание блажен-

---

[230] О понятии «жизнестроение» см.: *Günther H.* Proletarische und avantgardistische Kunst. Die Organisationsästhetik Bogdanovs und die LEF-Konzeption der «lebenbauenden» Kunst // Ästhetik und Kommunikation. Jg. 12 (1973). S. 62—75. Хотя Ленин по идеологическим причинам отклонил эту концепцию, аспект позитивного, производственно-ориентированного, планового обнаруживается и в его собственной теории общества.

[231] Хорст-Юрген Герigк указал на то, что в психиатрии и психологии синдром Обломова обозначает род болезни, проявляющейся в депрессивной бездеятельности (*Gerigk H.-J.* «Oblomow», Bartleby und der Hungerkünstler. S. 19—21). Он ссылается на исследование Фрица Риманна «Основные формы страха» («Grundformen der Angst», 1961), в котором разработана типология личности, называющая наряду с шизоидным, насильственным и истерическим типами также депрессивный тип, получивший классическое литературное воплощение в Обломове. При этом депрессия, или возникновение депрессивной личности, рассматривается как производное от материнской «установки баловать».

[232] Это означает, что гончаровская идиллия лишь в ходе рецепции перетолковывается в антиидиллию, но сама не является контрафактурой жанра, несмотря на присущие ей амбивалентные черты. Об антиидиллии как контрафактуре см.: *Böschenstein-Schäfer R.* Idylle. Stuttgart, 1977. S. 126 ff.

ства как подрывной маневр, встает вопрос, может ли реалистический роман вообще быть адекватным текстовым пространством для идиллии, даже если она является под видом текста в тексте, под видом сна. Очевидно, логика реалистического романа, верно портретирующего общество, допускает идиллию не в качестве противообраза, а только в качестве карикатуры и тем самым обращает ее альтернативный призыв в сугубо критический. Сам Гончаров не пришел к определенному решению, в какую сторону ему развернуть свою идиллию. С одной стороны, он делает Обломова с его возгласом «когда же жить», с его проклятиями скучному труду («труд, это скука») и желанием, чтобы жизнь была «покоем и мирным весельем», представителем идиллического витализма. С другой стороны, фраза «моя жизнь началась от погасания», похоже, должна внушить читателю мысль о крушении идиллии.

Но зачем Гончаров воскрешает идиллический инвентарь? Стремится ли он к «решению проблем применительно к конфликтам политико-исторического мира», как формулирует Вольфганг Изер для искусственного продукта по имени Аркадия, интерпретируемого как идиллический топос? Или речь идет о создании «видимости инакового, необходимой для того, чтобы дистанцироваться от политической современности»?[233] Взаимосвязь между социально-политической реальностью и противомиром фантазма была важна и для Гончарова. Однако следует поставить вопрос о статусе фантазма, о том, следует ли понимать альтернативу, которую он намечает и в которой он намечается, как идеальное состояние, как инаковость, к которой следует стремиться, или же она ставится под сомнение самим тоном повествования с его надломами и ироническими пояснениями. И то и другое, фантазм идиллии и реализм социально-политической действительности, являются в контексте романа величинами, вовлеченными в фикциональную игру. Гончаров, поскольку он сообразуется с требованиями реалистической поэтики, больше не может позволить идиллии вырасти в «настоящий» противоконцепт, действительно способный дать выход из социально-политических конфликтов.

Развертывая альтернативный мир, реализм пишет во сне против себя самого. Сон, разрешающий бегство в фантазм идиллии (Обломов, так сказать, убаюкивает себя бегством в детство), — это хорошо зарекомендовавшее себя, в том числе у постромантиков, средство для создания второго фикционального уровня. Таким образом, Гончаров привлек к делу сразу два жанра, сон[234] и идил-

---

[233] *Iser W.* Spensers Arkadien. Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance // Europäische Bukolik und Georgik. Darmstadt, 1976. S. 233.

[234] См.: *Besançon A.* Fonction du rêve dans le roman russe // Cahiers du monde russe et soviétique, 9 (1968). P. 337—352. Вводя жанр сна в роман, как текст в

лию, которые взаимно комментируют друг друга, причем их взаимосвязь выходит за рамки чистой мотивации. Сон предстает как интерпретатор статуса идиллии. Именно потому что она только сон, идиллия становится тщетной и иллюзорной. В новом фикциональном пространстве, приоткрываемом сном, идиллия этаблируется как способ письма, направленный против реализма. Идиллия вторгается как Другое в реалистический дискурс, миметический интерес которого обращен к современной действительности. Сон контролирует сомнительный статус идиллии, отнимая устойчивость у цитируемых ею реалий.

Вольфганг Прайзенданц констатирует, что с исчезновением жанра в середине XIX века идиллия трансформируется во внелитературный концепт — в идиллическое[235]. В этом концепте выражается критика процессов овеществления и отчуждения в технизируемом и индустриализируемом мире — именно в этой функции идиллическое и возвращается вновь в литературу. Как тематизированный концепт жизни (критика прогресса, возмещение потерь в отношении качества жизни, бегство от житейских занятий и труда) идиллическое в литературе опять вписывается в топику, ведущую свое происхождение из идиллической традиции (из «грамматики» ее форм, из ее образного запаса и стилистики). Это значит, что забытый, оставленный за ненадобностью, устаревший жанр вновь приобретает актуальность в качестве своеобразного резервуара, питающего идиллическое, вернувшееся из жизненного мира в литературу. Идиллическое, реинтегрированное в литературную структуру, в определенной мере возвращается в ту зависимость, от которой оно эмансипировалось. С одной стороны, идиллическое как жизненный концепт попадает в оковы идиллической топики, с другой стороны, идиллическому удается в качестве новоприобретенного концепта перенести в литературу из сферы жизненного мира соответствующий опыт, свидетельствующий об изменившейся констелляции в семантическом поле биполярной игры между данностью и отказом от нее. Этим объясняется, что топика, сохраненная жанром несмотря на все исторические разветвления его форм и функций, начинает конкурировать с изменчивостью тематики. Впрочем, к топике жанра принадлежит и сама биполярность,

---

текст, Гончаров подключается к поэтике сна, уже разработанной в русской литературе. К жанру сна прибегает также Чернышевский, чтобы в романе «Что делать?», который может быть прочитан как антипод «Обломова», представить четыре идиллических наброска, служащих оформлению теперь уже революционной, а не консервативной утопии. В них заявлены идиллические представления о кооперативном предприятии, отмене частной собственности и эмансипации женщины.

[235] *Preisendanz W.* Reduktionsformen des Idyllischen... S. 81 f.

как его центральная семантическая парадигма. Вероятно, именно биполярность благоприятствовала тому, что идиллический концепт, перешагнув границы жанра, не утратил свою действенность. Возвращенное в литературу идиллическое — по-прежнему биполярное, но с иным замещением обоих полюсов — одновременно свидетельствует как о выносливости идиллической традиции, так и о тщетности идиллических желаний, которые, будучи артикулированы в сфере жизненной действительности, опять ищут прибежища в литературе. В биполярной игре обнаруживается стремление одного из полюсов к тому, чтобы оставить игру. Сама литература становится идиллическим прибежищем — как Другое по отношению к жизненному миру; однако, как реалистическая литература, подчиняющаяся определенным требованиям легитимации, она делает это прибежище проблематичным.

Ссылаясь на лотмановское определение идиллии как бессобытийного (а потому не поддающегося нарративизации), чисто семантического пространства, Прайзенданц в своей дефиниции, содержащей четыре пункта, указывает на изменчивость содержательной нагрузки обоих полюсов. Изменчивость, очевидно, сопровождается релятивизацией идиллического содержания и тематики. Области, которые прежде были «противоидиллическими», могут подвергаться идиллизации, если наличествуют следующие условия: бездейственность, бесхозность, обещание некоего лучшего состояния (последнее всегда подразумевает утопический аспект). При этом освобождение от прагматического груза является решающим, только оно выдает фантазму своеобразный вид на жительство. Соответственно и жалобы на утраты меняются в зависимости от ситуации, а идиллические ответы на жизненные дефициты конструируют все новые противоформы.

Степень усложненности идиллии возрастает пропорционально ее собственному стремлению демонтировать сложность, чтобы вернуться к исконной простоте форм. Возрастание сложности идиллического построения подразумевает также возрастание его саморефлексивности. Вводимая повествователем саморефлексивность реферирует как на переменные отношения топически постоянных и варьируемых величин, так и на уравновешивающий потенциал идиллического и ведет к раскрытию искусственности идиллической конструкции и тщетности сулимой ею надежды на спасение. В особенности справедливо это, как кажется, для идиллии в реалистическом контексте. «Диалектика иллюзорного и дезиллюзорного», которую Прайзенданц рассматривает как «центральный момент, обеспечивающий возможность историко-функционального обратного подключения реалистической повествовательной про-

зы к идиллической поэзии»[236], обязана своим происхождением именно той возрастающей саморефлексивности, которая демонстрирует, что редукция сложности является сконструированной — и тем самым высокоусложненной.

Если повествователь является той инстанцией, которая негативно удостоверяет тщету конструирования, то нужна и другая инстанция, позитивирующая конструирование. На эту роль годится только протагонист. Именно он, как «наивный» искатель счастья, и повествователь, как сентиментальный конструктор-контролер, являются главными действующими лицами биполярной игры в реалистической идиллии.

Семантическое пространство, потребное для идиллического счастья, отрицает событийность и противится движению времени. То, что открывается взгляду в идиллии, есть восстановленное вожделенное состояние счастья, неразрывно связанное еще с одним хронотопом[237]. Этот другой хронотоп идиллии заставляет вспомнить о хронотопе карнавала, который тоже должен отграничивать себя от прагматических пространственно-временных представлений, действующих в «жизненном мире». Только речь идет не об «отключении» на некоторое время, как в карнавале, а о создании длящегося состояния вне времени. (Поэтому в идиллии и не бывает праздников, по отношению к которым размеривается время.) «Противомирная» функция идиллического состоит скорее в бегстве от официального и от установлений господствующей культуры, чем в их кратковременном пародийном перевертывании. В идиллии субверсивный потенциал карнавала присутствует лишь латентно. Ее цель состоит в другом: в построении некоего «экстра-мира», который утверждает себя не в конфронтации с миром официальным, а в отграничивании от него[238]. Идиллия проектирует четко

---

[236] *Preisendanz W.* Reduktionsformen des Idyllischen... S. 82 f.

[237] Михаил Бахтин разработал понятие хронотопа, обозначающее жанрово обусловленные концепции пространства и времени, в работе «Формы времени и хронотопа в романе». См.: *Бахтин М. М.* Эпос и роман. СПб., 2000. С. 157—169.

[238] В этом состоит расхождение с концепцией Вольфганга Изера, изложенной в его работе об Аркадии (*Iser W.* Spensers Arkadien... (см. примеч. 18); *Он же.* Ikonologie Arkadiens // Akzente. 1990. № 3 (Hans Blumenberg zum Geburtstag). S. 224—229). В концепции Изера конститутивное значение отводится именно взаимодействию с официальным миром, «симбиозу» Аркадии с «ее окружением», узам, связующим ее с «прошедшим и настоящим» (s. 226). Аркадия — это не «фигура томления ...которая ситуирует идеальное в невозвратном» (Ibid.). В Аркадии граница с миром «все время перешагивается по пути в мир» (s. 227). Тем самым Аркадия предстает как единственный «вымышленный мир», в рамках которого идиллия в вышеприведенном понимании может найти освобождение от своего сомнительного статуса: сам мир, к которому она прикреплена, препятствует ее разложению.

отмежеванное и отграниченное, заповеданное, упорядоченное в себе пространство, которое — поскольку перехода границ следует избегать — не терпит порогов (и ситуаций на пороге). Основополагающей является, однако, оппозиция внутреннего и внешнего, потому что противомир несет в себе угрозу, а следовательно, не может присваиваться — ни под предлогом перевертывания, ни под предлогом фамильярного сближения.

Карнавальный хронотоп цикличен, но его инсценировка ограничена временными рамками. Он не располагает каким-либо отмежеванным пространством, поскольку речь здесь идет о перевертывании сфер, опрокидывании одной сферы в другую, а также об их смешении, и прежде всего — о переходе границ, об отмене театральной рампы, причем зрители становятся действующими лицами, а взгляд извне полностью абсорбируется. Идиллический хронотоп тоже цикличен, но он исключает чисто временную инсценировку, а тем самым и внезапность начала, неожиданность перелома и прерывание последовательности. Идиллия противится чужому взгляду: она всматривается сама в себя и отказывается воспринимать чужое. Но идиллический *повествователь* как раз и представляет чужой взгляд; в романе Гончарова он тематизирует *expressis verbis* оппозицию идиллии и современного общества. В отличие от карнавализации, идиллия не предполагает театральности.

Помещичья идиллия, эскизно рисуемая Гончаровым, напоминает о том расширении жанровых границ, которое произошло в XVIII веке благодаря в первую очередь Геснеру[239]. Гончаров конструирует *locus amoenus patriarchalis*, которому соответствует временной модус, функционирующий в режиме отключения от времени, не обладающий свойствами векторности или финальности, но как бы циклически воспроизводящий сам себя.

Идиллическое и карнавальное (понимаемые как семантически-структурные комплексы, которые налагают свой отпечаток и на внелитературное жизнеощущение, и на саму литературу) соприкасаются с фантастическим в инсценировке инаковости культуры. Жажда инакового означает не только проектирование альтернативных миров, но и исцеление от страданий, причиняемых официальной культурой. Литература идиллического и карнавального — это, подобно фантастике, литература желания, презентирующая утрату и отсутствие (счастья), т.е. опыт, предоставляемый наличной культурой, в конфигурациях инакового. «Инаковые» жанры идиллического, карнавального и фантастического вырабатывают специальные стратегии, позволяющие при построении областей противореального и противофактического отвергнуть конститутивное

[239] См.: *Böschenstein-Schäfer R.* Idylle. S. 41—94.

измерение жизненно действительного и жизненно фактического, т.е. прагматическое измерение.

Все три способа письма представляют еретическую версию действительности. В то время как карнавальная и фантастическая ереси при соприкосновении с действительным миром вносят в него беспокойство, создавая дисгармонию (или путем переворачивания, ориентированного на поэтику гротеска, или путем ирреализации, использующей элементы чудесного и жуткого), идиллия стремится к гармонии, которая может быть сохранена только путем отгораживания от мира и которая, видя в этом мире свой противообраз, рисует его как сплошь дисгармонический. Опрокидывание, перевертывание и ирреализация имеют дело с существующим, идиллия, напротив, от него отворачивается. Мир, в котором на счастье наложен запрет, должен остаться вне огороженного пространства. Идиллия — это прибежище. Все три способа письма обладают мнемоническим измерением, поскольку они шлют ответ вытесненному, забытому и утраченному. Подлинный предмет идиллического воспоминания — это утопия. Первоочередную важность получает здесь не возвращение вытесненного и не воскрешение забытого состояния, а, скорее, мнемоническая попытка воскресить состояние, считающееся утраченным. Но состояние, которое полагают утраченным, есть симулякр — или потому, что его никогда не было, или же потому, что его больше не может быть. Вероятно, именно характер симулякра, присущий идиллическому миру, делает его легкость столь меланхолической.

3

Если в контексте реалистического повествовательного произведения сон выступает в качестве мотивировки идиллии, он становится метатекстуальным индикатором по отношению к идиллии в ее симулякровом аспекте. На том втором фикциональном уровне, который вводится в текст посредством сна, сама идиллия преподносится как продукт действия во сне; это означает, что она не содержит ручательства в жизнеспособности и действенности какого-либо концепта и не выступает в качестве противомира, наделенного полновластием вымысла. Сон увеличивает дистанцию по отношению к идиллическому проекту, который, как выясняется, ситуирован в таком пространстве, которое уже не есть первичное фикциональное пространство литературы. Сдвижение идиллии в сон раскрепощает просвещенного повествователя-реалиста от любых уз легитимации, и идиллия являет инфантильный сонный образ. Правда, Гончаров старательно уходит от определения статуса идиллии. Повествователь не предоставляет слова грезящему персонажу — вместо того он узурпирует его инстанционные полномочия,

давая аукториальное изображение переживаемого спящим «другого состояния». Кроме того, повествователь присваивает себе право иронически комментировать идиллическое мировосприятие, ставя его в контрастные отношения с требованиями реального мира, существующего вне мира сна. В реалистическом контексте идиллический способ письма осмеливался являться на глаза только в преломленном виде и в сопровождении необходимой оговорки «сон».

Хоть повествователь, как критически настроенный современник, то и дело вмешивает свой голос в текст сна и мешает идиллии даже во сне обрести былую невинность, он все же оставляет на время свои иронические замечания, когда, следуя ретроспективной силе воображения, конструирует из реалий помещичьего мира идиллию. Он развертывает ее в Аркадии по имени «Обломовка», сцену из которой являет обломовское детство (источник идиллии). Патриархально-семейная структура восстанавливается в полной гармонии дома-сада-еды-сна, в которой и крепостное право присутствует как столь же гармоническая часть целого. Эта структура представлена в окружении *locus amoenus* одомашненной природы, наблюдаемой преимущественно в аспекте ее способности быть оприходованной, ее съедобности. Гармонический эффект полной бесконфликтности создается путем вынесения за скобки любых социальных противоречий этой констелляции, имеющей в своем основании крепостное право. Ничем не нарушаемые патриархальные уложения — это именно та часть идиллии, которая менее всего подвергается угрозе: ее не смеет коснуться даже иронически дистанцированный тон повествователя. О предчувствии социальных напряжений нет и речи (будто современный повествователь, выставляющий себя как критически мыслящая личность, ничего не слышал о кризисе крепостного права). Зато как факторы, приводящие систему в определенное беспокойство, выступают требования, указывающие на необходимость переступить пределы идиллического пространства. Это школа с ее императивами (усвоение чужого знания, дисциплина, отказ от удовольствий) и с ее педагогической целью — закалить ученика для перешагивания границы между своим собственным и внешним миром. Таким образом, разрушением идиллической ситуации грозит отнюдь не косная структура общества, так, казалось бы, и ждущая социальных перемен, но требования общественного слоя, ориентированного на индустриализацию, технизацию и во всяком случае на успех. Развиваемая во всех четырех частях романа центральная тема со всей точностью схвачена уже здесь, в повествовании об идиллическом сне (по сути, тема сводится к противоречию между принципом реальности и принципом желания).

Как же выглядит эта идиллия? Повествование о сне начинается вербальным воспроизведением жанрового полотна, заполняя которое повествователь настоятельно подчеркивает, что стилистика «картины» чуждается элементов ужасного и грандиозного. Как выясняется, Гончаров хочет сделать ощутимым отключение «возвышенного» дискурса. Отсутствующее возвышенное описывается словами «нет ничего грандиозного, дикого и угрюмого», ничего напоминающего о «необозримом» и «бесконечном», о неукротимой, могущественно-грозной природе, как, например: море, высокие горы, пропасти или дикие звери. Всего, что есть в природе «таинственного», подавляющего и разрушающего, следует тщательно избегать, чтобы человек не казался сам себе «мал», «слаб» и «ничтожен». Взамен того рисуется «благословенный уголок земли», «чудный край», «мирный уголок», где «небо ...кажется, ближе жмется к земле ...чтоб обнять ее покрепче, с любовью». Если там и есть горы, то они «только модели тех страшных где-то воздвигнутых гор». Ландшафт *locus amoenus* определен рекою, которая «бежит весело, шаля и играя»; по сторонам она выпускает из себя «резвые ручьи, под журчанье которых так сладко дремлется». К этому прилагается березовая роща и «ряд живописных этюдов, веселых, улыбающихся пейзажей». И все это как будто «нарочно прибрано одно к другому и мастерски нарисовано». Этот *locus*, отдаленный и забытый уголок, позволяет «жить никому не ведомым счастьем», обещающим «покойную, долговременную жизнь» и «незаметную, сну подобную смерть». Воспроизведение жанровой картины сменяется разъяснением тех понятий о времени, которые определяют жизнь мирного уголка. Интонации рассказа по-прежнему окрашены одновременно иронией и симпатией — например, в утверждении, что циклическое вращение времени осуществляется «по указанию календаря». Законопослушное наступление времен года побуждает людей к соответствующим действиям и не допускает ничего беспорядочного. Нет ни бурь, чинящих разрушение, ни событий, которые бы нарушили повторяющийся с мирным довольством ход вещей. Об этом мире без тайн, чудес и катастроф просто нечего рассказать. Разве что крестьянская вдова родит «зараз четырех младенцев» — факт, о котором «уже умолчать никак было нельзя», даже газетам, вообще-то ничего не печатающим о забытом уголке. Подобные комментарии повествователя, выдержанные в гоголевском тоне, ручаются в безусловной повседневности идиллического крестьянского мира, перенимающего функции традиционного мира пастухов и пастушек.

Повествователь все снова и снова отграничивает идиллический дискурс от всех прочих, например от дискурса готического романа или сентиментальной повести. В создаваемом им мире не встречаются ни огненные небесные знамения, ни нападения диких зверей,

но зато «в обилии коровы жующие, овцы блеющие и куры кудахтающие». Романтически или сентиментально настроенный «поэт и мечтатель» даже не найдет здесь стилистически подходящей ему «луны», а найдет только добродушный «месяц», который, при рассмотрении из деревенской перспективы, очень походит «на медный вычищенный таз». Гончаров использует своего рассказчика как комментатора стилевой манеры, постоянно дефинирующего границы дискурса, и проясняет их, сталкивая два возможных стилистических варианта, из которых он решительно выбирает один. Стилистическая тенденция характеризуется общей приглушенностью[240]. Повествователь цитирует отбрасываемые им стилистические варианты и приписывает их романтически-сентименталистской поэтике, отчетливо от нее дистанцируясь (в тексте эксплицитно назван Вальтер Скотт). Солнце и месяц, животный мир, погода, растения и строения снабжаются индексом абсолютной безобидности. Сдвиг, осуществляемый Гончаровым в идиллической топике (здесь он учитывает изменения, внесенные в традицию уже в XVIII веке) и позволяющий ему вместо пастушеского инвентаря задействовать деревенский, делает возможным описание крестьянских лачуг. При их характеристике Гончаров заставляет своего повествователя обратиться к лексике, указывающей на распад, разрушение. Это затянувшееся состояние распада не дает покосившейся избе упасть с крутого склона, обрушиться шаткому мосту и сотрястись ветхой галерее вокруг господского дома. Такое состояние противится любому изменению, любому вмешательству. «Мертвое молчание», «глубокая тишина», «невозмутимое спокойствие» — таковы «невысказывания» этого мира, длящего себя в своем разрушении.

Пространство и время лишаются тайн. Идиллический хронотоп не допускает страшное, угрожающее, чужое и жуткое в свои границы, окружающие и защищающие его территорию. Эти элементы могут появляться в идиллии только в дозволяемых ею дискурсах сказки или легенды, причем исключительно в пределах соответствующего дискурса.

В конструкции гончаровской идиллии использованы четыре основные гиперболы: 1) защита, 2) ограждение, 3) еда, 4) сон. Родители и дворовые люди выступают как пастухи и подпаски, а сам Обломов — как овечка, которую приводят назад, как заблудшую, после ее единственной попытки к бегству. Контакты с внешним миром, лежащим за пределами идиллического пространства, не поддерживаются. (Деньги остаются вне оборота и накопления, письменная корреспонденция не ведется, школьное образование, которое принесло бы с собою элементы чужого, по возможности

[240] См.: *Ehre M.* Oblomov and his Creator. The Life and Art of Ivan Gončarov. Princeton; New Jersey, 1973. P. 175ff.

отвергается.) Обитатели идиллии представлены как ничего не производящие потребители природных даров; вместе со своими домашними животными они как бы пережидают время. Они издают приглушенные звуки, не вкладывают в свои движения больших усилий и исполняют свои домашние обязанности, никогда не обозначаемые как труд. Повествователь подчеркивает, что в их жизни, напоминающей смерть в своей неподвижности и бесстрастности, едва ли остается место для настоящей смерти. Сообщается, что в последние пять лет «не умер никто, не то что насильственною, даже естественною смертью». Если же в самом деле случается смерть, все еще долго удивляются такому «необыкновенному случаю». Таков мир, в который переносится во сне Обломов и в котором он (тут начинается, так сказать, внутреннее оснащение идиллии) встречает свою умершую мать и возвращается назад в семейный круг. Мать, осыпающую ребенка поцелуями и объятиями и будто бы вновь принимающую его в свою утробу, поддерживает в этой деятельности домашняя челядь, в особенности нянька. Все слаженно трудятся над производством одного-единственного продукта, который им дано произвести: над отпрыском Обломовым, воплощением идиллии. Дом, особенно комната, где все сидят занятые шитьем, а отец медленно прохаживается, как бы размеривая своими шагами пространство и время, гармонирует с ветхостью всего имения. Кругом старая мебель, прорехи в ее обивке не залатаны.

Здесь, в этой гостиной, соединяющей семью и слуг, осуществляется идиллическое воспитание маленького Обломова, не нарушаемое социальными или эротическими переживаниями. Само помещение, в центре которого находится мать, повторяет структуру поместья, подобно тому как поместье повторяет ансамбль маленьких деревень, составляющих Обломовку. Порядку этого концентрически выстроенного космоса[241] угрожает одна-единственная опасная зона — овраг. Совокупные усилия сообщества нянек направлены на то, чтобы уберечь от падения туда дитятю Обломова. «Овраг» — это неупорядоченное, нерасчлененное пространство. Он противопоставлен уютной углубленности материнской утробы как углубленность чуждая, страшная, жуткая. (Лоно и овраг, коннотируемые с уютом и бесприютностью, вписываются в топику психоаналитического прочтения, которое, однако, не входит в наши задачи.) Мать — это настоятельница идиллии, и если мальчик покидает ее объятия, он может оказаться на краю пропасти, как это однажды и происходит. Но из приключений его опять возвращают в ее объятия. Вылазки в страну учения тоже имеют угрожающий характер и тоже контролируются матерью.

---

[241] Ср.: *Hansen-Löve A.* The Structure of Space in I. A. Gončarov's *Oblomov* // Russian Literature. 1990. Vol. XXVIII. №. 2. P. 175—210.

Расписав «овраг» как «самое страшное место в околотке, пользовавшееся дурною репутацией», как вместилище падали, разбойников, волков и других страшных существ, повествователь вносит в рисуемую им идиллию черту устрашающего, благодаря чему еще отчетливее маркируются границы идиллического пространства. Но устрашающее является также предметом нарративного дискурса, вводимого нянькой маленького Обломова. Наивная рассказчица прибегает к схемам сказочно-былинной традиции[242] и с особенным увлечением пускается в область народной демонологии. В нянином рассказе о доидиллических временах повествователь видит «Илиаду русской жизни», обязанную своим возникновением «нашим гомеридам». Идиллический дискурс, в границах которого цитируются устрашающие нарративы, предстает в этом столкновении как неоспоримо господствующий: ведь он сменил собою дискурс устрашения. Впрочем, характерный стиль фольклорного нарратива не реконструируется, скорее аукториальный повествователь использует основные мотивы народной повествовательной прозы, реферируя их. Говорится о необычайных небесных явлениях, о диких зверях, сомнамбулах, оборотнях, о жар-птице, но более всего — о выходцах из могил. Аннотированный перечень мотивов встраивается в своеобразную стилизованную космологию, тоже представленную в реферированном виде. Этот конструкт служит отправной точкой для размышлений, довольно неожиданных в идиллических рамках: во-первых, о роли страшных сказок, от которых захватывает дух не только у ребенка, но и у взрослых, а во-вторых — о сладком томлении испуга и ужаса и об устойчивости суеверных представлений в интерпретации мира русским человеком. В идиллической Обломовке царствует «вера в чудесное».

Повествователь пытается легитимировать существование альтернативных дискурсов как противодискурсов по отношению к уже существующим. При этом идиллический мир предстает как чуждающийся фантазии и небогатый собственными представлениями, как мир сна, вечной тишины, отсутствия всякого движения и «всяких действительных страхов, приключений и опасностей». Такое отсутствие ведет к тому, что человек чувствует себя вынужденным посреди «естественного» (т.е. идиллического) мира создать другой,

---

[242] Юрий Лощиц, основываясь на многочисленных сказочно-мифологических элементах в «Обломове», предлагает обозначить реалистический стиль Гончарова как мифологический реализм. Исследователь различает сказочно-фольклорные, легендарные и мифологические элементы, настаивая на том, что последние не являются просто украшением или орнаментом, а функционируют как интегральная часть текста на уровне сюжета, идейного содержания и всей образной системы произведения (*Лощиц Ю.* Гончаров. М., 1977. С. 169). Лощиц перечисляет различные моменты фольклорного повествования, собранные, в частности, в «Сне Обломова».

«несбыточный» мир, чтобы дать пищу своему «праздному воображению» — воображению, не находящему предметов, — и чтобы найти «причины явления вне самого явления». В рамках аргументации, развертываемой повествователем, это означает, что сверхъестественный или вне-естественный мир привлекается к процессу понимания мира естественного. Если «естественное» подразумевает идиллическое, то сверхъестественное или вне-естественное подразумевает не-идиллическое, до-идиллическое, т.е. дискурс возвышенного, который в начале сонной идиллии был решительно отвергнут и отодвинут в ироническое отдаление. Здесь он вторгается вновь, но теперь уже укрощенный. Идиллический дискурс с его амбивалентной заостренностью утверждает собственное превосходство.

Время от времени повествователь дает понять, что его рассказ ведется из перспективы спящего, который, как отпрыск идиллии, умеет также наблюдать и воспринимать ее. От него не ускользает ни одна деталь домашних обычаев: накрывание на стол, совещания, предшествующие приготовлению обеда... (В описании трапез и вообще еды Гончаров ссылается, пусть только скупыми намеками, на гоголевских «Старосветских помещиков», идиллию на сюжет Филемона и Бавкиды, в которой подробное описание различных овощей и способов их обработки, приготовления мясных блюд и фруктовых десертов достигает одного из вершинных пунктов в искусстве *descriptio*.) К этому основному занятию присоединяется на равных правах основное не-занятие — сон, как послеобеденный, так и нормальный, ночной. Послеобеденный сон принимает сказочные черты (как в сказке о спящей красавице), он приходит как волшебник, которому никто не может противиться. Сладкий сон уподобляется, между прочим, и смерти: «И в доме воцарилась мертвая тишина». Или: «Это был какой-то всепоглощающий, ничем непобедимый сон, истинное подобие смерти. Все мертво, только из всех углов несется разнообразное храпенье на все тоны и лады». Вводя бурлескные моменты, Гончаров разрушает присущие идиллии меланхолические коннотации со смертью[243].

С помощью четырех обозначенных гипербол (защиты, ограждения, еды и сна) идиллия, отключающая чужое время и пространство и допускающая измерение угрожающего лишь в пределах фантастических дискурсов, развивает свою жизненную программу, которой будет следовать Обломов. «Программа» в этом значении дважды мелькает в идиллии. «...Напитывается мягкий ум живыми примерами и бессознательно чертит программу своей жизни по жизни, его окружающей». И далее: «...и так жизнь по этой программе тянется беспрерывной однообразною тканью, незаметно об-

[243] См.: *Blot J.* Ivan Gontcharov ou Le Réalisme Impossible. Paris, 1986. P. 117—132.

рываясь у самой могилы». Вся программа ориентирована на календарный цикл, на порядок в семье и на патри- / матриархально обусловленное общинное бытие. Она не содержит ни планов на будущее, ни намерений что-либо менять: необходимые починки откладываются, денег не прибывает, собственность не увеличивается. Прогресс и успех — это основные пункты иной программы. Тут Гончаров разрешает своему повествователю сделаться до предела эксплицитным (что является нарушением дискурса, рисующего идиллию и воспроизводящего сон протагониста). Более чем ясно сообщается, что обитатели Обломовки не воспринимают политико-экономических истин, что они не осознают необходимости быстрого и живого капиталооборота и не имеют понятия об ускоренном производстве товара. Они умеют обращаться с капиталом одним-единственным образом — хранить его в сундуке.

Отсталость, суеверия, необразованность и ленивая небрежность — вот атрибуты, которыми мог бы охарактеризовать этот антураж просвещенный наблюдатель, не затронутый идиллическим *ratio* и ощущающий себя участником социальных перемен эпохи. Не так ведет себя гончаровский повествователь: он оценивает изображаемые обстоятельства скорее в комическом свете, а никак не с позиций социального критицизма. Иначе обстоит дело с оценкой преодолевающего идиллические границы контакта с внешним миром и противомиром. Хоть эта тема сначала вводится в комической гоголевской манере (приходит письмо, нарушающее общий покой в Обломовке; его распечатывают лишь по прошествии многих дней, потому что боятся неприятных известий; содержание оказывается предельно безобидным — просьба прислать рецепт пива; письмо, конечно, остается без ответа), она начинает звучать более решительно, когда дело доходит до изображения других затруднений при пересечении границы. Сюда относится срываемое матерью воспитание мальчика Обломова у немца-учителя Штольца, честолюбивый и любознательный сын которого, дружески преданный Обломову, выступает как его двойник, его полярная противоположность. Школьное образование должно ободрить Обломова на то, чтобы расстаться с идиллией.

Идиллик не желает просвещаться. Попытка Обломова спасти идиллию, перенеся ее в урбанический противомир, обречена на провал. Сон обнаруживает ту критическую точку, когда первоначальная идиллия оказывается под угрозой. Противостоящее повествованию о сне романное повествование о реальности демонстрирует не только неудачи современного окружения, пытающегося сделать из Обломова деятельного члена общества, но и уничтожение идиллии[244].

---

[244] Попытка Обломова осуществить идиллию с любимой (но не в борьбе доставшейся) женщиной оканчивается неудачей. Идиллия должна была со-

4

Социальная действительность в России конца 50-х годов XIX столетия, если доверять аргументации гончаровского романа, не терпит двух вещей: отказа разделять ее идеал прогресса и несогласия с ее концепцией «труда». Между тем создаваемый реалистом Гончаровым «противомир» определяется никак не идеей прогресса, направленной на отмену крепостного права и частных владений. В фокус его рассмотрения Обломовки попадает не порочность патриархально легитимированных порядков — угнетение и эксплуатация нигде не тематизированы, — а фантастическое измерение апатии и апраксии, желавших бы воспротивиться тому саморазрушению, которое совершается человеком в процессе его «отчуждения» («Veräußerung», по Карлу Марксу). Под овнешнением имеется в виду обращенная вовне деятельность, вкладывание психических и физических сил в чужеродную цель.

Конститутивная для идиллической семантики в целом тема отчуждения приобретает характерный рисунок благодаря конфронтации жизни и труда в романе Гончарова: «Когда же жить?» В понятии «обломовщины» инсценируется фантазм полной праздности, не-работы. Создается впечатление, будто Гончаров объединил в своем идиллическом антураже романтический аспект философии отчуждения (центральный в том числе и для ранних сочинений Маркса) с русской религиозной традицией, идущей от исихазма. Исихазм — это самопогружение, невмешательство в мирские дела, уход в собственную душу, понимаемый как отказ от какого бы то

стоять из следующих основных элементов: «Погода прекрасная, небо синее-пресинее, ни одного облачка, — говорил он, — одна сторона дома в плане обращена у меня балконом на восток, к саду, к полям, другая — к деревне. В ожидании, пока проснется жена, я надел бы шлафрок и походил по саду подышать утренними испарениями; там уж нашел бы я садовника, поливали бы вместе цветы, подстригали кусты, деревья. Я составляю букет для жены. Потом иду в ванну или в реку купаться, возвращаюсь — балкон уже отворен; жена в блузе, в легком чепчике, который чуть-чуть держится, того и гляди слетит с головы... Она ждет меня. “Чай готов”, — говорит она. Какой поцелуй! Какой чай! Какое покойное кресло! Сажусь около стола; на нем сухари, сливки, свежее масло... Потом, надев просторный сюртук или куртку какую-нибудь, обняв жену за талью, углубиться с ней в бесконечную, темную аллею; идти тихо, задумчиво, молча или думать вслух, мечтать, считать минуты счастья, как биение пульса; слушать, как сердце бьется и замирает; искать в природе сочувствия... и незаметно выйти к речке, к полю... Река чуть плещет; колосья волнуются от ветерка, жара... сесть в лодку, жена правит, едва поднимая весла...» (с. 140). Вместо того Обломов прячется в мещанскую идиллию, которая повторяет и резюмирует центральные мотивы сновидения: еда, сон, материнство. В описании смерти Обломова сновидение и идиллия переходят в вечный сон. Упомянутое в начале двойное значение слова «сон» позволяет интерпретировать идиллическое сновидение как нисхождение в пространство смерти.

ни было выражения себя вовне. Однако этот аспект не содержит в гончаровской версии ничего трансцендентного, речь идет, скорее, о посюсторонности сердечного чувства, пусть даже обреченной на гибель.

5

Гончаровскую критику отчуждения можно было бы интерпретировать как фантастический вариант соответствующей марксистской критики. Уже в предшествующих сонной идиллии главах первой части мотив отчуждения развертывается таким образом, что напрашивается параллель с ранним Марксом. (Параллель подразумевает только то, что как Гончаров, так и Маркс многое восприняли от романтической концепции человека.) Для Обломова работающий человек — это человек, не покоящийся больше в самом себе. Он неприкрыто выражает свое пренебрежение к тем, кто достиг успеха, кто овнешняет себя, зарабатывая деньги. Он укоряет литератора в том, что тот пишет репортажи и продает их, чиновника — в том, что тот служит для другого и получает за это жалованье. Он против любого рода деятельности, которая не производит человека как человека. Маркс в «Примечаниях к Джеймсу Миллю» (1844) формулирует свои ранние взгляды на проблему отчуждения человека и человеческого труда в условиях частной собственности. Ликвидация частной собственности повлекла бы за собой полную переоценку труда. Труд больше не являлся бы жизнеотчуждением (Entäußerung des Lebens) и не сопровождался бы процессом разобщения:

> Допустим, что мы производили бы как люди: каждый из нас *вдвойне утверждал бы* в своем производстве и самого себя, и другого. Я, во-первых, воплощал бы в моем *производстве* мою *индивидуальность*, ее *своеобразие* и поэтому наслаждался бы в процессе деятельности индивидуальным *жизнепроявлением*, равно как и при созерцании [произведенного] предмета наслаждался бы индивидуальной радостью — узнавать свою личность как силу *предметную, чувственно наглядную, а потому не подлежащую никакому сомнению*... При условии частной собственности он [труд] есть *жизнеотчуждение*, ибо я работаю, *чтобы жить*, чтобы обеспечить себе *средство* к жизни. Мой труд *не есть* жизнь.
>
> ...При условии... частной собственности моя индивидуальность отчуждена до такой степени, что эта *деятельность* мне *ненавистна*, она мне *мука*, она является, скорее, лишь *видимостью* деятельности, а потому лишь *вынужденной* деятельностью и лишь *внешней* случайной потребностью, а *не возлагается* на меня *внутренней необходимой* потребностью... Поэтому она оказывается всего лишь предметным, чувственным, созерцаемым, а следователь-

но, не подлежащим никакому сомнению проявлением *моей утраты самого себя* и моего *бессилия*[245].

В поэтической аргументации Гончарова речь не идет об отмене частной собственности (как и вообще о каких-либо изменениях) — полемически заостряется только аспект продаваемого труда. Эта тема радикализуется вплоть до отвержения любого труда как жизнеотчуждения. Отчуждению противопоставляется состояние покоя в себе самом, в этом и заключается легкий оттенок исихазма, проявляющийся не только в часто повторяющихся лексемах «тишины» и «однообразия», но и в изображении полной бесстрастности.

Отказ от труда будет с анархистской безудержностью заявлен в другом тексте, появившемся двумя десятилетиями позже гончаровского романа. Это трактат Поля Лафарга «Право на лень. Опровержение "Права на труд 1848 года"» (1883), в котором развивается программа полного освобождения от обязанности трудиться[246]. Парадокс оправданной лени, посредством которого это сочинение нарушает конвенции социалистической аргументации и отвергает этос освобожденного труда, мог бы служить оправданием идиллической обломовщины Гончарова. Зато из перспективы большевистского «разума» эта последняя выглядит общественной аберрацией. Она не подлежит легитимации ни в качестве концепта жизни, ни в качестве способа письма. Поэтому изображение автаркии самонаслаждения может восприниматься только как социальная сатира[247], как выраженное в форме литературного конструкта оценочное суждение, относящееся к социально-критической и жизненной сфере. Такая рецепция способна изгнать очарование, которое излучает идиллическая поэзия Гончарова, обещающая счастье и предвкушающая гибель, но не способна устранить угрозу реалистическому дискурсу, исходящую из амбивалентности фантазма.

---

[245] *Marx K.* Glossen zu James Mill // Marx K. Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844). Leipzig, 1968. S. 280.

[246] Этот поразительный текст, впоследствии вытесненный революционно-аскетическими идеалами, был заново открыт Эрнстом Бенцем в книге «Право на лень, или Мирное завершение классовой борьбы» (*Benz E.* Das Recht auf Faulheit oder Die friedliche Beendigung des Klassenkampfes. Stuttgart, 1974) и поставлен в контекст социальных утопий, восходящих к эпохе Средневековья. Еще об одном трактате, посвященном лени и принадлежащем Казимиру Малевичу, см.: *Glanc T.* Kazimir Malevič: Suprematické zrcadlo. Texty k bezpředmětnosti. Praha, 1997.

[247] Также трактат Лафарга — похвала лени в свободном от работы раю, по своему жанру принадлежащая к традиции парадоксального энкомиона, — воспринимался (прежде чем он был забыт) исключительно как сатира.

МЕДИУМ: ФАНТАЗМАТИЗАЦИЯ ФОТОГРАФИИ — «КЛАРА МИЛИЧ» ТУРГЕНЕВА

> Это искусство [фотографии] сродни первобытному театру, Живой Картине, изображению неподвижного, загримированного лица, за которым угадывается мертвец.
>
> *Ролан Барт*[248]

Еще сильнее, чем в романе Гончарова, разрастается фантазм в одном из поздних текстов Тургенева. Не только взгляд и дискурс, но и медиум изображения становится тут пространством фантастического. Новое медиальное средство, фотография, вступает в конкуренцию с письмом, но не для того, чтобы засвидетельствовать подлинность действительного. Скорее напротив: фотография принимает на себя груз концептов, свойственных романтической фантастике, и интерпретируется как репрезентация недействительного, потустороннего.

1

Раскрытая Готхильфом Генрихом Шубертом «ночная сторона естествознания»[249] находит соответствие и в литературе: ночная сторона реализма — это фантастика. В ситуации, определяемой концом эпохи Просвещения (и в то же время ее своеобразным продолжением), реалистическая фантастика вступает в обладание наследством романтизма. Технические медиальные средства, прежде всего оптические, поставляются просвещенным естествознанием для того, чтобы обосновать и подтвердить новые модусы восприятия[250]. Однако, в порядке противодействия, сами эти средства подвергаются затемнению при проецировании таких феноменов, которые, в свою очередь, нуждаются в прояснении. Потому что средства оптики выступают в роли посредников при вызывании и

---

[248] Цит. по: http://nova.iatp.by/03/barthes_camera_lucida.pdf (*Barthes R.* La chambre claire. Note sur la photographie (1980) // Barthes R. Œuvres complètes, III. Ed. E.Marty. Paris, 1995. P. 1129).

[249] См.: *Schubert G. H.* Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden, 1808.

[250] См.: *Crary J.* Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge (Mass.), 1998.

заклинании невидимого. Сомнамбулизм, ясновидение, галлюцинации побуждают к тому, чтобы всерьез считаться с невидимостью как с видимостью. Физиологически фундированная психология, обратившаяся к феномену сомнамбулизма, а также физические объяснения феномена медиумизма — вот тот материал, который охотно усваивает реалистическая фантастика. При этом она не только тематизирует «ночную сторону» общеупотребительных медиальных практик, но и вырабатывает своеобразную поэтику приближения к неизобразимому, проблематизирующую собственную медиальность, выбивающуюся из стандартов фикциональной словесности или полностью изменяющую ее параметры. Однако те описания и объяснения феноменов, которые были даны адептами «ночной стороны естествознания» с их принудительно редукционистскими физиологическими подходами, в данном случае не принимаются, и даже напротив — загадочные феномены остаются тревожно необъяснимыми. Из этого следует, что непонятный феномен никогда не подтверждает какого-либо зримого существования; он выступает как неустойчивый знак незримого, нефактического, отсутствующего и ускользающего. Изобличение ненадежности объяснений и крушение всех попыток рационалистического освоения — вот что позволяет рассказам о медиумическом контакте с мертвецами, сомнамбулическим озарениям и феномену двойного зрения сохранить ту ауру, которая легко предстанет смешной, если углубиться в область физики. То, что в конечном итоге речь всегда идет об изображении неслыханно дерзкого перешагивания границы между жизнью и смертью, подтверждается и способом инсценировки непроницаемой загадочности и непостижимости мира: при этом оказываются задействованы в первую очередь проекты инаковости (чужого, забытого, табуированного и вытесненного). Ибо обеспечиваемая «Другим» внезапность познания непознаваемого почти всегда оборачивается ускользанием за пределы действительности, т.е. в потустороннее.

Уильям Хоуитт в своей «Истории сверхъестественного»[251] пытается прояснить чудесное, усматривая средство к тому в раскрытии некоего прежде неизвестного закона, обеспечивающего сверхъестественному, удивительному место в ряду феноменов известных, описанных в их закономерностях. Однако предлагаемое

[251] См.: *Howitt W.* History of the Supernatural. In all Ages and Nations and in all Churches Christian and Pagan Demonstrating a Universal Faith. Vol.1—2. Philadelphia, 1863. Указанием на труд Хоуитта я обязана монографии Нэнси Х. Трейл о фантастике, в которой рассматривается в том числе позднее творчество Тургенева (*Traill N.H.* Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Literature. Toronto, 1996).

им понятие закона слишком тесно связано с тем, что он обозначает словом «faith», так что описание феноменов, которые его интересуют, колеблется между доказательством подлинности и исповеданием веры. В главах «Истории...», посвященных тому, как проявлялось и какие формы принимало сверхъестественное в XIX веке, Хоуитт следует аргументативной стратегии, постоянно вращающейся вокруг того, как на смену скепсису приходило убеждение. Первоочередную важность имеют для него показания признанных авторитетов в области естествознания и рационального мышления: сталкиваясь со сверхъестественным, они поначалу рационалистически отрицают этот феномен, но затем недоверие сменяется изумленным вниманием. Особенно интересует Хоуитта область «сверхъестественного» в Германии, и рисуемый им образ месмеризма, магнетизма, сомнамбулизма и ясновидения отмечен той двойной расстановкой акцентов, которая позволяет контакту с потусторонним выглядеть одновременно и нуминозным, и поддающимся регулировке. В «Истории...» Хоуитта, поскольку она касается XIX столетия, подчеркнуто большое внимание уделяется романтизму, так что медиальным средствам, особенно оптическим, еще не отводится никакой определенной роли. Только в 1890 г. Александр Аксаков в книге «Анимизм и спиритизм»[252] делает фотографию основным гарантом действительности. Здесь необходимо отметить два пункта: во-первых, отвержение галлюцинационных гипотез Эдуарда фон Гартмана, который в своем труде о спиритизме пытался объяснить так называемые сверхчувственные феномены как простые порождения сознания, а во-вторых — со всею настойчивостью преподносимый ход доказательства, ищущий себе опоры в эксперименте. В этой связи особенно интересно претендующее на естественнонаучную строгость изображение «феноменов материализации чувственно невоспринимаемых объектов», причем главным предметом внимания становится «трансцендентальная фотография»[253]. В качестве вещественных доказательств служат изображения на фототипических пластинках, подтверждаемые «описанием различных светящихся образов,

[252] См.: *Aksakov A.* Animismus und Spiritismus. Versuch einer kritischen Prüfung der mediumistischen Phänomene mit besonderer Berücksichtigung der Hypothesen der Hallucination und des Unbewußten. Als Entgegnung auf Dr. E. von Hartmann's Werk «Der Spiritismus». 2 Bde. Leipzig, 1890. Русская версия: *Аксаков А.Н.* Анимизм и спиритизм. Критическое исследование медиумических явлений и их объяснения гипотезами «нервной силы», «галлюцинации» и «бессознательного». В ответ Эдуарду фон Гартману. Т. 1—2. СПб., 1893; 2-е, испр. и доп. изд. — СПб., 1901.

[253] Ibid. Bd. I. S. 48f.

данным через ясновидящего медиума»[254], а также «узнаванием усопших»[255]. Трактат Аксакова о материализации и, конечно, о дематериализации выводит на свет ночную сторону фотографии, притом далеко опережая спекулятивные построения поклонников дагерротипии и стереоскопии, склонных к магической интерпретации медиального средства. Впрочем, Аксаков делает ставку на фотографию не столько в функции медиума, сколько в функции аппарата, удостоверяющего подлинность. Медиумом остается, как в сомнамбулизме и магнетизме, одаренный индивидуум. По-видимому, с этим связано предложение Аксакова заменить установившееся понятие спиритизма понятием медиумизма[256]. Психологизм противопоставляется нуминозному физикализму (сторонником последнего выступает Аксаков в своей критике Гартмана), субъективная галлюцинация приходит в столкновение с фотографически материализуемым ясновидением. Именно этими ориентирами определяется та умозрительная область, в пределах которой вращаются также сочинители философских и литературных текстов. На этом фоне следует рассматривать и позднее творчество классического реалиста Тургенева, чей разбираемый ниже текст являет собой нечто вроде нового прочтения трактата Артура Шопенгауэра о духовидении.

В «полуфантастическом рассказе вроде Эдгара По», как обозначает сам Тургенев свою написанную в 1882 г. в Буживале повесть «После смерти»[257], он обрабатывает некоторые моменты поразительного происшествия, получившего резонанс в русской прессе и хорошо известного ему по письмам московских друзей. Речь шла о случившемся прямо на сцене самоубийстве знаменитой оперной певицы и артистки. Ее смерть, последовавшая от отравления ядом, привела одного молодого человека, лично знакомого Тургеневу, в любовную лихорадку, которая приняла форму психоза (при том, что при жизни певицы он видел ее в театре только раз)[258]. Поздняя повесть Тургенева, ставящая «презанимательный психологический факт ...посмертн[ой] влюбленно-

[254] *Aksakov A.* Animismus und Spiritismus. S. 53.

[255] Ibid. S. 82.

[256] Понятие «медиумизм» в новейших исследованиях истории фотографии, ссылающихся в том числе на книгу Аксакова, искаженно цитируется как «медиумнизм».

[257] Позже повесть получила заглавие «Клара Милич. (После смерти)». Текст цитируется далее по изданию: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. Т. XIII. М.; Л., 1967. С. 76—134; коммент.: С. 575—592.

[258] Этой певицей, также артисткой, была Евлалия Павловна Кадмина (1853—1881). Происшествие случилось в 1881 г. в Харькове. Магистр зоологии Владимир Дмитриевич Аленицын, который никогда не был лично знаком с эксцентричной самоубийцей, узнал о роковом сценическом действе, как и все,

ст[и]»[259] в сложное интерпретационное обрамление, филигранно точна в реабилитации фантазма и последовательна в своей направленности на разложение реалистической поэтики.

Перенесение загадочного, но притом реально подтвержденного случая психоза в область фантастического легитимирует, во-первых, обращение к популярной предромантической, романтической и постромантической топике и риторике, а во-вторых, позволяет прибегнуть к разнородным дискурсам XIX века, подвергающим рассмотрению амбивалентный статус фантастики. Именно соединяя просветительские концепты с антипросветительскими, медицинское проникновение в сферу аномальных чувственных восприятий — с проникновением психологическим, а также привлекая к делу новое медиальное средство, фотографию, Тургенев создает ситуацию семантической неразрешимости в выборе между техникой и магией, представляемым и материализуемым.

Как прежде дагерротипия, так теперь фотография, и в особенности стереоскопия, провоцирует возникновение определенных медиально-теоретических дискурсов, соединяющихся с двумя контрастными и притом интерферирующими линиями аргуметации. Они помогают литературному дискурсу ввести в игру двойную пуантировку, создающую колебания между отрицанием и подтверждением фантазматического. Тургеневу удается с возрастающей нарративной убедительностью нагружать знаки двойным смыслом,[260] — или, наоборот, расчленять знаки, пуская в ход сновидения и галлюцинации, рисуя упоение фантомами и магическое присутствие. Тургенев апеллирует не только к литературным, но и к философским, психологическим, народно-мифологическим и эсхатологическим дискурсам, которые при соотнесении между собой начинают взаимно комментировать и корректировать друг друга.

Тщательно выдерживаемое Тургеневым полисемантическое употребление элементов, являющихся конститутивными для этого текста, с необходимостью приводит к их неоднократной актуализации — в зависимости от той или иной интерпретационной доминанты. Поэтому в ходе дальнейшего изложения обратные ссылки на теоретические рассуждения о галлюцинации, бытовавшие в XIX веке, совмещаются с попытками интерпретации повести в свете наблюдений и размышлений о новых медиальных средствах. Именно здесь появляются — пусть в аргументативно модифицированном виде — те мотивы, которые были определяющими для

из газет. В 1880-е гг. и даже позже появилось несколько литературных обработок этого эротического психоза (в форме драмы и рассказов).

[259] Слова из письма Тургенева к Ж.А. Полонской от 1 января 1882 г. (*Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: Письма. Т. XIII. Кн. 1. Л., 1968. С. 168).

[260] Он сам обозначает это словами «то символическое» (Там же. С. 167).

дискуссии о спиритизме и медиумизме. То, что повесть Тургенева о загробной любви как бы держит наготове и одновременно скрывает эсхатологическую пуанту, станет очевидно в ходе дальнейшей интерпретации.

2

Прежде всего следует выделить в повести Тургенева те трансреалистические черты, которые кроются в комбинации конкурирующих объяснений фантастических событий.

Как один из значительнейших текстов философского дискурса XIX века, функционирующий, по крайней мере частично, в качестве претекста и подтекста в смыслопостроении тургеневской повести, может рассматриваться трактат Артура Шопенгауэра «Опыт о духовидении и о том, что с ним связано»[261]. Направленная против «Грез духовидца»[262] (1766) Иммануила Канта феноменалистская реабилитация Шопенгауэром привидений, «отверженных» XVIII веком, делает предметом гносеологического рассмотрения господствовавшее в XIX веке ложное понимание духовидения и духослышания. При этом автор объявляет животный магнетизм, как и основывающееся на нем ясновидение, феноменом, который поддается естественнонаучному объяснению, и называет сомневающихся в том не «неверящими, но незнающими» («nicht ungläubig, sondern unwissend»)[263]. Шопенгауэр, для которого вся литературная продукция по теме имеет лишь второстепенное значение, ссылается на медицинские и психологические исследования, сообщения о психологических экспериментах, а также на отчеты врачей-психиатров и магнетизеров; его аргументация, сопровождающаяся частыми ссылками на основные тезисы «Мира как воли и представления», показывает в нем философа, руководствующегося двойным, физиолого-метафизическим интересом. Феномен ясновидения и того механизма восприятия,

---

[261] См.: *Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt // Schopenhauer A. Sämtliche Werke. Hg. von W. Frhr. von Löhneysen. Bd. IV. Frankfurt am Main, 1986. S. 273—372. О влиянии Шопенгауэра на Тургенева см.: *Koschmal W.* Vom Realismus zum Symbolismus. Zur Genese und Morphologie der Symbolsprache in den späten Werken I.S. Turgenevs. Amsterdam, 1984. S. 27 f., 71, 86, 93.

[262] См.: *Kant I.* Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik // Kant I. Werke in 10 Bdn. Hg. von W. Weischedel. Darmstadt, 1975. Bd. 2. S. 923—989. Хоуитт, напротив, с одобрением реферирует суждения Канта о Сведенборге (*Howitt W.* History of the Supernatural. P. 100—109), впрочем обозначая не окончательно преодоленную скептическую позицию Канта как «непоследовательность».

[263] *Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn... S. 278.

который вызывается животным магнетизмом, он пытается объяснить при помощи параллели с феноменом сна, рассматриваемого им как специфическая функция мозга[264]. При восприятии, минующем органы чувств, вступает в действие «орган сна» — определяющая инстанция при магнетическом сне и сомнамбулизме. Шопенгауэр, как впоследствии и Фрейд, ссылается на типологию сновидений, предложенную Артемидором Дальдианским[265] в «Онейрокритиконе», принимает его разграничение между «теорематическими» и «аллегорическими» снами[266] и, добавляя третий тип: «Ahnung» («предчувствие»), подводит читателя к рассказам об отдельных медицинских случаях, самый примечательный из которых, «Die Seherin von Prevorst» («Ясновидящую из Префорста») Юстинуса Кернера, он неоднократно цитирует[267].

Для Шопенгауэра сон остается основополагающей операцией, которую он равно опознает и в магнетическом сне, который он рассматривает только как возведенный в новую степень сон естественный, и в ясновидении как более глубокой или высокой потенции сновидения. Речь идет о «Allwissenheit» («всеведении») во сне, о «gesteigerte Erkenntniskraft» («возрастающей силе познания»), из чего делается заключение, что деятельность мозга продолжается вопреки сну и состоянию покоя. Нельзя не заметить, как ориентированная на естественные науки объяснительная стратегия Шопенгауэра постоянно обращается вспять, к подчеркиванию тайны и загадки, хотя его декларируемая цель состоит в том, чтобы при помощи философской теоремы об «objektive Welt» («объективном мире») как «blosses Gehirnphänomen» («чисто мозговом феномене») отнять у «избыточно чудесного» его «absolute Unbegreiflichkeit» («абсолютную непостижимость»)[268]. Свойственная Шопенгауэру тенденция к физиологизации (равнозначная тенденции к материали-

---

[264] Ibid. S. 280.

[265] О концептуальной взаимосвязи фрейдовской теории сновидений и «Онейрокритикона» Артемидора см.: *Heise J.* Traumdiskurse. Die Träume der Philosophie und die Psychologie des Traums. Frankfurt am Main, 1989. S. 59 ff.

[266] Аллегорические сны нуждаются в переводе, чтобы быть понятыми; пригодная для этой цели символика была разработана Артемидором. Шопенгауэр, совсем на предфрейдовский лад, указывает на «совершенно своеобычное, в остальном совершенно чуждое спящему, демоническое лукавство остроты, с каким выстраивается и проводится аллегория» (s. 308).

[267] Хоуитт в 3-й главе своего первого тома, носящей заглавие «Manifestations of the Supernatural in Germany», посвятил «Ясновидящей из Префорста» и ее окружению особый раздел, весьма заслуживающий прочтения. Юстинус Кернер именуется там «значительнейшей фигурой в спиритуалистских кругах Германии» (p. 62).

[268] *Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn... S. 310.

зации и объективации) относится к кантовской психологизации так же, как позиция Аксакова относится к позиции Гартмана[269].

Это лишний раз подтверждает дихотомическую фигуру мышления — противопоставление субъективных и объективных фантазмов, заставляющее литераторов концентрировать изобразительные усилия, с одной стороны, на субъективном воображении, а с другой стороны — на объективном внешнем оформлении. Скептическое пренебрежение к суевериям о привидениях приводит к более высокой оценке возможностей воображения, при том что система аргументации, базирующаяся на физиологически-материальных основаниях, обусловливает потребность в более обстоятельном описании феноменов, направленном на их конкретные внешние проявления. Это, в свою очередь, благоприятствует развитию усовершенствованного реализмом искусства детали, которое пытается путем точного называния элементов и их компоновки обнаружить связь в бессвязном.

В своем объяснении веры в привидения Шопенгауэр основывается на различении между естественным и сверхъестественным как «zwei grundverschiedenen, jedoch zugleich vorhandenen Ordnungen der Dinge» («двумя в корне различными, но одновременно наличествующими порядками вещей»)[270] и нимало не сомневается в их двойном присутствии в любой культуре. Однако он идет далее, абстрагируясь на время от этой дифференциации и предлагая понимать естественное и сверхъестественное не как различные, а как «идентичные категории существ»[271].

Представленное выше различение удивительного и чудодейственного, найденное Гофманом в новелле «Пустой дом», оказывается интересным дополнением к размышлениям Шопенгауэра. Удивительными могут считаться явления, которые Шопенгауэр старается привести в контекст физиологически объяснимого, в то

---

[269] Ср. у Канта: «Теперь не следует стесняться указать видимые разумные причины для столь часто вырастающих на пути философов историй о привидениях, равно как для разнообразных влияний духов, о которых время от времени заходит речь. Пусть души усопших и чистые духи никогда не могут являться нашим внешним чувствам или как-либо иначе вступать в союз с материей, но, вероятно, они могут влиять на человеческий дух, принадлежащий к одной с ними великой республике, и влиять таким образом, что представления, которые они в нем пробуждают, одеваются по закону его фантазии в сходные одежды и приводят к появлению сообразных им предметов как внешних по отношению к нему [т.е. человеческому духу]. Этот обман чувств может коснуться любых органов, и, с какими бы нелепыми химерами ни был он сопряжен, нельзя удержаться от того, чтобы не предположить стоящие за ним духовные влияния» (*Kant I.* Träume eines Geistersehers... S. 950).

[270] *Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn... S. 312.

[271] Ibid.

время как понятие чудесного улавливает позывные того пространства, которое скрыто под покровом загадочного и таинственного, — того пространства, для описания которого Шопенгауэр постоянно прибегает к сформулированному им понятию («Urphänomen» — «прафеномен»)[272]. Прафеномен подразумевает нечто изначально необъяснимое, присутствующее как неуничтожимый остаток в «höchst seltsamen und unerklärlichen Tatsachen» («крайне странных и необъяснимых *фактах* ретроспективного двойного зрения, сомнамбулизма, животного магнетизма»). Аналог этим непрозрачным фактам Шопенгауэр видит в «весьма вместительном здании электричества». Здесь необходимо особо отметить топику спиритуалистской интерпретации света, электричества, магнетизма, гальванической материи и эфира — как элементов, скрепляющих разошедшиеся врозь миры — тело и душу. В переводе Хоуитта из Юнга—Штиллинга это становится основным пунктом рассмотрения сверхъестественного[273]. Также в «Ночной стороне естествознания» Шуберта электричество рассматривается в контексте «взаимодействия невседневной земной природы с высшим мировым целым»[274].

Создается впечатление, будто Тургенев, вводя фотографию в обозначенный контекст, воспринял аналогию, предложенную Шопенгауэром. Характеризуя протагониста повести, он прибегает к двойной перспективе, приводящей к семантическим раздвоениям, которые остаются в силе вплоть до вторжения фантастического. Яков Аратов, сын небогатого дворянина, считавшего себя правнуком знаменитого колдуна Брюса[275] и слывшего чернокнижником из-за своих химических и алхимических штудий, представлен меланхолическим анахоретом с ясно выраженными аскетически-монашескими чертами. Он точно так же верит в тайны души и в могущество незримых сил, как и в науку. Его пристрастие к фотографии, технику и таинства которой он, хворый и восхищенный, изучает в темной комнате, является следствием этой двойственной предрасположенности. В повести Тургенева выступают как *données sémantiques* «прафеноменальные», аподиктически выраженные утверждения Шопенгауэра вроде следующих: «Всякое прорицательство, будь то во сне, в сомнамбулическом прозрении, в двой-

---

[272] Ibid. S. 348.

[273] Ср.: «Этот свет, или эфир, есть элемент, связующий душу и тело, духовный и материальный миры» (*Howitt W.* History of the Supernatural... Vol. 1. P. 55).

[274] *Schubert G. H.* Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft.

[275] Яков В. Брюс (1670—1735), сподвижник Петра I, активно участвовавший в его просветительских начинаниях, приобрел в народе репутацию чернокнижника после смерти императора.

ном зрении и в чем бы то ни было, состоит лишь в обретении пути к освобождению познания от временной обусловленности»[276]; и далее: «Непосредственное влияние воли на других людей и в пространственную отдаленность составляет основной характер магии»[277]. В особенности характерно следующее высказывание Шопенгауэра:

> Животный магнетизм, исцеления при помощи внушения, магия, двойное зрение, сны наяву, привидения и видения всякого рода — все это родственные между собою явления ...которые надежно и неопровержимо свидетельствуют о некоей связи существ, имеющей в своем основании совершенно иной порядок вещей, чем порядок *природы* — чем тот порядок, который основывается на законах пространства, времени и причинности, в то время как указанный иной порядок является более глубоким, более исконным и непосредственным, поскольку первые и самые общие законы *природы*, имеющие чисто формальный характер, в данном случае не имеют силы)[278].

Двуликие феномены такого рода Шопенгауэр препоручает, без явного намека на иронию, ведению той дисциплины, которую он именует «практической метафизикой» (так уже Бэкон Веруламский определял магию), или «в некотором роде экспериментальной метафизикой»[279]. С экспериментально-метафизической точки зрения его занимает функционирование «органа сна» в состоянии бодрствования: «Перед нами встают тогда обманчивые образы, настолько подобные тем, которые приходят в мозг посредством чувств, что их можно спутать с ними». Этому способствует, наряду со «вторым зрением» (или «дейтероскопией»), «явлениями духов» и «видениями», также сложный феномен галлюцинации. Шопенгауэр приводит формы проявления галлюцинации, ее непосредственные и обратные влияния, желая, во-первых, придать вес понятию галлюцинации в медицине и психологии, а во-вторых — заставить нуминозно-прафеноменальное выступить как можно более отчетливо. Он вновь цитирует Кернерову «Ясновидящую из Префорста» как доказательство похожего на сон состояния, проявляющегося, между прочим, и в бесстрашии ясновидящей, которая «совершенно спокойно оставляет духа постоять и подождать, пока она доест суп»[280]. Рассуждения Шопенгауэра о функции органа сна велись в

[276] *Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn... S. 318.
[277] Ibid.
[278] Ibid. S. 319.
[279] Ibid. S. 323.
[280] Ibid. S. 331.

области, допускающей чисто спекулятивные операции. Теперь же он ссылается на медицинский дискурс, чтобы отчетливее выделить различие причин, лежащих внутри организма и вне его. Феномены, возникающие внутри организма, получают название галлюцинаций, а в качестве побочных обстоятельств и физиологических предпосылок фигурируют острые заболевания, т.е. внутренние причины в самом организме. Однако Шопенгауэр указывает и на прецеденты, которым не обязательно предшествует физиологическая подготовка организма[281], причем его занимают преимущественно такие случаи, когда духовидец умирает вскоре после галлюцинации[282], — участь, постигшая и тургеневского героя. Искушенные в психологии современники[283] подтверждали, что тургеневское описание галлюцинаторных событий полностью отвечает последним научным данным, забывая, впрочем, добавить, что наряду с тем Тургенев во многом следовал концепциям Шопенгауэра.

3

Шопенгауэровский трактат — это не единственный претекст или субтекст, легший в основу тургеневского письма. Интертекстуальность, основополагающая для сложного семантического построения повести, состоит в декларированном или латентном переносе элементов из других текстов, посвященных знанию, а также в стыковке западной и русской традиции — причем последняя из них оказывается важна прежде всего в аспекте репрезентации православных народных верований. Такое наложение текстов приводит к полисемантическому замещению одного и того же текстового элемента, расширяющего смысловой потенциал целого. Это справедливо также (и даже в особенности) для чисто литературных интертекстов, образующих под пером Тургенева сложное сплетение предромантической, романтической и постромантической фантастики. В такую интертекстуру повести вошли — маркированные и немаркированные — элементы из «Духовидца» Шиллера, «Фантазий в манере Калло» Гофмана, «Евгения Онегина» Пушкина, «Веры» Филиппа-Огюста Вилье де Лиль-Адама, «Гротесков и арабесков» Эдгара Аллана По и «Posthuma» Теодора Шторма. Соприкосновение с По было специально подчеркнуто Тургеневым в од-

[281] Здесь Шопенгауэр ссылается на французского теоретика галлюцинации Бриера де Буасмона («Des hallucinations», 1845).

[282] *Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn... S. 334. Стоит отметить и указание Шопенгауэра на Вальтера Скотта («On Demonology and Witchcraft»), как и приводимые им случаи, когда галлюцинирующим являлись в видениях они сами.

[283] В комментариях к повести названы В. Чиж и В. Руднев.

ном из писем, требующем интертекстуального прочтения[284]. Эта ссылка на виднейшего писателя-фантаста постромантической эпохи подтверждается рядом тематических соприкосновений: возвращение усопшей, двойничество и загробная любовь в «Лигейе», «Морелле», «Элеоноре», а также магнетические и месмерические явления, представленные в «страшных» рассказах «Месмерическое откровение» и «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром». К референтным текстам относится и стихотворный роман Пушкина, что явствует из эпизода сценического чтения письма Татьяны к Онегину героиней — характерная стратегия «текста в тексте». Цитаты из «Духовидца» Шиллера, «Веры» Вилье де Лиль-Адама и «Баллад» Адама Мицкевича используются в качестве сентенций, в то время как цитирование строки из баллады «Клара Моврай» (обязанной своим происхождением роману Вальтера Скотта «Сен-Ронанские воды») и словесно закрепляемая идентификация протагониста с Ромео — как и письмо Татьяны — принадлежат к семантическому ядру повести.

Подразумеваемые фантастические тексты осуществляют ту самую транспозицию «ночного» знания, которая составляет характерную черту тургеневской повести[285]. Транспозиция включает, во-первых, построение простых или сложных повествовательных перспектив, расстановку персонажей, использование повествователя, увеличивающего амбивалентность, а во-вторых — сюжетосложение, строящееся на напряжении, случае и тайне, и диалогическое комментирование фантастических событий. В чисто формальном плане Тургенев мог основываться на повествовательной манере, утвердившейся в его ранних рассказах из «Записок охотника». Но тематической доминантой интертекстуальной конструкции является трактат Шопенгауэра. Тургенев находит двойное применение экспериментальной метафизике Шопенгауэра и его системе аргументации. Об этом свидетельствует, во-первых, обращение к «органу сна», а во-вторых — точное нарративное воспроизведение аргументативного синтаксиса, перерабатывающего практически все теоремы, рассуждения и описания феномена из той части трактата о духовидении, которая касается галлюцинаций.

Тургенев заставляет своего протагониста Аратова увидеть два полных символов сна, соответствующих предлагаемому Шопенга-

---

[284] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. XIII. Кн. 1. Л., 1968. С. 168.

[285] То, что естественно-научный дискурс о «ночной стороне» иногда обнаруживает — в силу своего нарративного качества — поразительную близость к дискурсу литературному, доказывают отдельные медицинские случаи, приводимые у Шуберта, Хоуитта и даже Шопенгауэра. Вырисовывается парадигма подобных историй, которую, вероятно, учитывал и Фрейд.

уэром различению между теорематическими и аллегорическими снами. Их символика отчетлива и доступна толкованию. Их прорицательная функция (*fatidike*) обеспечивает им семантическое место в наррации и придает вероятие параллели или, лучше, аналогии, проводимой Шопенгауэром между сном снами / органом сна и галлюцинацией / дейтероскопией / ясновидением. При отборе образов-иллюстраций для этих снов Тургенев соединяет литературные, мифологические и сказочные мотивы.

В первом сне Аратов видит женщину, скрытую под покровом и похожую на статую (Алкеста), а потом — самого себя, лежащего с нею рядом на могильной плите (Ромео и Джульетта). Сон завершается призывом мертвой, зовущей его в свой мир (инверсия мифа об Орфее и Эвридике). Во втором сне представляется нечто вроде театра мертвых, в котором существо, похожее на обезьяну, изображает смерть, держа в руке склянку с ядом. Является и отравляющая себя Клара в театральном костюме при возгласах: «Браво! браво!», — и «чей-то грубый голос» (128) кричит грезящему, что все это кончится не комедией, а трагедией.

Но центральный, воспринятый Тургеневым пункт Шопенгауэровой феноменологии галлюцинации — это утверждение возможности магической активности в том числе (и даже в особенности) после смерти; через эту активность «происходит в собственном смысле явление духа посредством прямого влияния, то есть в некотором роде действительное личное присутствие уже умершего, допускающее также обратное воздействие на него»[286]. Тем самым в итоге отвергается концепция галлюцинации как субъективного порождения помраченного сознания и осуществляется переход в область сверхъестественного и медиумического, где единственно значимой оказывается материализация и объективация реального контакта с незримым. Психологическое (как бы ни было оно сомнительно с естественно-научной точки зрения, несмотря на всю свою близость к медицинскому) обращается в «магический материализм» — именно эту метаморфозу продуктивно использует Тургенев в своей повести. При этом он оставляет за собой право сдвигать акценты и свободно комбинировать элементы, приводимые Шопенгауэром в его «симптоматике». Тургенев обделяет своего повествователя способностью различать между трезвым описанием галлюцинаций и магическими эффектами. Именно эта неразрешимость способствует рождению литературного фантазма. Клара Милич, которую Аратов при первом ее появлении воспринимает «как намагнетизированн[ую], как сомнамбул[у]» (88), вызывает после смерти — теперь она уже сама в роли магнетизера — как раз

[286] *Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn... S. 352.

те галлюцинаторные состояния, которые оказывают симпатическое воздействие на духовидца и доводят его до стадии любовного безумия. Бросается в глаза инверсирование магнетической процедуры: героиня, обозначенная вначале как «намагнетизированная», магнетизирует героя своим неподвижным взглядом, а он, с запозданием глядя на нее в ответ и видя ее тень своеобразным «вторым зрением», принуждает ее вернуться с помощью аппарата, запечатлевшего ее при жизни. Оба они связаны между собою магнетической симпатией, пусть возникающей в разное время. В романтических «истинных рассказах» о случаях сомнамбулизма, которые можно здесь процитировать для создания фона, подчеркивается «глубокая симпатия сомнамбулы с магнетизером»[287], убеждающая наблюдателя в исключительной интенсивности явления.

Шопенгауэр настоятельно подчеркивает «посмертное влияние» мертвых, осуществляемое или через «действительно наличествующие физические останки тех лиц, которые являются восприятию, или [через] предметы, имевшие тесное к ним отношение». Сюда относится и «срезанная прядь волос», посредством которой сомнамбула «приводится в сношение» с пребывающим в отсутствии человеком[288]. С обнаружением непонятно откуда взявшегося локона, который в конце повести остается в руке Аратова от явившейся ему Клары Милич, галлюцинация сменяется в фантазмологике текста магией. Прядь волос — это реальная частица усопшей. Тему посмертного влияния мертвых и его «действительности» Шопенгауэр разворачивает также под иным углом: в явлении приходит «никоим образом не сам усопший», но лишь «эйдолон», поводом к возникновению которого становится «какая-нибудь оставшаяся частица, какой-нибудь оставленный след»[289]. Тургенев как раз и следует этому амбивалентному толкованию процессов, совершающихся после смерти: то ли действительное личное присутствие, то ли эйдолон. В реферируемых повествователем размышлениях протагониста просветительские концепты соседствуют с антипро-

[287] Готхильф Генрих Шуберт реферирует в своем «Взгляде на ночную сторону естествознания» случай с магнетизированной Эберхардом Гмелином дочерью одного из членов городского совета в Гейльбронне (*Schubert G.H.* Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. S. 344). О взаимосвязи между мотивами сомнамбулизма в «Кетхен из Гейльбронна» Генриха фон Клейста и тогдашними теориями магнетизма см.: *Barkhoff J.* Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik. Stuttgart, 1995. S. 239—257. Также в гофмановском «Магнетизере» (из «Фантазий в манере Калло») смысловое ядро повести образует симпатическая зависимость магнетизируемой от магнетизера, в данном случае принимающая демонические черты.

[288] *Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn... S. 342.

[289] Ibid. S. 343.

светительскими, психологические — с суеверными. Подобная аргументация, одновременно задействующая естественное и сверхъестественное, мотивирует постоянные перепады между сомнением в достоверности чувственных восприятий и бессловесно-бездумным подчинением нуминозному. Однако химерическое наслаждение, во власть которого полностью отдается обессиленный сомнениями протагонист, становится возможным благодаря следу, не предусмотренному Шопенгауэром, — а именно фотографии.

4

Об отравлении Клары Милич, с которой ему довелось увидеться лишь два раза, Аратов узнает из газеты. Обе их краткие встречи отнюдь не были гармоничными. Беспокойство, пробужденное в нем эксцентричным, нарушающим конвенции поведением Клары — как во время ее пения, так и в ходе условленного ею свидания, — переходит в интерес, обозначенный как потребность в «психологическом анализе» (105). Любопытство завладевает им тем сильнее, что он, никогда не имевший дела с женщинами, воспринимает «разбирательство женской души» (105) как новый опыт. Этот психологический интерес к причинам самоубийства приводит его в Казань. Там, на сцене, было прилюдно совершено самоубийство актрисы. Там Аратов не только выслушивает рассказ ее сестры о сатанинско-ангельской, атеистически-суеверной, наделенной даром провидения и необычайно волевой натуре погибшей, но и получает фотографию, на которой она представлена в театральном костюме, глядящей в сторону, словно бы отворачиваясь от зрителя, обвитая густою черной косой, похожей на змею, а кроме того — листок с невнятной дневниковой записью, указывающей на несчастную любовь как на причину самоубийства. Вручение ему этих следов, частичек покойной, сопровождается вопросом, не хочет ли он написать биографию или статью о Кларе. В ответ Аратов высказывает намерение «восстановить» или, вернее, воскресить ее образ.

Это становится для сына чернокнижника стимулом к фототехническим начинаниям. Изображая их, тургеневская история о преодолении смерти иллюстрирует тезис Шопенгауэра о влиянии вещественных частиц, остающихся после усопших. Выдвижение фотографии на роль нарративного и семантического ядра не только провоцирует на размышления, исходящие из шопенгауэровских, но и вводит в проблематику медиальной конкуренции письма и фотографии, придает галлюцинации виртуальный аспект и, кроме того, позволяет рассмотреть проблематику смерти в контексте более широком, но по-прежнему воспринимающем шопенгауэровские идеи.

Один из немецких переводчиков «После смерти» обратил внимание Тургенева на невозможность произвести стереоскопическое

изображение без парной фотографии. Писатель сообщил ему, что позволяет как угодно изменить этот пункт: ведь Аратов мог получить стереоснимок уже от сестры покойной или от ее фотографа[290]. Таким образом, Тургенев не был по-настоящему посвящен в изыски фототехники и интересовался исключительно ее психосемантическими функциями.

Этот интерес можно воспринимать также в контексте длившейся в XIX веке дискуссии о медиальных средствах, в рамках которой важное место отводилось концепту «эйдолона». Усиливающаяся тенденция к соматизации фантазма или материализации спиритуального, проявляющаяся в интерпретациях дагерротипии и фотографии (особенно в популярном облике стереоскопии), стремится найти себе обоснование в философской традиции. Подтверждение атомистической гипотезы Демокрита о природе зрения — как восприятия эманируемых телами «образов» («eidola») — усматривает в фотографии Оливер Уэнделл Гольмс, один из первых ее теоретиков[291]. Рассуждение Гольмса «Стереоскоп и стереограф» (1859) свидетельствует не только и не столько о спиритуалистской установке сочинителя, сколько о невозможности для него противиться чарам нового медиума. Косвенным образом соприкасается с Гольмсом представление Шопенгауэра об обращенной вспять дейтероскопии, связываемое с понятием эйдолона в его рассуждениях об «отзвуках прежде бывших явлений» и о «тенях-духах мертвых»[292]. Тела (осо-

---

[290] См. письмо Тургенева к Л. Пичу от 13/25 декабря 1882 г. (*Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. XIII. Кн. 2. С. 128—129. Предложение доставить (по его же просьбе) фотографию исторического прототипа Тургенев отклонил, сославшись на то, что повесть уже окончена (см. письмо к Савиной от 17/29 сентября 1882 г. — Там же. С. 43). Об истории стереоскопии см.: *Richard P.-M.* La vie en relief. Les séductions de la stéréoscopie // Histoire de la photographie. Ed. M. Frizot. Paris, 1995. P. 175—183 (в особенности глава «Technique de la double vue»). О фототеоретической дискуссии см.: *Albers I.* Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk. Èmile Zolas. München, 2002.

[291] Гольмс в «Стереоскопе и стереографе» проводит линию от Демокрита через Лукиана и Лукреция к дагерротипии и стереоскопии (*Holmes O. W.* Das Stereoskop und der Stereograph // Theorie der Fotografie / Hg. von W. Kemp. München, 1980. Bd. 1. S. 114 f.). Взаимосвязь фотографии с учением об эйдолоне показывает Михаэль Ветцель (*Wetzel M.* Die Zeit der Entwicklung. Photographie als Spurensicherung und Metapher // Zeit-Zeichen / Hg. von G. Ch. Tholen und M. Scholl. Weinheim, 1990. S. 266—280). Ценно также указание Ветцеля (s. 267), что Анри Бергсон «увидел в фотографии стимул к воскрешению Демокритова учения об эйдолонах, согласно которому тела постоянно "эманируют" маленькие изображения, приводящие в ход наши восприятия, а следовательно, виртуальная целостность всех фотографических ракурсов необходимо должна быть "уже запечатлена и развита внутри самих вещей"» (*Bergson H.* Materie und Gedächtnis. Berlin; Wien, 1982. S. 23).

[292] *Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn... S. 342 f.

бенно у мертвых) излучают из себя поток частичек, обращающихся в крошечные образы. Как фантазматический противовес соматологическому тезису Демокрита может рассматриваться концепция Дионисия Ареопагита, использующего тот же сигнификант. У Дионисия «эйдолон» означает лживый образ, т.е. фантазм, симулякр. Конкуренция и соприкосновение фантазматического и соматического значимы и для тех смысловых уровней, которые пересекаются в фотоповести Тургенева.

В своем эссе Гольмс не только ставит акцент на понятии эйдолона, но также дает такую интерпретацию и характеристику стереоскопического, которая кажется небезынтересной для того применения, какое получает стереоснимок у Тургенева, пусть имевшего лишь смутное понятие об этой области. «Зеркало с памятью», «чудеса стереоскопического зрения», «изумление», производимое стереоскопическим снимком, — все эти аспекты стереоскопической семантики значимы для тургеневской экфразы. Замечания типа следующих: «мы ощущаем себя втягиваемыми в глубь изображения» или «совершенная фотография, если выражаться теоретически, абсолютно неисчерпаема»[293] — тоже можно читать как указания к интерпретации той тайны фотографии, которой целиком отдается Аратов. Мнемоническая функция стереоскопии, так можно было бы заключить, состоит не в том, что она обусловливает появление воспоминаний, а в том, что она сама является хранилищем, тезаурусом. Стереоскопия — это не столько мнемонический символ или средство, сколько носитель и репрезентант. Гольмс, однако, стремится при помощи микроскопа различить в фотографии доселе незамеченные отпечатки мимолетных деталей действительности, в то время как Тургенев использует изображение для того, чтобы сделать зримым не-действительное или последействительное.

Однако Тургенев хочет сохранить впечатление постоянных переливов между внутренним и внешним образом, между воображением и фотоизображением. Этим объясняются сдвиги атрибутов. Еще до того, как стереоскопия вступает в действие, перед внутренним взором Аратова является образ мертвой, наблюдаемый им с такой степенью отчетливости, какую может обеспечить разве что рассматриваемый через лупу или микроскоп фотоснимок. Созерцание внутреннего образа позволяет ему различить в Кларе черты, которых он прежде не заметил. Он узнает — или впервые видит — «ее пальцы, ногти, прядки волос на щеках под висками, небольшую родинку под левым глазом, движения ее губ, ноздрей, бровей... и какая у ней походка — и как она держит голову немного на правый

[293] *Holmes O. W.* Das Stereoskop und der Stereograph. S. 116 f.

бок!» (119) — «чрезмерность очевидности», если прибегнуть к термину теоретиков фотографии[294].

Создаваемый Аратовым внутренний образ мертвой пробуждает его интерес к стереоскопическому образу. Сфотографированная предстоит его нетвердому взору как пластическая фигура, вступает на темные подмостки его души, корректируя взгляд анонимного фотографа и отменяя его умертвляющий жест. Спровоцированное стереоскопом галлюцинаторное ощущение — субстанциализация симулякра — не нуждается в оптическом заверении. Дело идет не о точности, а о транспарентности.

Таким образом, пуанта тургеневского понимания фотографии состоит не в оптимизации или превышении возможностей естественного восприятия, а в сверхъестественном, противоестественном восприятии. В том, что касается медиального средства и его провокации, Тургенев отстает от французских натуралистов[295]. Но, с другой стороны, он опробует новый модус поэтической трансформации. Здесь присутствует рефлексия по поводу неизбежной магизации новых технических достижений, здесь становится возможным в ходе интерпретации нового медиума обойти требования, предъявляемые к реалистическому изображению. В свою очередь, сам медиум подвергается литературной медиализации и функционализации, становится орудием чего-то такого, что радикальным образом преобразует естественно-невидимое в сверхъестественно-видимое. Тургенев снова и снова подчеркивает взаимосвязь воображения, фотографии и привидений. В галлюцинации оказавшись лицом к лицу с посмертно любимой, Аратов спрашивает, не образ ли она, созданный им в воображении на основе стереоскопии[296].

5

Для Тургенева не встает вопрос о том, является ли фотография искусством. В духе различения, проводимого Роланом Бартом в

---

[294] Ср.: *Pontrémoli E.* L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie. Paris, 1966. P. 16. Вероятно, в случае с фотографией в первую очередь значимо не описание, а условная (согласно Соссюру, арбитрарная) точность, с пронзительной ясностью представляющая взгляду все то, что ускользает от стандартной оптики. Эта отчетливость создает нечто вроде остранения. В критических по отношению к фотографии суждениях XIX века она, как искажение действительности, становится олицетворением «неистинного» (см.: *Plumpe G.* Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München, 1990. S. 44).

[295] Ср.: *Vinken B.* Zola — Alles Sehen. Alles Wissen. Alles Heilen. Der Fetischismus im Naturalismus // Historische Anthropologie und Literatur / Hg. von R. Behrens und R. Galle. Würzburg, 1995. S. 215—226.

[296] Ср.: «Но ведь я могу подумать, что мое воображение создало образ, подобный *тому*... (Он указал рукою в направлении стереоскопа.)» (129).

«Camera lucida», значение здесь имеет не *studium* (т.е. взор наблюдателя, опознающего культурные коды фотоснимка), но *punctum* — то, что исходит от самого снимка, та уникальность, которая присуща его магически-виртуальной двойной пуанте. Аратовская стереоскопия свидетельствует не только о том, что «так было», но и о самой себе — как след, отпечаток, остаток. На мнемоническую функцию фотографии Тургенев делает столь же малую ставку, как впоследствии Барт, — хотя Тургенев, в отличие от Барта, не подчеркивает нарушений воспоминания[297]. Ему важно впечатляющее изображение прошедшего, обретающего зримое присутствие, — изображение отмены времени в смысле Шопенгауэра. Тем самым, однако, снимается острота парадокса, сформулированного Бартом: «Фотография становится для меня причудливым медиумом, новой формой галлюцинации: ложная на перцептивном уровне, истинная на временно́м уровне — галлюцинация смягченная, так сказать скромная, *парциальная* (с одной стороны — "этого нет", с другой стороны — "но это было") — сумасбродное изображение, имеющее косвенное отношение к реальности»[298]. Потому что с преодолением временно́го измерения переступается также граница между мертвым и живым как культурная граница. Фотография Тургенева не принадлежит ни к «культурному коду», ни к «естественному анти-

[297] Ср.: «Фотография не напоминает о прошлом (в фотоснимке нет ничего прустовского). Впечатление, которое она на меня производит, состоит не в том, чтобы восстановить уничтоженное (временем, расстоянием), а в том, чтобы удостоверить: то, что я вижу, — было» (*Barthes R.* La chambre claire // Barthes R. Œuvres complètes... P. 1166). Барт решается даже утверждать, что фотография блокирует воспоминание, что она являет собою прямо-таки «контр-воспоминание» («un contre-souvenir», p. 1173), в чем отчасти повинно сомнение в сходстве (*ressemblance*). Мысль о «контр-воспоминании» весьма перспективна. Но можно было бы аргументировать и противоположным образом: не оправдавшееся ожидание сходства побуждает к реконструкциям, к мнемоническим упражнениям, которые пытаются устранить зазор между виртуальным воспоминанием и былым документом — или же, осознав неустранимость разрыва, обращают протекшее время в главный духовный опыт воспоминания. Если к нарушению воспоминания приводит именно недостаток сходства, то, несомненно, встречаются и такие случаи сходства, которые в некотором роде представляют *punctum* воспоминания. Многие фотографии, как кажется, подправляют представление о прошедшем. Тем самым они оказываются подделками временно́го представления, а не поправками ложного воспоминания. В других случаях именно фактура (пожелтелая бумага), технический уровень (мелко, неотчетливо), стиль и т.п. функционируют как следы воспоминания. Подобно *corpora delicti*, они провоцируют вопросы о месте, времени, причине, изготовителе, инструменте продуцирования соответствующей фотографии. Ср. об указанной проблематике: *Amelunxen H. v.* Fotografie und Literatur // Literatur intermedial. Hg. von P. Zima. Darmstadt, 1995. S. 209—234.

[298] *Barthes R.* La chambre claire. P. 1188.

коду», заявленным в «Риторике образа» Барта как двойная кодировка фотографии[299].

Отливающая двойным светом игра галлюцинации и виртуальности, обмана чувств и реальности медиального средства следует нецивилизованному, сверхъестественному и сверхкультурному антикоду. Из гробового, сакрального образа, обозначившегося в стереоскопе, выступает фигура, раскрывает глаза, поворачивает голову, отвечает взору созерцателя своим пристальным взором — напряженным, приковывающим, пронзающим. Облик сфотографированной сначала неотчетлив — вся «серая, словно запыленная» (транспозиция замечания Шопенгауэра из области ясновидения и духовидения), однако эта нечеткость сменяется все более явственно проступающим образом. Точно так же ее поначалу неясный, едва уловимый шепот (Шопенгауэр сказал бы — «стрекот»[300]) переходит во внятную речь. Будто в пантомиме, сфотографированная сидит в кресле Аратова и отвечает на его поцелуй. Соединение в виртуальном лобзании выходит из границ кладбищенски-сакрального обращения с (пра)образом/отпечатком. Поцелуй-фантом приводит героя в экстаз невыразимо блаженного упоения потусторонним. Виртуальность и тоска по бессмертию (или вожделение бессмертия) являются в эсхатологической перспективе.

6

Этот взгляд в потустороннее Тургенев тоже помечает индексальными знаками: Аратов и Клара (настоящее имя которой — Екатерина, т.е. «чистая») неоднократно обозначаются в тексте как «нетронутые». «Нетронутость» обоих предназначает их для вечности. Аратов, «девственник», и Клара, постепенно утрачивающая демонические черты в процессе алхимического «очищения», не заключают брачного союза в этом мире. Их посмертное соединение есть отрицание института брака как неизбежно преходящего. Берущий начало в фотострасти потусторонний союз, который, вероятно, следует определить как ангельский, основывается на «бессмертии».

---

[299] *Barthes R.* Rhétorique de l'image // Barthes R. L'obvie et l'obtus. Essais critiques. Paris, 1982. T. 3. P. 35.

[300] Ср.: «Im Falle dies jedoch unvollkommen geschieht, werden sie nur schwach gefärbt, blass, grau und fast durchsichtig erscheinen oder auch wird dem analog, wenn sie für das Gehör da sind, ihre Stimme verkümmert sein, hohl, leise, heiser, oder zirpend klingen» («Однако в том случае, когда это осуществляется неполно, они должны являться лишь слабо окрашенные, бледные, серые и почти прозрачные; по аналогии с тем — если они внятны лишь слуху — их голос должен быть слабым, звучать глухо, тихо, хрипло или походить на стрекотание» (*Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn... S. 329).

Таков эсхатологический мотив, который можно соотнести с тезисами, пропагандируемыми в экспериментально-метафизическом трактате Шопенгауэра о галлюцинациях и отстаиваемыми в новейших теориях бессмертия. Жан Бодрийяр формулирует: «На символическом уровне, следовательно, нет разделения между живыми и мертвыми»; «Зримое и незримое не исключают друг друга — это два возможных состояния одного лица»; «символическое снимает разрыв между жизнью и смертью, т.е. смерть больше не является воображаемым жизни»[301]. Изображенный Тургеневым бесполый экстаз, преодолевающий пропасть между реальным и воображаемым, может восприниматься как упреждающий ответ на подобные рассуждения, причем этот ответ признает за символическим функцию обетования бессмертия.

Но речь идет и о преодолении биологической смерти, о воскресении преображенной плоти. Этот аспект станет более ощутимым, если ввести тургеневскую интерпретацию фотографии в контекст русских религиозно-философских и литературных мифов о бессмертии, приобретших особо радикальное звучание в XX веке, в рамках революционной антропологии[302]. Проект криогенизации, вплоть до воскрешения мертвых, являет собой параллель фотографическому проекту — временному сохранению на снимке. Замороженная в фотографию — оттаивает.

Мазохистический монолог, в котором Аратов ставит вопрос о возможности посмертной любви и о том, где остается душа, тоже звучит как артикулирование шопенгауэровских рассуждений, обосновывавших переходимость границы между жизнью и смертью. Согласно Шопенгауэру, нет разрыва между мертвыми и живыми, потому что «различие между некогда жившими и ныне живущими не абсолютно — и в тех и в других проявляется одна и та же воля к жизни»[303], а тот, кто это «отрицает и высмеивает», должен исповедовать «убеждение, что смерть означает абсолютное уничтожение человека»[304]. Аратов отвечает на это: «Умереть — так умереть. Смерть теперь не страшит меня нисколько. Уничтожить она меня ведь не может?» (132). По Шопенгауэру, потенциальное бессмертие воли не исключает «магического воздействия» мертвых на живых, разумеется, если принимать существование «помимо материи еще чего-то неразрушимого»[305]. Тургенев характеризует свою про-

---

[301] *Baudrillard J.* Der symbolische Tausch und der Tod. München, 1982. S. 210.

[302] О мифах бессмертия см.: *Masing-Delič I.* Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature. Stanford, 1992.

[303] *Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn... S. 371.

[304] Ibid. S. 352.

[305] Ibid. S. 354.

тагонистку как особу с твердой волей, почти демонически подчиняющую себе окружающих. То, что она и после своей самоуправной смерти может воздействовать на живущих, следует приписать именно этому свойству, которое Шопенгауэр определяет понятием «магической власти»[306]. Клара совершает над Аратовым чудовищное насилие, которому он в итоге подчиняется: «Ты победила... Возьми же меня! Ведь я твой — и ты моя!» (130); «Разве существует такая власть?» (107); «...он во власти... в *ее* власти...» (118).

В подкрепление своего тезиса Шопенгауэр указывает не только на топику историй о духовидцах (от Фотия до ясновидящей из Префорста), но и на протестантский и католический варианты учения о душе. Тургенев добавляет к этому православный вариант. В поисках местопребывания души, отделившейся от тела, малоискушенный в религиозных предметах сын чернокнижника выясняет, что душа должна пройти через сорок дней бесприютного скитания, прежде чем она достигнет промежуточного этапа «мытарств»[307], а затем попадет на окончательно отведенное ей место. Это воззрение, укорененное в народном православии, согласуется с католическим, которому Шопенгауэр отдает преимущество перед протестантским. В католическом учении о чистилище философ усматривает именно ту лицензию на свободное перемещение души, которую признает и православное учение о сорока днях — сроке, отведенном для возвращения в тело.

Для тургеневской стратегии смыкания дискурсов различного происхождения характерно то, что он заставляет соприкоснуться магнетические мечтания Аратова с православными представлениями об этапах мытарства души. Соединяя старомодные магнетические идеи в одно целое со спиритически-медиумическими, Аратов спрашивает:

---

[306] *Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn... S. 369.

[307] «Мытарства» — временное противостояние злу прожитой жизни и, соответственно, процесс очищения. Время испытаний, грозящих душе по смерти, длится лишь до окончательного решения ее участи на Страшном суде. В соответствии с таким воззрением, во время мытарств души откупаются муками от своих грехов. Злейшая из этих мук — встреча лицом к лицу с демонами, воле которых человек покорствовал, совершая свои земные грехи. Согласно ряду византийских текстов, душа, покинувшая тело, видит страшные черные демонские личины, меж которых она движется в сопровождении ангелов. В определенных точках воздушного пространства душа подвергается задержанию для допроса о грехах. Видение блаженной Феодоры, повествуемое в житии Василия Нового (X век), насчитывает двадцать грехов, которые снимаются с нее на соответствующих мытных местах («мыто» означает пошлину). Историю восприятия этого жития и его русский текст см.: *Велинский С.Г.* Житие св. Василия Нового в русской литературе. Т. 1—2. Одесса, 1911—1913. За это указание я приношу благодарность Федору Б. Полякову (Венна).

> Да ведь она — мертвая? Да; тело ее мертвое... а душа? разве она не бессмертная... разве ей нужны земные ураганы, чтобы проявить свою власть? Вон магнетизм нам доказал влияние живой человеческой души на другую живую человеческую душу... Отчего же это влияние не продолжится и после смерти — коли душа остается живою? (118)

Тургенев заставляет протагониста размышлять над необъяснимостью влечения — над «прафеноменом». Аратов задается вопросом о причине своей страсти к мертвой, которую он не мог любить живою — слишком отталкивающими были для него ее внешность («цыганка», по его презрительному обозначению) и ее эксцентрическое поведение («комедиантка»). Признание («...я после твоей смерти полюбил тебя страстно, неотразимо» — 129), которым он прикликает ее появление и которое рисует его активным действователем в любви, сменяется жалобой, представляющей его в страдательной роли: «Но с какой стати она именно *меня* выбрала?». Тургенев влагает в уста своего героя строчку из Шиллерова «Духовидца»: «И мертвые будут жить!» (ср. у Шиллера: «Auch die Todten sollen leben!»), заключительные строки стихотворения Мицкевича «Разговор», а также Соломоново изречение: «Любовь сильнее смерти» (120), которым начинается также повесть Вилье де Лиль-Адама «Вера»[308].

Обращаясь к мотиву власти любви, Тургенев присоединяется к романтической традиции. Немецкий германист Герхард Нойманн указал применительно к этому романтическому мотиву на повесть Гофмана «Автоматы», в которой «загадка влечения» «помещается в энергийное поле, рождающееся из напряжения между законом природы и гипнотизмом, магией и машинной упорядоченностью»[309]. Однако в разработке мотива Тургенев отдает предпочтение оптическому аспекту — магическому взгляду[310]. Во время своего выступления Клара «вперилась» в Аратова взглядом. И именно этот приковывающий взор черных глаз из-за гроба вынуждает его к тому, чтобы вновь любить. Любовная формула первого взгляда подвергается перверсии: женщина, пренебрегая общественными нормами, сама выбирает себе возлюбленного. Это позволяет, однако, подключить к делу и русскую народно-мифологическую традицию,

---

[308] Тургенев ошибочно приписал цитату «одному английскому писателю» (120).

[309] *Neumann G.* Der Körper des Menschen und die belebte Statue // Pygmalion / Hg. von M. Mayer und G. Neumann. Freiburg, 1997. S. 11—60.

[310] Семантика глаз и взгляда широко представлена у Тургенева. См. подробнее: *Koschmal W.* Vom Realismus zum Symbolismus. S. 49ff.

недвусмысленной отсылкой к которой является чтение письма Татьяны. Народно-эротический миф, литературно обработанный Пушкиным в тексте протагонистки романа, повествует об определенной судьбою предназначенности любящих друг для друга. В согласии с народной традицией жених обозначается Татьяной как «суженый», т.е. как избранный провидением, в некотором смысле «осужденный».

Конечно, эту коалицию между романтическим магизмом и народной мифологией можно было бы истолковать и иначе. Кажется, будто Тургенев выворачивает наизнанку парадигму борьбы между полами, характерным образом сдвигая акценты в соотношении «женщина и мужчина». Протагонистка, читающая письмо Татьяны, нарушает символический порядок. В свою очередь, мужчина, которого она жаждет заполучить, уже и сам находится на краю этого порядка — ведь он сын колдуна и отшельник. Нарушение женщиной символического порядка выражается в ее самовольной смерти, т.е. в ее выходе за его пределы, что позволяет ей вступить в область иного порядка — в мир мертвых, куда она, торжествующая посланница смерти, увлекает за собою мужчину. Эту взаимообратимую интерпретацию мотивов «мужчина и женщина», «жизнь и смерть» Тургенев осуществляет в несколько этапов: начиная с оживления женщины, пробуждающей желание своей мертвенностью, и кончая смертоносным манящим призывом.

Тургенев воскрешает мертвую в изображении, представляющем ее живою. Фотография живущей, которая к моменту разглядывания ее облика уже мертва, воочию встает перед Аратовым, равным образом и подчеркивая, и стирая границу между жизнью и смертью. Под животворящим взглядом снимок преображается в объект вожделения и любви. Фотография — это не картина, приукрашивающая смерть, но и не точное изображение умершей, запечатлевшее исход борьбы со смертью (будь снимок сделан с героини, умирающей на сцене, или после самоубийства). Скорее, это документ нетленной жизни, удерживающий в симулякре ее непреходящее. И все же это образ мертвой. Сигнификант ускользнул от сигнификанта в метаморфическом превращении — из живой в мертвую — и оказал обратное воздействие на сигнификант. Фотография Клары свидетельствует об элементарнейшей из метаморфоз, какие могут случиться с человеком, причем свидетельствует о том для созерцателя, который знает о насильственной смерти запечатленного объекта. Образы Клары как мертвой, умирающей, разлагающейся, которые могли бы составиться в сознании Аратова, уничтожаются ее фотографией как еще живущей. Это означает первый шаг к воскрешению из мертвых. Вторым становится фантазматическое оживление. Владеющая Аратовым аскетическая ро-

бость перед женщинами, страх перед сексуальной дифференцией, перед инаковостью — снимается со смертью провоцирующего лица. Тем самым ее инаковость делается контролируемой, а все жуткое в ней — доверительно близким[311]. Но в качестве мертвой она становится представительницей абсолютной инаковости — инаковости смерти. Выходя из могилы, она влечет его и пробуждает в нем усладу и вожделение, удовлетворяет влечение девственного отшельника к смерти и — как познавшая смерть — вводит его в «Другое».

7

Фотография, с момента ее изобретения, выступает на различных сценах и, конкурируя с привычными изобразительными искусствами, становится предметом ожесточенных дебатов на тему «искусство — не искусство». По крайней мере в пору своего дебюта фотография знаменует собою доверие к постулатам реализма. В то же время оформляется магическое представление о средстве-медиуме, как кажется, заражающее своим воздействием упорядоченное (и просвещенное) соотношение между знаком и означаемым. Фотография как вестница смерти или фетиш бессмертия, как похищающая или сохраняющая жизнь, пробуждающая или погашающая воспоминание — позволяет сделать вывод о нарушенных семиотических соотношениях и о «натиске референта». В ходе упомянутой дискуссии интересен тот факт, что референт, или референциальность[312], снова признаются полностью правомочными, что референт воскресает в былой дееспособности. Несмотря на ту игру со временем, которую инициирует фотография, принуждая созерцающего признать себя побежденным, она совершенно неигровым образом выводит референт на авансцену. Вызываемые ею представления смыкаются с былыми концептами магии и симуляции, а подсказываемые ею способы применения — с ритуалами почитания усопших и с мнемоникой. Литературное воображение вступает в обладание средством-медиумом посредством его вербального воспроизводства и экфрастической репрезентации, одновременно используя в своих целях также его магическое очарование: воображение транспонирует медиум в фантастические (утопические) отношения и приписывает ему способности, которыми он (пока) не располагает[313].

---

[311] Ср.: *Bronfen E.* Over Her Dead Body. Death, Feminity and the Aesthetic. Manchester, 1992. P. 189.

[312] На это делает аргументативную ставку Жак Деррида в своей интерпретации Барта (см.: *Derrida J.* Die Tode von Roland Barthes. Übers. von G. Rilke und Ronald Vouillé / Hg. H. v. Amelunxen. Berlin, 1987. S. 34).

[313] Такое усвоение завышает (и тем самым узурпирует) возможности медиума и использует в своем спекулятивном инвентаре радикальные формули-

Магически интерпретированное излучение (именно оно делает возможным *punctum*), обусловившее понятие магии у Шопенгауэра, ведет к тургеневской фотоанимации, т.е. «реальное» излучение превышается в фантазме одушевления. В то время как для Барта одушевление («animation») исходит от самого снимка («Итак, я должен назвать те чары, которые она пробуждает к жизни: это *анимация*. Сам фотоснимок вовсе не одушевлен (я не верю в "живые" фотографии), но он одушевляет меня: вот в чем состоит все дело»)[314], Аратов одушевляет, анимирует фотографию. Фантом выступает как продукт одушевления.

8

Тургеневский фантазм оказывается радикальным последствием фотомагии — последствием, вытекающим из аналогического определения Барта: «Фотография — это в буквальном смысле эманация референта. От реального тела, существовавшего где-то, исходят излучения, которые достигают меня — меня, находящегося здесь»[315]. В тургеневской магически-галлюцинаторной интерпретации фотография отнюдь не представляет непереносимость «реальной ирреальности», что подразумевало бы показ «конкретного, действительного (или, по крайней мере, бывшего действительным) объекта, к которому, однако, уже нельзя прикоснуться»[316]. Напротив, она проявляет себя как нечто такое, что вызывает на соприкосновение.

В интерпретации Барта фотография предвосхищает / антиципирует смерть, представляя сфотографированного оптически присутствующим и в то же время свидетельствуя о его отсутствии и смерти. У Тургенева магическая сила фотографии как бы накладывается на ее свойство быть изображением и отпечатком — и принуждает ее стать явлением. Для Тургенева несомненно значима эпифаническая театрализация Клары. Отпечаток и явление конкурируют между собой. Явление осуществляется при помощи меди-

---

ровки, прибегая к теориям, ориентированным на симуляцию и магию. В качестве примеров здесь можно назвать «Приглашение на казнь» Владимира Набокова и «Изобретение Мореля» Адольфо Биой Касареса. Оба романа репрезентируют ту самую традицию литературной фотофантастики, к которой принадлежит и стереоскопическое духовидение Тургенева.

[314] *Barthes R.* La chambre claire. P. 1121.

[315] Ibid. P. 1166. Бартовский концепт эманации можно привести в связь и с обозначенным выше концептом эйдолона, который в его интерпретации опять же означает «возвращение умершего» (p. 1114).

[316] *Kolesch D.* Vom Schreiben und Lesen der Photographie-Bildlichkeit, Textualität und Erinnerung bei Marguerite Duras und Roland Barthes // Poetica 27 (1995). H. 1—2. S. 206.

ума (аппарата), который позволяет отпечатлеть, врезать, вчеканить — и который, подобно плату Вероники (*Vera ikon, acheiropoietos eikon* православия), открывает сокрытое. Подчеркивая этот момент, Барт[317] продолжает традицию, бытовавшую в XIX веке. В оценке проблематичной взаимосвязи между произведением искусства, предполагающим субъективное начало, и «нерукотворным» объектом изображения, обосновываемым возможностями технического средства, тогдашние истолкователи фотографии были красноречиво однозначны. Луи Дагерр утверждал: «Таким образом, дагерротип — это не прибор, служащий копированию природы, а химический и физический процесс, помогающий природе запечатлеть свой собственный образ»[318]. Той же точки зрения придерживался Уильям Фокс Тальбот: «Они [фотографии] были образованы и обрисованы исключительно оптическими и химическими средствами, без чьей-либо посторонней поддержки ...Их отпечатала рука природы»[319]. «Кисть природы» («The Pencil of Nature», 1844) — назвал Тэльбот свою книгу, впервые в мире снабженную оригинальными фотографиями. В этот ряд вписывается и оценка нового медиума Александром фон Гумбольдтом, который был, вероятно, первым немцем, своими глазами увидевшим фотографию. Гумбольдт писал в 1839 г. герцогине Фридерике Ангальт-Дессау: «Предметы, изображающие сами себя в неподражаемой верности; свет, за несколько минут принуждаемый искусством химии оставить неисчезающие следы и четко очертить контуры вплоть до малейших деталей, — да, созерцание всех этих волшебств поистине многое говорит рассудку и воображению»[320]. В выражении «изображающие сами себя в неподражаемой верности» заключается также формулировка концепта нерукотворного изображения: предметы и лица самостоятельно входят в фотограммы и вновь выступают из них, как и подразумевает тургеневское истолкование фотоследа и фотосохранения. Тургеневская Клара-Катерина обладает этой «виртуальной реальностью» *acheiropoietos eikon*, игнорирующей постулаты реализма и требования мимесиса.

9

Несомненно, тургеневская история содержит также элементы той традиции, которая тем или иным образом тематизировала

---

[317] Он сам говорит об acheiropoietos (*Barthes R.* La chambre claire. P. 1167).

[318] *Daguerre L.* Das Daguerreotyp // Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst / Hg. von W. Wiegand. Frankfurt am Main, 1981. S. 18.

[319] *Talbot W. F.* Der Zeichenstift der Natur // Die Wahrheit der Photographie... S. 45.

[320] Цит. по: *Plumpe G.* Der tote Blick. S. 9.

взаимосвязь смерти и эроса. Биргит Рихард в книге «Образы смерти» поясняет, что к концу XVIII столетия склонность «сопрягать смерть с вожделением заходит так далеко, что смерть не прерывает высшего упоения, но еще увеличивает его, а мертвое тело становится предметом некрофильского интереса»[321]. Труп пробуждает желания, о чем занимательным образом повествуют анекдоты XVIII века о некрофилах. Тургеневскую историю посмертной любви можно воспринимать как новую лепту в некрофильскую литературу. Поцелуй, в котором Аратов соединяется с Кларой, — это акт некрофилии: «Он ринулся к ней, он хотел поцеловать эти улыбающиеся, эти торжествующие губы — и он поцеловал их, он почувствовал их горячее прикосновение, он почувствовал даже влажный холодок ее зубов — и восторженный крик огласил полутемную комнату» (130). Он больше не сомневается, «что вступил в сообщение с Кларой» (131), и поцелуй — «О, этот поцелуй!» (132)[322] — приводит его в «упоение безмерного счастия» (130), переходящее в обморок. Он хотел бы «обладать ею» (131), думает он при ее явлении. Перед смертью Аратов идентифицирует себя с Ромео, принявшим яд, и говорит «о заключенном, о совершенном браке; о том, что он знает теперь, что такое наслаждение» (133). Тургенев неоднократно и отчетливо указывает на некрофилию, однако не допускает сомнений в том, что телеэротическое переживание осуществляется при посредничестве фотограммы.

Сама собою напрашивается возможность истолковать все вышесказанное в соотнесении с иконографической традицией в изображении мертвого тела. То, что фотографии мертвых переняли функции восковых слепков, посмертных масок, следует из истории изображений мертвых. К тому же эти изображения обнаруживают ту амбивалентность, которая неизменно констатируется применительно к фотографии: являться документом смерти — и сохранять во времени черты некогда живших; провозвещать смерть — и вопреки естественному разрушению быть обетованием продолжающейся жизни.

Бодрийяр оперирует понятием «гиперреализм» (*hyperréel*)[323] для описания того симулятивного эффекта, который в «досконально точном удвоении реального» (обусловливающем в том числе и фотографию) на время отстраняет действительность. Симуляция про-

[321] *Richard B.* Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien. München, 1995. S. 63.

[322] Французский перевод повести, напечатанный в 1883 г. в «Nouvelle Révue», содержит после фразы «Oh! ce baiser» следующее добавление: «"Есть люди, — подумал он опять, — которые, узнай они обо всем этом, сочли бы меня за помешанного. Если бы знали эти люди, как царственно спокоен мой дух!" И он снова улыбнулся».

[323] *Baudrillard J.* Der symbolische Tausch und der Tod // P. 113.

воцирует ложные истолкования фотографии. Так возникает, например, согласно Вилему Флюссеру, «ошибочная гипотеза, будто фотографии — это не высказывания о реальности, а ее аутентичные фрагменты или "застывшие события", которые не нуждаются в расшифровке». И далее: «...основывающееся на неполной дешифровке магическое значение преобразует воображение (Imagination) в галлюцинацию»[324]. Симулятивный эффект, делающий принципиально возможным фантазм присутствия и аутентичности, жертвой которого становится Аратов, результирует из того умерщвляющего жеста — щелчка фотозатвора, который маркирует границу между жизнью и смертью и «вычленяет воспринимаемый мотив из его окружения, заставляя его застыть в фотоотпечатке. Речь идет об обособившемся двойнике»[325]. В своих стереоскопических манипуляциях Аратов путем репродуцирования воссоединяет двойника с оригиналом, тем самым словно бы обращая вспять умерщвляющий жест щелкающего фотозатвора. Симуляция, перетолкованная в оживляющий жест, заставляет застывшую «куклу» восстать от могильного сна, делает ее не только привидением и тенью, но и реконструкцией изначального образа. Стереоскопируя фотоснимок, Аратов не только использует его в сакральной функции — как икону, которой он молится и поклоняется (и которая вытесняет образ матери), но и в функции мемориальной — как будто бы возводя усыпальницу. Эта коннотация позволяет ввести фотографию в традицию посмертных «макабрических изображений»[326]. Фотография как предвосхищаемый восковой слепок (лицо будущей покойницы, прикованное к фотографической пластинке и оставившее на ней, будто в воске, свой отпечаток) оказывается изображением, несущим коннотации ложного образа, восковой, посмертной маски и портрета предка. Клара Милич, сначала выступавшая как певица, еще до смерти меняет роль и делается артисткой. Тем самым она приобщается к театральной традиции масок. Голос сменяется *imago*, непосредственность звучания — симуляцией. Театральному удвоению посредством маски соответствует фотография как посмертный слепок и «макабрическое» изображение. Обе они, театральная

---

[324] *Flusser V.* Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen, 1990. S. 38.

[325] *Richard B.* Todesbilder... S. 36.

[326] Ibid. S. 29ff. Ср. также: *Ariès Ph.* Geschichte des Todes. München, 1987. Арье указывает на взаимосвязь медиальных техник и погребальных ритуалов, но одновременно обращает внимание и на то, что средства-медиумы точного изображения уже в XV—XVI вв. связывались со смертью. Снятие посмертных масок было распространенным явлением. Подробнее см.: *Richard B.* Todesbilder... S. 29ff. О комплоте между смертью и медиальными средствами, обеспечивающими сохранение информации, см.: *Kittler F.* Grammophon, Film, Typewriter. Berlin, 1986. S. 195.

и посмертная маски, одновременно скрывают нечто отсутствующее и делают его присутствующим.

Аратов требует, умоляет, чтобы мертвая заговорила, чтобы она въявь предстала пред ним. Он сам дает ей голос и образ. Семантика галлюцинации и образы бессмертия снабжаются риторическим индексом: *prosopopoeia, personae fictio.* В систематике Генриха Лаусберга[327] *prosopopoeia* относится к аффективным фигурам речи и стоит в одном ряду с *exclamatio, evidentia, sermocinatio, expolitio, similitudo* и т.п. Все фигуры такого типа предполагают некую «обработку» отсутствующего. Его актуализация, включающая также актуализацию несуществующего, вызывает, согласно риторике, сильный аффект. При помощи *fictio personae* могут быть выведены как говорящие и «ведущие себя подобно лицам» (т.е. представлены) наряду с «безличными вещами также мертвые». Однако в риторике есть и пуристские подходы, которые пытаются «очистить» *prosopopoeia* от участия «мертвых» и обозначают их перенос в настоящее специальным термином *eidolopoeia, simulacri fictio.* Вышеупомянутое понятие эйдолона, постоянно сопутствующее фотометафизике, в данном случае риторически обуздывается и десоматизируется, т.е. «размагизируется». Шопенгауэровский «эйдолон» и его «духи-тени мертвых»[328], напротив, вводят античные представления о тенях усопших в магический контекст и подталкивают к тому, чтобы рассматривать фотографию [*Lichtbild* — букв.: светопись] как теневое изображение, сдающееся на волю ретроспективной дейтероскопии.

Достигаемое тургеневским стереоскопистом-реаниматором оживление мертвой на фотографии — это вариация распространенного мотива магических изображений[329] (которые, например, отвечают взглядом на взгляд зрителя, или на которых портретируемые поворачивают голову, или выходят из рамы, или принимают какой-нибудь другой образ), а также оживающих статуй, двойников или выходцев из могилы. Описание Клары как «статуи» и «куклы» наводит, впрочем, и на сопоставление с мифом о Пигмалионе, мифом *simulacri fictio* и его оживления. Подобно тому как ожившая Галатея сходит с постамента, Клара-Катерина выходит из стереоскопа,

---

[327] *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1973. S. 411, § 826ff. Беттине Менке рассмотрела это понятие в широком контексте и заново обосновала его поэтологическую релевантность (см.: *Menke B.* Prosopopoeia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München, 2000, Kap. II).

[328] *Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn... S. 342 f.

[329] Ср., например, «Портрет» Гоголя, «Неведомый шедевр» Бальзака, «Портрет Дориана Грея» Уайльда. Однако сюда же относятся и легендарные повествования о чудотворных иконах; см. об этом: *Ebbinghaus A.* Die altrussischen Marienikonen-Legenden. Berlin, 1990.

чтобы своим мороком заворожить наблюдателя. Симулякр у Тургенева тоже является созданием мужского вожделения, предпочитающего настоящей (не нравящейся) женщине идеально-искусственную. Но, очевидно, тургеневская повесть об оживлении сфокусирована иначе: в центре ее стоит репрезентация, обособившаяся от отсутствующего лица посредством актуализации в настоящем, что является производным по отношению к магии фотографии. Магическая интерпретация медиума помогает Тургеневу утвердить фантазм, который радикализует и одновременно снимает дифференциацию между представлением и предстоянием. Повесть о мертвой, вживе предстающей в отпечатке, вступает в спор с логикой реалистической репрезентации[330].

10

В качестве вербального конструкта тургеневская фотогаллюцинация допускает следующие соображения касательно возможной конкуренции между медийными средствами фотографии и письма. Только письмо вводит фотографию в смысловой контекст, только благодаря трансгрессии, совершаемой письмом, фотоснимок становится читаемым. Именно эта операция совершается в повести, однако Тургенев устами своего протагониста опровергает этот привилегированный статус письма по отношению к фотографии, которая, казалось бы, приобретает глубину и таинственность, только получая языковую и письменную форму.

Тургенев тематизирует обессиливание письма и вербальной имагинации посредством новой или, вернее, старой колдовской силы, находящей продолжение в фототехнике (проявление, увеличение, стереоскопия). Получение пластической фигуры при помощи стереоскопической техники вызывает магический галлюциногенный эффект. Светопись вытесняет буквенное письмо, стереоскопия вытесняет каллиграфию.

Неспособность Аратова написать биографию мертвой и дисквалификация его сочинительского опыта («риторично», т.е. искаженно, вторично, не подлинно) означают его несостоятельность в области письма и образного воплощения. Все это оборачивается фотоиконографическим фетишизмом. Текст наводит на иконологические размышления. Висящий над стереоскопом акварельный портрет матери, обнаруживающий подчеркнутое сходство с оригиналом, раньше почитался Аратовым как «святыня», как икона — теперь он снимает его со стены, целует (будто икону) и прячет. Элиминирование образа матери конкурирует со

[330] Ср., например, «Венеру Илльскую» Проспера Мериме (1837).

стереоскопически воспроизведенной (т.е. созданной не человеческою рукой), демонической фотоиконой, которая отвечает на поцелуй. Протагонист оказывается во власти ее чар. В своем *visio insana* он видит ее в телесном обличье, воплотившеюся. Для *acheiropoietos eikon*, представляющей собою, согласно православному учению об иконах, второе воплощение Христа[331], решающее значение имеет вера в присутствие изначального образа в образе-повторении, отпечатке. Упрек в идолопоклонстве, предъявлявшийся иконопочитателям со стороны иконоборцев, опровергался в иконологическом богословии именно ссылкой на непосредственное присутствие божества в «самописном» образе. Если воплощение (Inkarnation), осуществляемое через (ре)магизацию мертвой копии при помощи галлюцинаторного поэзиса, заступает место воображения (Imagination), то в контексте повести это оказывается реставрацией кумиропочитания. Тургенев решается на «алфавитоборчество» в пользу фотоиконографического фетишизма и соединяет изображение «идола» с мотивом упоения фантомами. Отказ от абстрактного характера письма, который сковывает образность внутренних форм[332], прежде чем их затранскрибировать, позволяет фантомам разрастись пышным цветом. Чувственная жажда Аратова рождается из его неумения писать: неспособный к письму неизбежно видит фантомы. Или, лучше сказать в предварение его конца: кто не может найти себе выражение, будет раздавлен тайной изображения.

История Тургенева о духовидении не только нарративно разворачивает теорему Шопенгауэра о необъяснимом и нуминозном, но и вербально представляет конфликт репрезентации. Поэтологический дискурс мимесиса сталкивается с дискурсом, который делает ставку на фантазм. Магическая, вызывающая галлюцинации

---

[331] Ср.: «"Нерукотворный образ Христа", "acheiropoietos eikon" считался "вторым воплощением" Христа и сообщал ему фасцинацию пребывающего здесь и сейчас» (*Onasch K.* Ikone. Kirche. Gesellschaft. Paderborn; München; Wien; Zürich, 1996. S. 24). Онаш, в частности, указывает на одно из изображений такого типа, на котором кудри Христа напоминают змей. В битвах его несли перед полком, как устрашающую врага голову Горгоны. Любопытно, что в описании фотографии Клары особо выделены ее волосы — коса, падающая «змеей» (114).

[332] Миха Брумлик указывает на радикальную абстрактность представления о Боге в иудаизме, запрещающем иконы (*Brumlik M.* Schrift, Wort und Ikone. Wege aus dem Bilderverbot. Frankfurt am Main, 1994). Эта абстрактность отвергает в том числе и имагинацию, т.е. внутренние образы. Фрэнсис Йетс говорит в этой связи о «внутреннем иконоклазме» как одном из следствий борьбы кальвинизма с католицизмом (*Yates F.* The Art of Memory. London, 1984. P. 235).

acheiropoietos eikon покидает область верифицируемой репрезентации, семиотических операций и риторических фигур. Тургеневское решение проблемы, возникающей при столкновении с фотографией, — это подчинение. Его герой побежден властью медиума, которому он сам придал действенность. Также в эссе Барта желание, пробуждаемое фотографией, противопоставляется ее «укрощающему» переводу в нормальный эстетический или практический код. Вне «культурного кода прекрасных иллюзий» он следует «помешательству» фотографии, «фотографическому экстазу»[333].

Напоминающее эпилог заключительное замечание тургеневского повествователя сообщает о «небольшой пряди черных женских волос» (133), которую нашли в стиснутых пальцах мертвого Аратова. Повествователь комментирует это как «странное обстоятельство». Все попытки как-то объяснить появление пряди тут же отводятся. Во всей повести, с такой точностью расставляющей свои (многозначно прочитываемые) знаки, ничто не указывает на наличие этого следа, этой реальной частицы усопшей/отсутствующей. Между тем такая частица могла бы претендовать на тот же статус, что и фотоснимок, наделенный галлюциногенной и магической потенцией. Хотя Тургенев цитирует здесь Шопенгауэрово упоминание о пряди волос, он лишает этот атрибут той галлюциногенной функции, которая имела центральное значение в объяснительной аргументации трактата о духовидении. Тем самым Тургенев в конце повести ставит под вопрос мотивировку галлюцинации и заставляет предполагать призрачный «факт» возвращения усопшей. Это значит, что он перечеркивает психологически-медицинский дискурс и вписывает в свой текст фантазм, образующий его *punctum*. Шопенгауэрова покойница, галлюцинативно превращаемая в присутствующую, в тургеневской аллегории бессмертия возвещает — нетленной прядью своих волос — о воскресении из мертвых. Реалистическое наличие локона генерируется посредством уполномочивающей магии изображения. Таким образом осуществляется выход за рамки реализма. Опровержение естественных / сверхъестественных объяснений означает отказ от всех привычных удостоверений идентичности. Это опровержение есть субстанциализация симуляции. Иначе говоря, локон в вербальном тексте функционирует подобно руке в медиумистской интерпретации «трансцендентальной фотографии» у Аксакова — или подобно локону в пересказанном им же истинном происшествии[334]. Появление фактической частицы, остав-

[333] *Barthes R.* La chambre claire. P. 1192.

[334] *Aksakov A.* Animismus und Spiritismus. Bd. 1. S. 75, Tafel 5; Bd. 2. S. 557 («Незримой силой воздействия прядь волос переносится из Портсмута в Лон-

шейся от усопшей, придает бóльшую аутентичность коммуникации с потусторонним. Неужели Аратову удалось сорвать прядь с головы фантома / фантомимы и эта прядь свидетельствует теперь о действительном присутствии, подобно фотодоказательству спиритов?

Зафиксированный в снимке мертвый медиум приходит на помощь Аратову — пигмалионствующему алхимику и «психоаналитику» — в создании смертоносной галлюцинации. С одной стороны, он подвергается месмерическому влиянию из-за гроба, с другой стороны, он побуждает мертвый медиум к тому, чтобы породить свой собственный фантом, становящийся объектом его желания. И текст, изобретающий эту констелляцию традиций (медиумизм, алхимия и месмеризм), допускает в себя — вместе с прядью волос покойницы — ироническую пуанту, ставящую под сомнение принцип удостоверения подлинности.

В итоге, однако, эсхатологический аспект фантазма опять соприкасается с размышлениями Шопенгауэра о бессмертии, например с такими: «Впрочем, я хотел показать, как с концом соединяется начало, а именно: как Эрос пребывает в таинственной взаимосвязи со смертью, благодаря чему Орк — или Аментес египтян (по Плутарху, "De Iside et Osiride", cap. 29) — есть *lambanõn kai didous*, что значит не только берущий, но и дающий, а смерть есть великий резервуар жизни. Отсюда, следовательно, отсюда, из Орка, происходит все, и там пребывало все, что живет ныне, — и окажись мы только в состоянии понять трюк, благодаря которому это совершается, все тут же стало бы ясно»[335]. Тургеневский транс-реализм, дееспособный по «второй реальности»[336] или «царству фантомов»[337], при помощи симулятивных фигур продолжает разыгрывать этот трюк.

11

Тургенев переступает границы материалистически фиксированного спиритизма и жаждущего доказательств медиумизма, чтобы вернуться дальше в прошлое, причем он соединяет православное вероучение о душе с позднемесмерическими воззрениями. Это позволяет ему вернуть спиритуальное значение приему, ха-

---

дон, на расстояние 60 английских миль»). В случае, повествуемом Тургеневым, потребовалось преодолеть расстояние между Казанью и Москвой.

[335] *Schopenhauer A.* Versuch über das Geistersehn... S. 592.

[336] *Пумпянский Л. В.* Тургенев и Флобер // Тургенев И. С. Сочинения. М.; Л., 1930. Т. 10. С. 15.

[337] *Тургенев И.С.* Соч. Т. 13. С. 342.

рактерному для осуществляемой им двойной кодировки текстовых элементов. Закон такого сцепления справедлив и для концепции изображения в целом: чудотворная икона — и литературный романтико-магический портрет; *acheiropoietos eikon* — и нерукотворная фотография. В образе «намагнетизированной сомнамбулы» по имени Клара (ассоциируемой скорее с *clairvoyance*, чем с гофмановской Кларой-просветительницей из «Песочного человека») содержатся намеки, во-первых, на животный магнетизм Месмера (воздействие одной души на другую), а во-вторых — на целительный метод, разработанный его учеником, маркизом де Пюисегюром. Последний приводил пациентов в состояние искусственно вызванного сомнамбулизма при помощи магнетического сна. Но в центре внимания оказывается не столько терапевтический эффект, сколько сомнамбулизм и *clairvoyance* как феномены, указывающие на бессознательное душевной жизни, на раздвоение сознания и т.д. Тургенев, вероятно ненамеренно, наводит мосты между романтической натурфилософией, учением о гармонии, месмеризмом (в обоих аспектах: естественнонаучном и магическом), а также современным техническим средством и его медиумической интерпретацией. Место терапии, предназначенной для земного тела, неизбежно заступает «терапия», заложенная в сомнамбулизме, — терапия, пытающаяся залечить разрыв между посюсторонним и потусторонним[338]. Выставляя современные ему спиритические сеансы в смешном виде (например, в романе «Дым»), Тургенев имел в виду вошедшие в моду заклинания потустороннего, т.е. только одну сторону указанных практик. Но унаследованная от романтиков и продолжающая жить в спиритизме жажда Иного, Невидимого приковывает к себе фантазию позднего реалиста. Такое положение дел чрезвычайно точно выразил Хубертус фон Амелюнксен: «Спиритические, физико-химические или электромагнетические медиальные техники функционально замещают в XIX веке те позиции, которые прежде принадлежали воображению и изобретению»[339]. Или: «Спиритизм заступает ва-

---

[338] Ср. прибавление Юстинуса Кернера к четвертому изданию «Ясновидящей из Префорста» (1846), снабженному подзаголовком «Открытия о проникании духов в наш мир» («Eröffnungen über das Hereinragen einer Geisterwelt in die Unsere»). Подробнее см.: *Blankenburg M.* Der Thierische Magnetismus in Deutschland // Der Mesmerismus und das Ende der Aufklärung in Frankreich. Frankfurt am Main; Berlin, 1986. S. 191—231.

[339] *Amelunxen H. v.* Prolegomena zu einer Phänomenologie der Geister // Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung / Hg. von der Kunst— und Ausstellungshalle der BRD. Göttingen, 1995. S. 212.

кантную позицию *memoria*; он является "запретной Мнемозиной" XIX века»[340].

Однако существует и другой аспект, на который было указано Мопассаном в очерке «Фантастическое» (1883)[341], причем в прямой связи с Тургеневым. Предметом внимания здесь опять становится момент чудесного или сверхъестественного. Мопассан сначала рассуждает как историк фантастического: конец фантастической эпохи в литературе он связывает с полным иссякновением веры в чудесное, но в то же время подчеркивает ужасающее действие тех историй, традиция которых определяется для него прежде всего именами Гофмана и Эдгара По, — он и сам принадлежит к этой традиции как автор «Орлы». Усомнившись в сверхъестественном (на этот концепт было взвалено в предшествующую эпоху слишком много невозможного и невероятного), литература начала использовать в обращении с ним более утонченные средства: «Писатель искал нюансы, кружил вокруг сверхъестественного, скорее чем проникал в него»[342]. Таким образом достигается именно тот эффект, который выше в той же статье рассматривался как неразрешимость: «Он [т.е. писатель] нашел ужасающие эффекты, оставаясь на грани возможного, повергая души в колебание, в растерянность»[343]. Мопассан ссылается на то никогда не прерывавшееся течение, которое он опознает и в поздних повестях Тургенева. Тургенев оказывается продолжателем того, о чем Мопассан говорил применительно к Гофману и По. Именно «неизвестное необъясненное» подчеркивает Мопассан в своей характеристике тургеневских повестей[344].

Реализм скрещивает между собой две модели: модель метрическую, требующую точного описания и сосредоточенную на лишенном загадок внешнем существовании, — и модель, не поддающуюся метрическому дисциплинированию и стремящуюся выведать еще-не-просвещенное [Das-noch-nicht-Aufgeklärte], таинственное, внутреннее. В обоих случаях речь идет о расширении границ доступного зрению, об испробовании и развитии техни-

---

[340] *Amelunxen H. v.* Prolegomena zu einer Phänomenologie der Geister S. 212.

[341] *Maupassant G. de.* Le fantastique // Chroniques littéraires et chroniques parisiennes. Œuvres complètes. Paris, [s. a.]. P. 235—239.

[342] Ibid. P. 236.

[343] Ibid.

[344] Ibid. P. 237. Во второй части очерка Мопассан описывает то действие, которое сумел произвести на него и на Флобера Тургенев в амплуа устного рассказчика (p. 238—239). В другой статье Мопассана, «Иван Тургенев», содержится непревзойденный портрет Тургенева как автора и как личности. Интерпретируемую здесь повесть он, по-видимому, еще не учитывает.

ческих возможностей растяжения восприятия. Целью обеих моделей является прогрессивное Просвещение. Но в рамках второй модели это прогрессивное Просвещение означает также неуклонное повторное затемнение. В итоге между изображением измеримого и противящегося измерению возникает зазор, в который и устремляется неумирающий фантастический дискурс. Может показаться парадоксом репрезентации, что негативная мимология фантастики обращается за помощью именно к оптическим средствам-медиумам, изобретенным техникой, и вводит их в невидимое, словно своеобразные зонды. Это так же справедливо для романтического фантазмогенезиса (достаточно напомнить «Песочного человека»), как и для реалистического. В тургеневской фотосемантике медиум света вводится в контекст неообскурантизма, тогда как за более старым медиумом, письмом, остается функция просветительского управления фантазией. Фотодействительность, в фантоме возведенная до чрезмерной степени, является в то же время возведением в чрезмерную степень самого реализма, т.е. роль фантастики не сводится к подмыванию дискурсивных устоев последнего. Иначе говоря, фотодействительность впервые выводит на свет фантазматический характер реализма, который замалчивался рассудительной реалистической поэтологией.

Может быть, позволительно было бы объяснить фантастику как способ опровержения неаутентичности всякой фикции. Принуждение к легитимации, перед которым по видимости склоняется фантастика, следует требованиям аутентичной разумности, которая дисциплинирует аутентично испытанное необычное, жуткое, иное. Ирония фантастического текста всегда относится также к фикции, нуждающейся в подтверждении, — и отнюдь не столько к самому фантазму, который остается квазинеприкасаемым.

Тургенев как один из реалистов — наследников романтической двойственной поэтологии (изобразимость объяснимого и необъяснимого, видимого и невидимого) разрабатывает свою собственную, скрещивающую Просвещение и затемнение, поэтику «полуфизиологического-полуфантастического»[345]. Эта формулировка тоже стоит в контексте традиции, романтическую специфику которой Герхард Нойманн обозначает (относимым к Гофману) понятием «поэтика науки». «Царство фантомов» создает — или означает — ту «вторую реальность», изображение которой не может быть обеспечено чисто репрезентативным мимесисом. Для актуализации за-

[345] Это метатекстуальное высказывание относится к «Кларе Милич»; см. цитированное выше письмо от 1 января 1882 г.

гробного («outre tombe») нужен «дифференциальный мимесис», который — в случае тургеневской повести — использует как раз те фантазматические инсценировки, которые легитимируют узурпацию стереоскопа. Опираясь на работу Нойманна[346], можно было бы провести поэтологическую аналогию между романтизмом и «трансреализмом», закрепляемую сменой анаморфного принципа стереоскопическим. Как предреалистическая, так и постреалистическая эпистема развивается из оптической парадигмы, интерпретация которой «с ночной стороны» делает ставку на невидимое.

Реализм практикует постоянное пересечение границы между отчетливо явленным и латентным. Постоянно испытывая угрозу дестабилизации со стороны не поддающегося укрощению антипросветительского дискурса, он пользуется мотивированными (регулируемыми) формами фантастики, в обличье которых она еще не полностью явлена как литература «Другого», — а потому реализм как литература, имеющая своим предметом (якобы) самоналичествующее и посюстороннее, может утверждать свое главенство. Тургеневу удается обнаружить в реализме его «виртуальную реальность».

Опыт в создании фантома Тургенев предпринимает ради аллегории бессмертия. Вот почему созерцание этого фантома приносит не боль, а наслаждение.

[346] *Neumann G.* Anamorphose. E.T.A. Hoffmanns Poetik der Defiguration // Mimesis und Simulation / Hg. von A. Kablitz und G. Neumann. Freiburg, 1998. S. 377—418.

III

ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ПОЭЗИС

МЕТАМОРФОЗА: ДРУГАЯ МОРФОЛОГИЯ — ПРОЗА БРУНО ШУЛЬЦА

Фантазия — демиург более мудрый,
чем подражание.
Филострат «Vita Apollonii». VI—231 K

Для фантастической литературы эпохи романтизма и постромантизма характерен обостренный интерес к идее «повторного творения» в различных ее вариантах — от античной мифографии (Пигмалион) до еврейской мистики (Голем) и алхимии (Фауст). В предпринимаемых писателями-фантастами синкретических реконструкциях мифа расстановка акцентов может варьировать в зависимости от того, который из трех взаимосвязанных моментов становится преобладающим: еретическая спекуляция, магическая техника или чистая поэзия. Далеко разошедшиеся и тем не менее соприкасающиеся между собой варианты мифа о сотворении трудно свести к единому знаменателю. Однако можно отметить определенные семантические константы, остающиеся неизменными как при перемещениях из одной культуры в другую, так и при различных обработках этого мифа.

1

В истории мифов и гетеродоксальных концепций повторного творения «Пигмалион» Овидия и легенда о Големе, рассмотренные с точки зрения их семантической структуры, представляют родственные и в то же время контрастные варианты. Если Овидиев «Пигмалион», как литературная интерпретация мифа, стал претекстом для последующей литературы, то легенда о Големе послужила в предкаббалистской и каббалистской традиции объектом сложнейших умственных спекуляций и противоречивых толкований, однако литературную обработку получила только в XIX веке. Обе эти истории о сотворении характеризуются амбивалентными отношениями между виртуальным и магически реальным, между симулякром и оживающей фигурой. Однако мотивировки, лежащие в их основе, совершенно различны: в одном случае это неприятие данного (естественного) создания, в другом — гордыня, побуждающая состязаться в творчестве с Богом. Соприкасаются они только в стремлении сотворить искусственного человека. В то время как в легенде о Големе на первый план выступает создание андроидного существа, в мифе о Пигмалионе в первую очередь подчеркива-

ется особая искусность возникающего симулякра. Заложенное в нем динамическое соотношение между произведением искусства и кумиром или, точнее, между *aisthesis* и идолатрией (в данном случае эротическим замещением) завершается в Овидиевой обработке мифа победой последнего: симулякр / идол одушевляется дыханием жизни (*animation, inspiration*).

В процессе повторного творения как рукотворного технического производства такие категории, как становление, рост и развитие, заменяются категорией превращения, метаморфозы. В качестве превращения можно интерпретировать и оживление материи, то есть оживление неживого. В этом смысле переход от мертвого к живому, от статуи из слоновой кости к дышащей женщине, от произведения искусства к человеку, от артефакта к живому созданию, от симулякра к второму «аутентичному» оригиналу является не чем иным, как метаморфозой. Однако превращению предшествует творческий план, основывающийся на принципе сходства, хоть и дающий ему оригинальное применение. Пигмалион стремится не только к преображению материи, но и к мимезису — нацеленному на усовершенствование и превосходство. Если рассматривать его как представителя миметического творчества, он предстанет как иллюзионист и ирреалист. Он творит, руководствуясь масштабами сходства, но без оригинала. Однако, рассмотренный как представитель метаморфического творчества, он окажется магом и «реалистом». Метаморфоза из статуи в кумира и из кумира в живое существо (причем нарциссизм и желание инцеста соприкасаются с эротической идолатрией) приобретает в литературной интерпретации мифа о Пигмалионе первостепенное значение.

В результате того, что богиня Афродита осуществляет процесс анимации и инспирации (оживляя статую, вдыхая в нее жизнь и заставляя шагнуть за грань искусства), воображение утрачивает свой статус виртуальной компетенции и свою функцию воплощать отсутствующее. Миф повествует не только о мужском творении, подражающем творению божественному и создающем всего лишь произведение искусства (что и приводит к необходимости вмешательства божества, сообщающего статуе дыхание и тем самым реализующего весь план творения), — кроме того, он повествует о конце искусства и об апории человеческого воображения. Дыхание изгоняет воображение. Вдохновение предстает не как вспомогательный инструмент или стимул творческого акта, но осуществляется по отношению к уже готовому произведению — как *вдыхание* в него жизни. И еще миф повествует об одержимости создателя своим созданием. Пигмалион — отец-создатель Галатеи и одновременно ее мать; Афродита — это тоже мать и отец в одном лице: вдыхание жизни может рассматриваться как бессеменное опло-

дотворение. Нисхождение фигуры с постамента (популярное в художественных интерпретациях мифа) означает выход из пространства изящного искусства с первостепенной для него созерцательностью и вступление в чуждую искусству сферу жизни. Иными словами: нисхождение означает, что оживание шедевра провоцирует выход из первоначальной изоляции и тем самым включение обособленного произведения искусства в социальное пространство эстетической коммуникации. Или, если попытаться сформулировать это по-другому: мы имеем дело с аллегорией противоречия между двумя фундаментальными эстетическими концепциями — мимезисом и не-мимезисом. Миметическое изображение воспринимается «буквально» — и благодаря тому превращается в живой, непосредственно эротический объект. Но вместе с тем пропадает и эстетическая дистанция.

В дальнейшем развертывании этого мифа, в его различных литературных адаптациях[1], привносящих в историю Пигмалиона отдельные компоненты легенд о Големе и о докторе Фаусте, все большее внимание уделяется процессу изготовления искусственного человека, так что заложенная в пигмалионовском мифе аллегория искусства отодвигается на задний план. Технические новации той или иной эпохи, сопряженные с моментом узурпации божественного творения, приобретают определяющую роль в интерпретации этого комплекса мифов, складывающихся вокруг образов Пигмалиона, Голема и Фауста. Здесь конкурируют самые различные методы изготовления — механически-физикалистские, химически-биотические, а также делающие ставку на магнетизм и электричество. Составление и расчленение, синтез и анализ — вот, пожалуй, те основные приемы, которые используются в процессе фантастической наррации. При этом тайна соседствует с просвещением, а замышляемый эффект осциллирует между ужасом и эротическим возбуждением[2].

Начиная с эпохи романтизма, стратегии разложения и расчленения занимают все большее значение в литературе, по мере того как усугубляется аналитический интерес к механике. Расчленение одушевляется той же самой пьянящей иллюзией, которой упивается собирающий или изготовляющий что-либо из тщательно отобранных материалов. Изготовление человекоподобных симулякров, в особенности женских, можно подразделить на отдельные

[1] См.: *Harzer F.* Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid — Kafka — Ransmayr). Tübingen, 2000. S. 61—207.

[2] Ср. об этом в: «II. Территории фантастического. Потустороннее: Чары тайного знания — Браун, Гофман, Пушкин, Одоевский, По, Уайльд, Уэллс, Булгаков» этого издания.

разновидности в зависимости от используемых методов и материалов. На место ручного производства приходит машинное, на место скульптуры и живописи — фототехника, а самодельные куклы и марионетки уступают под натиском кукол-автоматов и роботов с встроенным механизмом — или дистанционно управляемых киборгов. Однако топосы, характерные для тематики творения, сохраняют свое значение. По-прежнему остаются в силе семантические оппозиции: мужское формотворчество — женское приятие формы; подражание — соревнование; мимезис — фантазм; расчленение — изготовление; механика — оживление и т.д.

В фантастической литературе постоянство топосов скрадывается за разнообразием модусов изображения, ориентированных на различные модификации мифа о повторном творении и его многочисленные литературные обработки. При этом важно не столько продолжение, сколько фантазматическое «превышение» унаследованных мифологем и их смешение, порождающее новые семантические эффекты. Это утверждение в особенности справедливо применительно к тем спекулятивным операциям с мифом, которые осуществляются в творчестве Бруно Шульца[3].

2

Гетеродоксия, свойственная арабескам Шульца, есть результат литературной игры с разнородными фрагментами мифов о сотворении[4]. Определение «гетеродоксальный» подразумевает, с одной стороны, дистанцию по отношению к исходным версиям мифов и к их устоявшейся традиции, а с другой стороны, указывает на специфический модус обращения с материалом: Шульц меняет местами смысловые полюса, которые приобрели эти мифы в процессе функционирования в европейской культуре. Приемы, ведущие к «перезарядке» полюсов, призваны, во-первых, подчеркнуть момент поэтической игры, не сводимой ни к какому непротиво-

[3] В дальнейшем я обращаюсь к Opowiadania повествовательной прозе Бруно Шульца и к некоторым его поэтологическим эссе. Используемые мною тексты приводятся по изданиям: *Schulz B.* Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą[1]. Kometa. Red. Artur Sandauer, Jerzy Ficowski. Kraków, 1957, Wybór esejów i listów. Red. Jerzy Jarzębski. Biblioteka Narodowa. Ser. I. Nr. 264. Wrocław, 1989.

[4] К сожалению, Моше Идель, начинающий свою монографию о Големе цитатой из трактата Бруно Шульца о творении (и комментарием к этой цитате), излагает аргументацию Шульца неточно и к тому же не понимая еретически-гротескного характера десемантизации у Шульца, а также его синкретических стратегий и фантастических спекулятивных построений (см.: *Idel M.* Golem, Jewish Magical and Mystical Tradition. On the Artificial Anthropoid. New York, 1990. S. XV).

речивому смыслу, а во-вторых — наметить контуры мифа об искуплении, главная роль в котором отводится *пишущему* творцу. В иудейски-христианском контексте мифы о сотворении уже исходно гетеродоксальны. Поэтому поэтический произвол, преображающий, искажающий и смешивающий их элементы, следует рассматривать как гетеродоксию в квадрате, как гетеродоксию, усугубляющую «первичную» гетеродоксию и одновременно узурпирующую ее. В спекулятивных фантазмах литературных текстов всегда присутствуют (также) следы гетеродоксальных учений, иногда сугубо эзотерического свойства. Попытка раскрыть их продиктована интересом к тому, каким образом использует литература недогматические фигуры мысли, которыми изобилует, в частности, история концептов, связанных с мифом о сотворении. В творчестве Шульца характер вовлечения мифов в тексты двоится — это одновременно и сообщничество, и отрицание. Шульцу удается моделировать соотнесенность с текстами-источниками до такой степени косвенным, не прямым образом, что они до абсурда затемняются поэтическими умозрениями и отступлениями. Там же, где тексты-источники грозят сделаться слишком очевидными, он до такой степени остраняет их, что поиск следов требует спекулятивных ухищрений, даже если в заглавии содержится совершенно недвусмысленное указание, например: «Трактат о манекенах, или вторая книга рода».

Если литература становится новым пространством для гетеродоксальных учений — пространством, в котором они не имеют догматического характера (по крайней мере, в литературе XX века; хотя, возможно, такая констатация несколько преувеличена по отношению к не прекращающимся фундаменталистским преследованиям), то встает вопрос: какова же роль этих гетеродоксий в условиях полной утраты референтности?

Гетеродоксиям больше не надо проходить испытаний в контексте вероисповедания и его диалектики, не надо заявлять о себе в синтаксических сочленениях персуазивной аргументации. Скорее они могут претендовать на свободное пространство, допускающее синкретизм, а рядом с ним и такие версии гетеродоксального, в которых оно больше не создает сколько-нибудь жестко фиксированного фона. Те вольности, которые позволяет себе литературный дискурс в области логики, опирающейся на риторику суждения (*iudicium*), имеют значение в процессе возникновения исторически существовавших гетеродоксий (как противовес догме) и приводят к возобладанию спекулятивной риторики.

Именно на примере Шульца, который в буквальном смысле слова *расписал* свои претексты, можно проследить, каким образом риторические вольности способствуют конструированию фантазматических спекуляций и возникновению семантической суг-

гестивности. Шульц предлагает гетеродоксальные истолкования концептов, связанных с творением и поэзисом, и вместе с тем разрабатывает свою индивидуальную, сотериологическую мифопоэтику.

Представление о том, что творческая сила человека соревнуется с творческой силой божества, подражая ей или даже превосходя ее, играет важную роль в концепциях поэзиса, по крайней мере начиная с эпохи Ренессанса. В поэтологических рассуждениях, всегда содержащих также мифопоэтические импликации, предпринимается попытка увидеть действительность мира и космоса как совершенно новое создание, пересоздание, заявляющее о себе исключительно при помощи фикциональной литературы. Это означает, что фактичность изначально созданного перекрывается фиктивностью того, что создается заново. В центре подобных концепций оказывается соотношение мимезиса и фикции, отпечатка и фантазма.

Аналогия между божественным созданием универсума и творческим актом, в результате которого рождается художественное произведение, относится к топосам поэтологии, ссылающейся на Аристотеля, но читающей его, во всяком случае в эпоху Ренессанса и барокко, скорее в духе Платона. Как кажется, платоновское понятие *enthusiasmos* и его учение о вдохновении, вчитываемые в трезвую, земную концепцию аристотелевской «Поэтики», легитимируют уже обозначенную аналогию: поэзису приписывается божественное происхождение. Однако уже в поэтике Скалигера[5] осуществляется смещение акцентов, чреватое далеко идущими последствиями. За знаменитым изречением Скалигера «poeta velut alter deus» (поэт словно второй бог) следуют дальнейшие рассуждения, направленные на то, чтобы перенести средоточие божественного как движущей причины в персону самого поэта. Это обожествление *poeta* выдвигается на видное место в трактате уже упоминавшегося выше Матвея Сарбиевского, неолатинского поэта и ритора[6]. И притом двояким образом: во-первых, мимезис фактического сменяется мимезисом возможного, более того — несуществующего; во-вторых, дело поэта, создателя литературного творения, обозначается как словотворчество, которое посредством называния и именования дает жизнь вещам. Этот последний момент еще сильнее подчеркивается утверждением, что поэт может произвести своим творческим актом как материю определенной вещи, так и ее форму: «Poeta enim et materiam quidem et argumentum

[5] *Scaliger J.* Poetices libri septem, 1586. Цит. по: *Szmydtova Z.* Poeci i poetyka. Warszawa, 1964. S. 417.

[6] *Sarbievius M.C.* De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus. Opracował Stanisław Skimina, przełożył Marian Plezia. Wroclaw, 1954. S. 2.

potest non supponere, sed simul quasi per quandam creationem et materiam condere, et formam rerum» (p. 2), благодаря чему поэт становится создателем своего собственного, альтернативного и параллельного мира — и все это исключительно посредством языка. Сарбиевский, наследующий культ Вергилия, изображает создателя «Энеиды» именно как «второго» (альтернативного) Бога-творца, в этом пункте усугубляя прославления Вергилия у Скалигера («Poetica») и Полициано («Sylvae»). Создание поэтом человеческих образов (в этом Сарбиевский усматривает основной предмет поэтики Аристотеля) становится аргументом в пользу уравнивания божественного и человеческого творения, аристотелевской поэтологии и генезиса, — прямо-таки кощунственное обожествление *poesis* и поэтики под пером иезуита Сарбиевского. Не только поэтологии Ренессанса и барокко не могут устоять перед соблазном такого кощунства — не менее подвержены ему также мифопоэтики писателей последующих эпох. В некоторых мифопоэтических моделях посюсторонность аристотелевского *technē* вытесняется гностически окрашенным платонизмом, а проблематичное предположение об аналогии между божественным и человеческим творением замещается мыслью о подражании сотворенному космосу в поэтическом сотворении мира. Мысль о подражании далеко не так невинна. Пусть она делает божественное вдохновение условием подражания, она все равно не лишена оттенка узурпаторства. В мифопоэтике русского символизма, у Андрея Белого, художник как демиург встает на место Бога. В «Арабесках» утверждается:

> Художник — творец вселенной. Художественная форма — сотворенный мир. ...Художник — бог своего мира. ...Художник противопоставлен Богу. Он вечный богоборец[7].

В этих мифопоэтических моделях творения негативная фигура демиурга, представленная у гностиков, — автор ложного творения (пародии), отпавшего от творения первоначального, — превращается в позитивную фигуру теургического творца. Амбивалентное истолкование гностического демиурга встречатся и в послесимволистской литературе. Владимир Набоков в «Приглашении на казнь» инсценирует «миф поэзиса», в котором сводятся воедино элементы сложных антропологических и космогонических построений гностиков. В центре этого неогностически-литературного проекта стоит фигура пишущего, который высвобождается из темницы тела и обманной целостности творения, на самом деле лишь передразнивающего творение истинное, — высвобождается в про-

[7] *Белый А.* Арабески. М., 1911 (факсим. переизд. München, 1969). С. 152.

цессе письма, заново доискиваясь до подлинного истока. В борьбе с псевдомимезисом он использует истинные наименования вещей; как антидемиург, он дописывается до спасения. Однако Набоков не оставляет сомнений в том, что сотериологический аспект гнозиса может быть узурпирован и узурпируется поэзисом. В своих актах письма пленник мира и тела, в известном роде парамиметическим образом, создает состояние, приостанавливающее смерть. В поэтическом творении, в письме как спасении от смерти осуществляется самоспасение набоковского антидемиурга[8].

3

В рискованных спекулятивных построениях Бруно Шульца альтернативное творение или противотворение предстают эманацией той инстанции, которая узурпирует *auctoritas* творца. Эта инстанция — фантазия. Она использует два основных семантических жеста: во-первых, рассеивание, которое, по видимости, далеко уводит от изначальности первичного творения, а во-вторых — собирание, которое делает возможным новое обращение к истокам. Собирание — это гарантия восстановления утраченного исконного состояния, это сила, благодаря которой пишущий спасается, письменно возносит себя в Плерому или Эн-Соф.

Как и у Набокова, второй, самозваный демиург выступает против первого, негативного демиурга, надстраивая над уже имеющимся псевдомиром еще один псевдомир. Однако тому, кто повинен в неудавшемся и жалком творении, самозванец противостоит не как писатель, а как полномочный представитель творческого акта.

Несмотря на перестановки и искажения, которым подвергает свои претексты Бруно Шульц, гностический и каббалистский фон продолжает оставаться узнаваемым. Элементами гротескной семантики становятся, впрочем, не только гностические и каббалистические спекуляции на тему творения, но и алхимия с ее гомункулусами (легенда о докторе Фаусте), а также ряд тематических и повествовательных деталей литературно интерпретируемой мифемы творения, например: марионетки, автоматы и куклы романтиков (Клейст, Гофман, Брентано); техницистски-магическая версия мифа о Пигмалионе, предвосхищающая научную фантастику (Вилье де Лиль-Адам); синкретическая позднесимволистская обработка сюжета о Големе (Майринк); механически-морфотические фабрикации дадаизма (Марсель Дюшан, Макс Эрнст) или бредовые расчленения кукол (Ганс Беллмер).

Обращаясь к разветвленной традиции мифов о творении, сюрреалистическая поэтика Бруно Шульца выговаривает себе право на

[8] Ср.: *Lachmann R.* Gedächtnis und Literatur. S. 439—463.

то, чтобы при помощи фантазии легитимировать себя как творческую инстанцию[9].

В платоновском «Софисте» инстанция, порождающая вместо истинных образов удивительные фантазмы, именуется *thaumatopoiesis*[10]. Поток причудливых образов, легитимируемых «контрамаршем фантазии» (I, 29) «регионы великой ереси» [11] — вот продукт шульцевской «фантазматургии».

Фантастические миры, которые создает Бруно Шульцем, предстают как ликвидация негативного мира, сотворенного гностическим демиургом, но в то же время гностическая космология образует парадигму фантастических космогоний. Иначе говоря, проект, предлагаемый фантастикой, в своем качестве поэзиса ориентируется на иные, альтернативные модели разветвленной наррации гнозиса. В «Трактате о манекенах, или вторая книга рода», где Шульц вводит своего гротескного творца в регионы великих ересей, чтобы провозгласить «куда как еретическую доктрину» (с. 42), пародирование Книги Бытия так же очевидно, как игровое обращение с гностическим концептом демиурга. Гностический демиург — властелин над материей, творец неполноценной, неудовлетворительной космической конструкции. В некоторых гностических системах этот негативный демиург отождествляется с иудейским ветхозаветным Творцом[12].

Пародийная ссылка на Книгу Бытия, как кажется, согласуется с тем развенчанием иудейского Бога-Творца, которое гностики предпринимают «с большой враждебностью и очевидным наслаждением»[13]. Однако Шульц полностью переворачивает творческий принцип гностической демиургии — подражание. Потому что цель гетеродоксального творческого замысла — это уже не подражание совершенству, стремящееся к схожести. Дело в том, что демиург Шульца — не «дух-подражатель»[14], а скорее — дух протеста, который истребляет всякое сходство с созданиями Бытия, словно бы они были карикатурами, ложными имитациями ускользнувшего изначального творения. Гностический демиург, несущий ответственность за ложные имитации, ловко переигрывается парагнос-

---

[9] Opowiadania. Wybór esejów i listów. Red. Jerzy Jarzębski. Biblioteka Narodowa. Ser. I. Nr. 264. Wrocław, 1989. S. 331.

[10] См.: *Bolz N.* Geschichte des Scheins. München, 1981. S. 16. Шолем говорит в этой связи о «тауматургии».

[11] *Шульц Б.* Коричные лавки, Санатория под Клепсидрой. М.: Иностранка, Б.С.Г.-ПРЕСС, 2000. С. 42.

[12] См.: *Rudolph K.* Gnosis und Gnostizismus. Darmstadt, 1975. S. 89.

[13] *Jonas H.* Typologische und historische Abgrenzung des Phänomens der Gnosis // Gnosis und Gnostizismus / Hrsg. von Kurt Rudolph. Darmstadt, 1975. S. 641.

[14] *Rudolph K.* Die Gnosis. Göttingen, 1990. S. 201.

тическим демиургом, в своих фантазмах переворачивающим тот «фальшивый образ», каким является мир для гностиков. Это означает, что фантастика компенсирует негативный момент гнозиса. Имплицитный смысл этой операции состоит в том, что путь к истоку, к истинному творению, есть обходной путь, допускающий отклонения. В создании гротескного сходства проявляется поэтическая гетеродоксия, идущая вразрез с мимезисом. Эта гетеродоксия равным образом доводит до абсурда и отбрасываемое гностиками сходство, разоблачаемое ими как обман, и осуждение подражания (как излишнее самомнение и заносчивость[15]).

Бредовые спекуляции шульцевских «гротесков и арабесков» касаются создания людей «по образу и подобию манекена» (с. 47), изображают конструирование бесполых, фрагментарных, зыбких фигур, для изготовления которых употребляется «материя по-женски пластичная» (с. 43) а также создание «природы» посредством одного только зрения («псевдовегетация») — результат метаморфозы разлагающихся, дезинтегрирующих, лишенных структуры форм (гниль, плесень) в разрастающиеся, пышные орнаменты. Творение должно осуществляться в низшей сфере — этот постулат явным образом занижает гностическое представление о сферах. И еще один антигностический выпад: творение ставит себе не-пневматическую цель, высвобождение материи. Сценарий творения, предлагаемый «кощунственным» трактатом, на уровне повествования подготовляется появлением группы портных. Они описываются следующим образом:

> Внесенная на руках, являлась в комнате молчаливая неподвижная особа, дама из пакли и полотна, с черным деревянным шаром вместо головы. Поставленная в угол между дверью и печью, тихая эта дама становилась хозяйкой положения. Оставаясь в неподвижности, она из своего угла молчаливо надзирала за работой девушек (с. 38).

Здесь не случайно напрашивается ассоциация с соссюровской, необычной в лингвистическом дискурсе, метафорой манекена (*mannequin*), терминологически употребляемой в его теории анаграммы. По Соссюру, *mannequin* означает ограничение произвола при помощи процедуры маркировки. Скопление букв не упорядочивается со всей определенностью, но ограничивается в своей произвольности благодаря определенным *loci principes*. Возникает «последовательность слов, обладающая напряжением и определен-

[15] *Jonas H.* The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity. Boston, 1963. P. 164.

ными границами; ее можно обозначить как место, соотносимое в особенности с именем»[16]. Общее семантическое поле манекена и *mannequin* — это их искусственность. Члены соссюровского *mannequin* — слоги, то есть *mannequin* подразумевает тело из слогов. Однако его следует воспринимать, исходя из его функции как части целого — имени, которое должно быть разгадано, прочитано. Тем самым *mannequin* есть нечто лишенное цельности. Это намечает еще одну параллель с созданиями Шульца, вновь указывая на двойственный предмет идеи творения. Кроме того, история слова допускает дальнейшие ассоциации, относящиеся к отдельным аспектам шульцевской «манекениады». Слово *mannequin* восходит к южнонидерландскому слову *manekin*, которое первоначально означало «составную куклу», употреблявшуюся художниками в качестве модели, затем, встав на службу моды, стало обозначать манекен у портных, а в XIX веке также манекенщицу. Путь от составной куклы к манекенщице — это путь оживления; он приводит к оживлению куклы, служившей образцом для художника, но не являвшейся отображением другого существа. Бруно Шульц соединяет в манекене признак «модель» с признаками лживого образа и пробуждающейся к жизни статуи. Однако манекен не только модель (в данном случае с индексом: ложный образец), но еще и составная кукла. А в роли составных кукол выступают также живые белошвейки: самозваный демиург с эротическим интересом анализирует их комплекцию, члены и суставы. Можно привести параллели, например, из романа Густава Майринка «Голем» (1915), в котором изображен изготовитель марионеток, чрезвычайно интересую-

[16] *Starobinski J.* Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure. Frankfurt am Main, 1980. S. 38. По отношению к имени «Priamides», которое должно быть анаграммировано при помощи десяти «манекенов», все эти отдельные «манекены» являются только частями, сами по себе не являясь целостными единицами. Только при добавлении ряда чисел из них может быть составлено имя. Все тот же де Соссюр, который отстаивал арбитрарный (произвольный) характер языкового знака, в своей теории анаграммы вопреки упрекам в произвольности утверждает, что в последовательности звуков скрывается нечто (имя, то есть нечто определенное и определимое). Кукла из слогов или составной манекен — это тот момент, в котором Шульц сближается не только с де Соссюром, но и с Велимиром Хлебниковым в его представлениях о словаре как «собрании игрушек», в котором слово есть «звуковая кукла» (*Хлебников В.* Наша основа 2, заумный язык III. С. 243). См. об этом: *Greber E.* Textile Texte. Literatuttheorie und poetologische Metaphorik: Studien zur Tradition des Wortflechtens und der kombinatorischen Dichtung. Köln; Wien, 2002 (Pictura et Poesis. Bd. 9). S. 325—326. Соприкосновение с Хлебниковым можно, впрочем, усмотреть не только в мотиве искусственного словесного тела, но и прежде всего в концепте новой мифологизации, относящемся к языковой действительности.

щийся телосложением, или из романа Вилье де Лиль-Адама «Грядущая Ева» (1886), в котором с дотошной точностью описываются физико-механические функции женского тела, расчленяемого на части, подобно машине. Слова творения произносятся основоположником Второго Бытия, аттестуемым как «ересиарх» и «магнетизер» и заново создающим человека «по образу и подобию манекена». Эти слова не подразумевают ни создания искусственной красоты, которая должна превзойти «прирожденную красоту» (как в случае с изобретателем-футурологом Эдисоном в романе Вилье де Лиль-Адама), ни мануфактурного производства механически перемещающейся куклы, от которой исходит совершенно особое очарование (как у Гофмана в «Песочном человеке»), ни вообще создания каких-либо форм, аналогичных человеческому телу. Скорее шульцевский фантаст-демиург последовательно отбрасывает любые сходства и любые определенные формы, которые выставляли напоказ «фигуры паноптикума» (с. 49). Усугубляя гротескную обработку мифологического подтекста, Шульц уходит от тех форм, которые получили мотивы Пигмалиона, Голема и Фауста у названных авторов.

4

Создавая свой манекен, Шульц использует тот аспект расчленения, который проистекает из аналитического разложения и особенно наглядно инсценируется в разрывании на части гофмановской куклы Олимпии. Однако и этот мотив пуантируется у Шульца неожиданным образом, радикализующим мотив анатомированной невесты у Макса Эрнста, и механические манекены дадаистов[17], и садоэротическое конструирование кукол Ганса Беллмера. Расчленение интересует Шульца в аспекте утраты целостности. Его «program tej wtórej demiurgii» «теневой этой демиургии» представляет образ «второй генерации творений» (с. 45).

> «Нас не интересуют, — говорил он, — создания с долгим дыханием, существа долгосрочные. Наши креатуры не станут героями многотомных романов. Роли их будут коротки, лапидарны; характеры — без расчета на будущность. Порой ради единственного жеста, ради единственного слова мы не пожалеем усилий, дабы вызвать их на короткое мгновение к жизни. Признаемся же, что не станем делать упор на долговечность и добротность исполнения,

[17] Ср.: *Roters E.* Fabricatio nihili oder die Herstellung von Nichts. Dada Meditationen. Berlin, 1990 (главы «Die Opferung und Verklärung der Braut» и «Mechanomorphosen, Mechanomannequins, Metamaschinen». S. 105—140, 63—69).

> наши создания будут как бы временны, как бы разового пользования. Если ими будут люди, мы наделим их, к примеру, лишь одной стороной лица, одной рукой, одной ногой, тою, разумеется, какая необходима для назначенной им роли. Будет педантизмом озаботиться другою, не входящей в замысел, ногой. С тыльной стороны можно просто зашить полотном или побелить» (с. 46).

Вместо расчленения всего тела, какое осуществляли дадаисты над машинным корпусом «невесты» (расчленение, возводимое в литературе о дадаизме к традиции мифов о смерти Диониса и Осириса — при перестановке мужских и женских ролей[18]), теперь выступает замещение целого частью. Идея жертвоприношения, лежащая в основе ритуала расчленения, хотя и сохраняется, но не как ступень, предшествующая воскресению собранного воедино. Скорее рука или нога — призванные к жизни ради исполнения одного-единственного жеста — приносятся в жертву единственному заданию, чтобы затем вернуться в небытие.

Стерегущий человек в *opusculum* Беллмера конструирует свою эротическую куклу из частей, одновременно производящих впечатление абстрагированных и утрированных. Прикрученные одна к другой с сильным вывихом, они создают эффект фабрикации, представляют расчленение женского тела как ужасное наказание. Расчлененное и собранное тело, существующее только вовне, изобличает средоточие желаний как вакуумное пространство. Каждая составная форма выгнутых полушариями, скругленных, сплющенных, укороченных членов — обнаженных или одетых в чулки — напоминает экзекуцию над проституткой. Эти хиастически взаимообратные, повторяющие друг друга, как палиндром, привязанные к дереву ноги — бестелесные останки женщины, выслеживаемые в обоих направлениях, — они, как лишенное целостности создание, отвечают фантазии Шульца[19]. Эти обвитые простыней тугие шарообразные формы, из которых, кажется, так и рождаются новые шары, — грудь, живот, бедра, — есть результат монтажа, принцип которого с техницистской точностью объясняет Беллмер в сопроводительном тексте (илл. 14 и 15).

Стихотворение в прозе Поля Элюара, вызванное фотографией инсталляции XIII, представляет автора расчлененных созданий как извращенного Пигмалиона:

---

[18] *Roters E.* Fabricatio nihili. S. 105ff.

[19] См.: *Bellmer H.* Die Puppe. Frankfurt am Main; Berlin; Wien, 1983. Фантазии Беллмера возникли в 1930-е гг. почти одновременно с произведениями Шульца.

— Это девушка! — Где ее глаза? — Это девушка! — Где ее груди? — Это девушка! — Что она говорит? — Это девушка! — Чем она играет? — Это девушка! — Это мое желание[20].

В расчленяющих инсталляциях Беллмер играет с виртуальным и реальным, приводя их во взаимодействие. Это обеспечивается путем сладострастного проецирования частей тела одна на другую, одна в другую, путем сдвижений, переносов чувственных функций с органов, первично за них отвечающих, на органы вторичные, что создает эффект легитимации торсов, сведенных к одной только функции — быть эрогенной зоной и в этом качестве открываемых взору. Возникает огромный театр симуляции, вытесняющий из человеческих членов все, кроме пола. Это театр тел, в котором главная роль принадлежит взаимопересечению «виртуального и реального возбуждения»[21] и обмену ролями между органами чувств. Тело понимается при этом как конструируемое вокруг одной оси; концы, противоположные друг другу по оси, оказываются друг другу эквивалентны (в подтверждение комментария Фрейда к «Антитетическому смыслу изначальных слов» Абеля).

В «Анатомии любви»[22] Беллмер возвращает симуляцию женственного обратно в мужчину. Мужчина симулирует пол женщины в своем собственном теле, женщина возникает как то, что он симулирует на ее счет, а он симулирует в женщине свой пол, как и во всех своих собственных членах. В «вагинальной симуляции всего мужского тела»[23] виртуальность обращается в реальность и порождает те двойственные формы, которые могут читаться как палиндромы. В телесных фантазмах Беллмера тело языка является тем пространством, где вынашиваются разделение и составление, сдвижение и перестановка, движение вперед и назад. Анаграмма (палиндром) — это ведущий троп телесно-языкового метаболизма (об этом свидетельствуют и анаграммы Беллмера, перекликающиеся с анаграммами Уники Цюрн). И все же двойственные существа, в которых «вожделение формирует образ вожделения»[24], — это всегда существа женственные. То, чего требует это вожделение, носит мазохистские черты:

Когда женщина однажды достигнет своего экспериментального призвания, станет доступной и склонной к пермутациям, к

[20] *Bellmer H.* Die Spiele der Puppe // Bellmer H. Die Puppe. S. 13 (перевод Беллмера Г.П.).

[21] Ibid. S. 85ff.

[22] Ibid.

[23] Ibid. S. 90.

[24] Ibid. S. 99.

> алгебраическим обещаниям, уступит транссубстанциальным настроениям, как только она сделается растяжимой, сжимаемой в эпидермисе и в суставах, которые дорастут до естественных неудобств отсроченного монтажа или демонтажа, — только тогда мы обретем полную ясность в отношении анатомии вожделения, обретем яснее, чем практически упражняясь в любви[25].

И далее:

> Нетускнеющее воспоминание, оставшееся у нас от некоего фотоснимка, показывает, как мужчина, желающий деформировать тело своей жертвы, как попало обвязал ей бедра, плечи, грудь, спину и живот туго затянутой железной проволокой, замотав ее через поясницу, и произвел раздувшиеся валики из плоти, неправильные, сферические треугольники, врезал длинные складки и нечистые губы, преумножил нигде невиданные груди, на самых невероятных местах[26].

Как дополнение к манекенам Шульца выглядит не только противоречащее анатомии создание вызывающе сладострастных существ, но и сама топика садизма. Впрочем, в случае Шульца эта последняя обращается в топику мазохизма. Мазохизм не только сопровождает в рассказе Шульца бредовые видения отца, но и является центральной темой большей части графических работ писателя (илл. 16 и 17).

С точки зрения Беллмера, на мазохистских рисунках Шульца ноги, одетые в чулки и в черные туфли, должны выглядеть как фаллические имитации. Корчащийся на полу мужчина (с лицом Шульца) играет роль женщины, а его госпожа — роль мужчины. Вуайеристский, обращенный вверх взгляд распростертого — оптический пункт переключения между мужским и женским. Во взгляде вуайериста вожделеемая им женщина предстает как транспозиция мужского тела, как госпожа/господин (*Domina/Dominus*). Подобно шульцевскому отцу-демиургу, у Беллмера пишущий любовное письмо — это портной:

> Хочешь, мы завтра украсим шляпу почти что черными тюльпанами твоего лона, и на этот раз попробуем нежно потянуть кожу с твоих бедер вверх, вдоль по спине, пока она не закроет твое лицо, но только не твою улыбку? Тогда бы шляпа на воскресенье была готова. На понедельник я предлагаю шляпу-двойника, с точным

[25] *Bellmer H.* Die Spiele der Puppe. S. 92.
[26] Ibid.

воспроизведением твоего лица, согласно природе. На четверг мы завершим ту форму, изгибы которой ты так любишь, левый край твоего таза из слоновой кости; сначала старательно орнаментировать длинной черной иглою, которая так нежно льнет к своим поверхностям, выставляя их в выгодном свете. Ты наденешь шляпу, слегка сдвинув ее на ухо. Как ты будешь хороша![27]

Неизбежно суггестивна и еще более явственная, чем у Шульца, последовательная перверсия женского и мужского у Беллмера:

Что касается меня, — может быть, мне надеть узкие брюки, сшитые без швов из кожи твоих ног, с изнанки украшенные искусственными нечистотами? Ты думаешь, я смогу без преждевременного упоения прикрепить тяжкую, подрагивающую крепость твоих грудей на мою грудь? Когда я наконец сделаюсь неподвижен и ленив под плиссированной юбкой всех твоих пальцев и не смогу распутать гирлянд, сонно окруживших твой никогда не рожденный плод, тогда ты будешь вдыхать в меня твои духи и твой жар, пока, ярко сияя, из глубины твоего пола, не явится наружу мой собственный пол...[28]

5

Однако Шульц — иначе, чем Беллмер с его двуполыми проекциями, доминируемыми мужским партнером, — по-своему соприкасается с мифом о *Творении*, хотя не всегда отчетливым образом. То двойственное, что присутствует в метафорическом истолковании процесса творения как рождения или зачатия, в мифографии Шульца вновь выступает на передний план, причем с сильным подчеркиванием эротического момента.

В мифе о Пигмалионе, как и в мифопоэтической традиции, речь идет о мужском творении, которое соединяет в себе зачатие и рождение, исключая женское вспомоществование. В Овидиевой версии мифа метафорика зачатия и рождения сменяется метафорикой искусственного продуцирования, вытесывания статуи из слоновой кости. Однако нельзя не заметить того акцента, который ставится на мужественном характере этого свершения: без пособничества женщины Пигмалион производит женский симулякр и отдает ему предпочтении перед природными женщинами. Как парный концепт по отношению к этому творению, лишенному женского начала, можно интерпретировать миф о Софии. Отпавшая от Бога грешная София производит потомство без мужского участия,

[27] *Bellmer H.* Die Spiele der Puppe. S. 101—110.
[28] Ibid. S. 101.

что в каббалистской традиции толкуется как узурпация мужской привилегии творчества. Замысел Софии не удается: она порождает бессильное потомство, обреченное на гибель. Зато метафорика рождения неоднократно «узурпируется» в мужской мифопоэтической традиции. В русском символизме есть тому выразительный пример. В статье «Дитя Гоголя» (1909) Александр Блок изображает творчество Гоголя как мучительный процесс рождения:

> Источник этой тревоги — творческая мука, которою была жизнь Гоголя. Отрекшийся от прелести мира и от женской любви, человек этот сам, как женщина, носил под сердцем плод ...Так женщина знает с неизбежностью, что ребенок родится, но что она будет кричать от боли, дорогой ценою платя за радость рождения нового существа[29].

Совершенная в своем отсутствии материнского начала, мужская «первосцена», в которой Шульц объединяет отца, сына и книгу (некоторым образом Святого Духа), носит черты узурпации. Однако, в соответствии с логикой амбивалентности, она вызывает кару. Вторжение матери разрушает триединство и прерывает фантазии на тему творения. Женское начало все время соединяется в рассказах Шульца с угрозой. Тем временем, как отец в большом возбуждении читает свой трактат о Творении, швеи — которым обязаны своим происхождением швейные отходы, выполняющие в трактате отца роль первоэлемента, — заявляют о себе в роли змеи-соблазнительницы, вместе со служанкой Аделей (в переводе ее зовут Аделя), напоминающей Лилит. Подобно маленькой Софии, они тоже узурпаторши, присваивающие фаллические символы и орудующие ими. Швеи, повелительные и кокетливые садистки, выступают на арену как кастрирующие отца и заставляют властелина фантазии оцепенеть в импотенции. Их взгляд, подобно взгляду Горгоны, приводит его в окаменение. Зато могуществом наделяются обыденные женщины, трижды заставляющие отца прервать его трактат о Творении. Аделя, домашняя работница, в заключении ехидно грозит отцу пальцем и неуважительно щекочет его. Ее палец — змея и фаллос — выгоняет отца из комнаты и кладет конец его трактату. Палец как фаллос указует конец бреду о Творении. В столкновении с женской эротикой рушатся мужские попытки создания альтернативного мира.

Эта утрата власти перед лицом женственного принадлежит к кругу мазохистских мотивов, которые Шульц разрабатывал не толь-

[29] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 376—377.

ко в своих прозаических текстах, но и в своих графических работах развернул в семантически насыщенное поле[30].

6

Мифологический синкретизм Шульца и скользящая семантика его необузданных спекулятивных построений проявляются прежде всего в многозначности отдельных элементов. Они всегда указывают сразу в несколько различных направлений. Ссылки на разные версии мифа о Големе вполне явственны, хотя в то же время расплывчаты и не поддаются конкретизации. Во-первых, пунктом соприкосновения является в данном случае незавершенность и несовершенство человеческого творения, а следовательно, легитимация уничтожения созданий, принадлежащих человеку. Во-вторых, общность проглядывает в параллелизации создания новых существ при помощи языка и создания новых миров. Здесь можно привести некоторые источники, указанные Моше Иделем, исследователем каббалы, в его книге о Големе[31]. С каббалистской точки зрения подчеркивание языкового момента в изготовлении Голема параллелизируется, по наблюдению Иделя, с *изучением*, необходимым для создания новых миров и небес. Это акцентирование языкового момента основывается на том воззрении, согласно которому «человеческая активизация букв порождает новые существа»[32].

При сравнении мифа о Пигмалионе с легендой о Големе обнаруживаются как сходства, так и различия. С одной стороны — вытесанная Пигмалионом из слоновой кости оживающая статуя-симулякр. С другой стороны — идущее еще из докаббалистской традиции и становящееся предметом каббалистских спекуляций представление о Големе, созданном из земли и воды и магически оживленном при помощи буквенной комбинации. Однако в истории о Големе мы наблюдаем одно важное отличие: речь здесь идет не о красоте, не об Эросе, но о магическом ритуале творения. В соответствии с этим ее источник — тоже не литературный, а космологический, космогонический текст, относящийся к ранней иудейской мистике и вобравший в себя идеи, возникшие во втором

[30] Эта тема, касающаяся личности самого Шульца, в данном случае не стоит в центре внимания. Она рассматривается в психоаналитических исследованиях его творчества. Критику такого подхода см.: *Lachmann R.* Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz» Prosa // Psychopoetik. München, 1992 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 31). S. 439—461.

[31] Моше Идель, который в своей обширной работе о Големе учитывает основополагающие исследования Шолема, но во многих пунктах уточняет их и предлагает новые интерпретации, обнаруживает большое число элементов и слоев разветвленной истории текстов, воспроизводящих миф о Големе.

[32] *Idel M.* Golem. S. 227.

столетии. Идель указывает в качестве важнейшего источника «Сефер Йецира» («Книгу творения»). Хотя в этом тексте, собственно говоря, не упоминается создание андроидного существа, в нем формулируется основная посылка, приобретающая центральную роль в дальнейшем развертывании мифа, а именно: выдвижение на первый план комбинирования букв в их творческом значении. Главная тема «Сефер Йецира» — сотворение мира, в котором предполагаются соответствия между буквами и планетами, буквами и членами человеческого тела, а также буквами, планетами и зодиакальными знаками. Сосредоточенность на комбинациях букв и вообще на письменных знаках, еще усугубляющаяся в легенде о Големе, резко отличает ее от мифа о Пигмалионе, но зато позволяет выстроить аналогии с древнеегипетскими представлениями. Исследовательский интерес Иделя устремлен прежде всего на ранний слой мифа о Големе, в котором создание искусственных андроидов тесно соседствует с магическим ритуалом или магической практикой. (Имело бы смысл доискаться и до раннего магического слоя мифа о Пигмалионе.) Кроме того, Идель проясняет соприкосновение египетской и древнееврейской традиций, указывая на магические практики египтян. Особое внимание он уделяет функциям маленьких восковых или глиняных фигур, которые в саркофаге могли говорить вместо мертвого, то есть были в состоянии отвечать. Способность отвечать — это важный момент в традиции еврейского талмудизма. Немота антропоидных существ — знак того, что они еще не стали людьми, и в то же время знак исходящей от них опасности. Вследствие того эти существа подлежат уничтожению. Египетские фигуры не только отвечают, но и несут на себе надписи. Как уже было упомянуто, в еврейской традиции постоянно выстраивались соотношения между буквами и членами тела, поэтому Идель исходит из того, что еврейская и египетская мистические традиции восходят к одному общему источнику, предполагавшему соотнесенность языка и организма. В еврейской традиции антропоид (позднейший Голем) возникает тогда, когда на его лбу проступает еврейское слово «истина» (*emeth*). Те смысловые акценты, которые расставляет Идель, делают справедливым утверждение, что в грамматоцентризме состоит основное отличие леген-

[33] Однако позволительна аналогия между одушевлением статуи и использованием комбинации букв для оживления сформованного из глины Голема. Возможно, аналогия наличествует и между ролью божественного начала в обеих традициях. С одной стороны, здесь выступает вдувающая дыхание Афродита, с другой — сложные соотношения между божественным именем и каждой из комбинаций двадцати двух букв, опять-таки наделяемых антропоморфным образом. Об этом круге вопросов см. вторую главу указанной книги Иделя (p. 9—26).

ды о Големе от мифа о Пигмалионе — по крайней мере, в его поздней, литературно закрепленной версии[33].

Шульц намеренно создает неоконченное и несовершенное, прибегая к приему гиперболической инверсии того творения, которое в Книге Бытия было представлено как совершенное. Это можно истолковать как воображаемую «реализацию» одной из основных коннотаций мифа о Големе как несовершенном, ущербном существе[34]. Шульц утрирует этот аспект, создавая по произволу воображения фантастические торсы.

Идель приводит некоторые из сложнейших доводов Халахи касательно того, позволительно ли уничтожить голема и если да, то при каких условиях[35], а также излагает одну из легитимирующих версий: согласно ей, Голем создается для некой определенной цели, по исполнении которой он опять может быть обращен в прах. У Шульца этому находится следующая параллель: после того, как фрагментарные существа исполнили свою роль, манекенный план творения предусматривает их устранение. В другом месте Шульц влагает в уста своему гетеродоксному демиургу краткий садистский манифест, оправдывающий всякое убийство и высмеивающий все халахические сомнения. Идель указывает на одну из версий легенды о Големе, в которой на первом плане стоит создание Голема при помощи комбинирования букв. Буквы произносятся или поются в ходе магического ритуала, а их перестановка в обратном порядке приводит к тому, что созданное таким образом опять возвращается в небытие. Шульц хотя и не тематизирует этот аспект, однако его собственный текст, по крайней мере местами, производит впечатление происходящего из пения и магического ритуала. Идель подчеркивает также тот момент, что создание Голема тождественно созданию нового мира[36], — и Шульц не только перенимает этот аспект традиции, но и дает ему гиперболическое истолкование в своих пышно разрастающихся фантазмах.

Фантастические спекуляции на тему творения, которые развивает отец-демиург в своих тирадах, прерываемых экстатическими мгновениями, обнаруживают все ту же гротескную структуру, которая лежит в основе созданий-фантазмов. Бруно Шульц особо подчеркивает гротескный характер при помощи пояснений своего повествователя, который с определенной дистанции комментирует экстравагантные умственные фантомы отца. (Впрочем, это дистанцирование не следует воспринимать чересчур серьезно, тем более что сын-повествователь как создатель арабескного текста и

[34] *Idel M.* Golem. P. 232.
[35] Ibid. P. 220 и далее.
[36] Ibid. P. 227.

целого потока образов, не поддающихся семантической фиксации, едва ли уполномочен судить во имя критериев *iudicium* и *decorum*.) Шульцу удается свести в единую гротескную структуру аллюзии на мифические и умозрительные традиции, на учения гнозиса и каббалы.

Непрямые намеки на миф о Големе, которые можно выявить в трактате о воображаемых, не доведенных до конца квази-Големах, чье эфемерное существование полностью находится в руках их создателя, не затрагивают спорного момента оживления и одушевления. Шульц в большей мере подчеркивает другой момент — материал и материю, причем последняя тоже является конститутивной частью различных мифов о творении. В докаббалистской передаче мифа о Големе существенная роль принадлежит истолкованию легенды, относящейся к Саломону Ибн Габироль. Согласно легенде, он создал женщину, прислуживавшую ему, однако по причине ее несовершенства опять обратил ее в первоначальные составные части — куски дерева и шарниры[37]. Создание Габироля обозначается как подчеркнуто техническое: он не использует ни такого материала, как глина или земля, ни буквенных комбинаций (содержащих в себе имя Бога). Идель, комментирующий комментарий к этой легенде, отвергает параллели с мифом о Пигмалионе, на которые, казалось бы, должно навести создание женщины, служащей демиургу[38]. Эта легенда перебрасывает мост от «классической» истории о Големе к повествованиям об автоматах. Момент распадения на составные части, как и подчеркнуто специфический выбор материала, значим для интерпретации трактата Шульца.

Приводимый ниже пассаж вводит рассуждение о материи, подразумевающее материальность искусственно созданных людей, а также гностическую идею негативного космоса и мысль о создании из ничего (*creatio ex nihilo*) — так сказать, в противовес материальности:

> Демиург возлюбил изощренные, безупречные и сложные материалы — мы отдаем предпочтение дешевке. Нас попросту увлекает и восхищает базарность, убожество, расхожесть материала. Постигаете ли вы, — вопрошал мой отец, — глубокий смысл сей слабости, сей страсти к папье-маше, пестрой бумажке, лакирова-

[37] Гершон Шолем в книге «О каббале и ее символике» подчеркивает — в связи с легендой об Ибн Габироле — исходно чуждый ритуалу создания Голема момент автоматизма, момент механической расчленимости на составные части, а также служебную функцию созданного таким образом существа, — все это входит в традицию повествований о технически искусном человеке (см.: *Scholem G.* Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Frankfurt am Main, 1981. S. 254).

[38] *Idel M.* Golem. S. 234.

> нию, пакле и опилкам? Это же, — продолжал он с горькой усмешкой, — наша любовь к материи как таковой, к ее пушистости и пористости, к ее единственной мистической консистенции. Демиургос — великий мастер и художник — делает ее неприметной, повелевает исчезнуть под игрой жизни. Мы, напротив, любим ее диссонанс, ее неподатливость, ее чучельную неуклюжесть. Любим в каждом жесте, в каждом движении видеть ее грузное усилие, ее инертность, ее сладостную медвежеватость (с. 46).

Для контраста можно указать на такие версии мифа или мифов о творении, которые специально тематизируют изысканность материала и тщательность изготовления человека. Гершом Шолем, указывающий на тесную связь Адама и Голема в докаббалистской традиции, обращает на этот пункт особое внимание: «Адам на определенной стадии своего создания обозначается как Голем. Голем — еврейское слово, которое встречается в Библии только один раз, в псалме 139:16. Адам назван здесь, как и в более поздних источниках, "неоформленным", "не имеющим формы"». Шолем поясняет: «Адам, которого еще не коснулось дыхание Бога, обозначается в этом смысле как Голем!» Что здесь наиболее важно — этот Адам-Голем создан из глины или песка, но притом из «лучших их частей». В подтверждение этому Шолем ссылается на одну из речей в книге Иова 33:6 и цитирует по этому поводу Филона Александрийского:

> Надо полагать, Бог хотел сотворить это человекоподобное создание с величайшим тщанием, а потому взял прах не с первого попавшегося комка земли, а со всей земли выбрал наилучшее, из чистого чистейшее и изысканнейшее, что наилучшим образом подходило для его творения[39].

Также в повествуемом Овидием мифе о Пигмалионе специально назван благородный материал, из которого ваяется статуя: это слоновая кость. В этом контексте заслуживает упоминания и легенда о Симоне-маге, сообщающая о создании отрока из воздуха. Используя воздух как более благородный материал, гностик Симон-маг ставит себя выше божественного творения из земли или глины[40].

В «Големе» Густава Майринка, включающем элементы готического романа и ряд моментов символистской неомифологии, но

[39] *Scholem G.* Zur Kabbala und ihrer Symbolik. S. 212—213. Шолем цитирует из трактата Филона Александрийского «De opificio mundi».

[40] *Idel M.* Golem. S. 5—6б 8б 28.

зато заметно стирающем каббалистские черты[41], резчик камей запечатлевает образ искупившей его возлюбленной в благородном камне, тем самым сближаясь скорее с Пигмалионом, чем с создателем Голема. (Возлюбленная представлена в романе как дочь каббалиста, наделенного тайным знанием; как светлый персонаж, она противопоставлена периодически появляющемуся мрачному образу Голема, сеющего вокруг себя ужас. Голем — это угрожающее подсознательное, это Другой, это двойник повествователя, тематизирующего собственную идентичность.) Тенденции нагружать тематические элементы тайной символикой противостоит изложение одной из фольклорных версий легенды о Големе, послужившей претекстом для романа:

> Начало истории восходит, говорят, к XVII веку. Пользуясь утерянными теперь указаниями каббалы, один раввин сделал искусственного человека, так называемого Голема, чтоб тот помогал ему звонить в синагогальные колокола и исполнял всякую черную работу.
>
> Однако настоящего человека из него не получилось, только смутная, полусознательная жизнь тлела в нем. Да и то, говорят, только днем, и поскольку у него во рту торчала магическая записочка, втиснутая в зубы, эта записочка стягивала к нему свободные таинственные силы вселенной.
>
> И когда однажды перед вечерней молитвой раввин забыл вынуть у Голема изо рта талисман, тот впал в бешенство, бросился по темным улицам, уничтожая все по пути.
>
> Пока раввин не кинулся вслед за ним и не вырвал талисмана.
>
> Тогда создание это упало бездыханным. От него не осталось ничего, кроме небольшого глиняного чурбана, который и теперь еще показывают в Старой синагоге[42].

В романе Вилье де Лиль-Адама, вобравшем в себя алхимические фантазии и идеи механической инженерии автоматов, футуро-

---

[41] Шолем указывает в главе «Представление о Големе в его теллурическом и магическом отношениях» (*Scholem G.* Zur Kabbala und ihrer Symbolik. S. 209—259) на фантастические метаморфозы сюжета о Големе прежде всего в немецкой и еврейской литературе XIX века, начиная с Якоба Гримма, Ахима фон Арнима и Э. Т. А. Гофмана. О Майринке он замечает: «За фасадом пражского гетто, увиденного на экзотический и футуристский лад, за фасадом мнимой каббалистики — которая стоит к туманному медиуму мадам Блаватской гораздо ближе, чем ей это полезно, — преподносятся скорее индийские, чем еврейские идеи спасения».

[42] *Майринк Г.* Голем. Пер. Д. Л.Выгодский. СПб.: Азбука, 2004.

лог-изобретатель, создатель первой идеальной женщины Гадали, говорит об изысканности своих материалов, ведущих происхождение из химии, физики, а также из области благородных металлов.

> — О! так лучше! — отвечал с простотою Эдисон. — Плоть увядает и стареет; это создано из изысканных материалов, выработанных химией, с тем чтобы смутить надменность «природы»[43].

И далее:

> Вы предпочли золото? ...Потому что, одаренное звучанием наиболее женственным, оно наиболее чувствительно, наиболее изысканно, особенно если его обработать определенным образом, золото — удивительный металл, не подвергающийся окислению. Надо заметить, для того чтобы создать женщину, я принужден был прибегнуть к материалам самым редкостным и драгоценным ...в суставах я использовал железо. ...Было вполне естественно, что не было упущено ничего, без чего Гадали не стала бы совершенно ...человеческой[44].

Вилье в своем романе, соединяющем многие линии, целенаправленно затрагивает также проблему «души и тела», заставляя своего героя, монтирующего тело, давать утонченные комментарии не только к медленному изготовлению идеальной женщины, но и к сложным отношениям между оригиналом и копией, праобразом и отпечатком, реальным и ложным образом.

Восхваление низкопробного материала следует воспринимать не только в противопоставлении более благородным материалам творения, а создание неготовых существ не только как реплику на не достигнутое совершенство демиурга, парализующее собствен-

---

[43] *Villiers de l'Isle-Adam*. Œuvres Complètes. Vol. 1. Ed. Alain W. Raitt. Paris, 1986. P. 831.

[44] Ibid. P. 855—856. Далее речь идет о «затвердевшем белке», о «плече из слоновой кости», содержащем «гальванический костный мозг», и о «сети нитей накала, переплетающихся на манер нервов и вен» (p. 832). Однако главная роль принадлежит жутковатой и изощренной власти электричества, что особенно заметным образом отличает Гадали от Олимпии. В то же время чудовищное изображение внутренней конструкции женщины и механические инсталляции предвосхищают анатомированную невесту Макса Эрнста. Вилье отдает себе отчет в той традиции, которой он следует: он ссылается на «Лигейю» Э.А. По, «Антонию» Гофмана, на андроидные создания алхимиков и, конечно, на Пигмалиона: «вот статуя, ожидающая Пигмалиона-творца» (p. 936). О Вилье как писателе-декаденте см.: *Praz M.* Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München, 1988. S. 292—293.

ную творческую силу и прямо-таки подталкивающее к другой, протестующей демиургии. Помимо всего этого, здесь следует видеть также аргументацию, пародийно направленную против учения гностиков. (Понятия «демиург» и «демиургия», неоднократно цитируемые в тексте, настойчиво направляют мысль читателя в эту сторону.) Материя кажется чистой эманацией фантазии, ведущей свою метаморфотическую игру всевозможными формами в низшей сфере. Восхваления, которые рассыпает ей узурпатор-демиург, обращают ее гностическую негативацию в нечто положительное. Речь идет о результатах «фантастического брожения материи» (с. 52), из которой произрастает некая «generatio aequivoca», род лишь наполовину органических существ, «псевдовегетация», «псевдофауна».

Фантастическое брожение материи создает обманчивые существа:

> Твари эти разве что с виду мнились бы подобными живым существам: позвоночным, ракообразным, членистоногим, однако видимость была бы обманчива. По сути они оказались бы существами аморфными, без внутренней структуры, плодами имитативных тенденций материи, которая, коль скоро наделена памятью, привычно повторяет воспринятые однажды формы (с. 52).

Этому самочинному брожению материи помогают и алхимические методы:

> Существа эти — подвижные, реагирующие на раздражители, но все же далекие от жизни как таковой, можно было создать, поместив взвеси определенных сложных коллоидов в раствор поваренной соли. Коллоиды эти через несколько дней обретали форму, организовывались в некие сгустки субстанции, схожие с низшими формами бытия (с. 53).

Однако их может полностью перещеголять богатство форм и великолепие «псевдофауны и флоры» (с. 53). Эти псевдофауна и псевдофлора возникают благодаря фантастическому взгляду, устремляемому, например, на старые квартиры, подержанную мебель, выцветшие обои:

> На таковой почве подобная псевдовегетация прорастала наскоро и наспех, паразитировала обильно и эфемерически, выгоняла мимолетные генерации, которые порывисто и пышно расцветали, дабы тотчас же угаснуть и увянуть (с. 53).

Его орнаментальный стиль[45], соединяющий позднесимволистские и сюрреалистические черты, дает инструментовку этого бредового производства симулякров:

> У кровати, под многолапой люстрой, возле шкафов колыхались купы хрупких дерев, разрастаясь кверху светозарными кронами, фонтанами кружевной листвы, прыщущими в намалеванные потолочные небеса распыленным хлорофиллом. В спешном процессе цветения завязывались в листве громадные белые и розовые цветы, на глазах вспухали бутонами, выворачивались наружу розовой мякотью и переливались за края, теряя лепестки и распадаясь в торопливом увядании (с. 54).

В своих полиморфных, децентрированных и децентрирующих образах Шульц устремляется в область не-похожего. Представляется, что он опробует возможности возвращения в архаическое, в инфантильное. Впрочем, такое возвращение делает для него возможным жест излишества и расточительства, заставляющий его микро- и макрокосм утонуть в нагромождении образов и намечающий обходной путь — через создание ложных миров, текстовых и образных симулякров. Отказ от единого семантического образца, упорядочивающего тексты, и координация вырисовывающихся семантических областей приводят к возникновению орнаментальной структуры, в описании которой широко задействуется самотематизация. «Арабеск» — это впечатляющая метафора, которая описывает этот возникающий из расщеплений и новых соединений орнамент, а заодно открывает новое образное поле, к которому принадлежат обои, образцы расцветки ковров, каллиграфические надписи, палимпсесты и книжные формы. Из амфибийных, раздваивающихся образов-фантазмов возникают метаморфотические, неспокойные создания и причудливые видения. Шульц подчеркивает бессмыслицу и непристойность этих видений, которые подкрепляются повествованием сына, сохраняющего амбивалентную дистанцию:

> Но вот, внезапно посерьезнев, он снова принялся анализировать бесконечный диапазон форм и оттенков, какие принимала

[45] Об орнаментализме Шульца см.: *Lachmann R.* Dezentrierte Bilder... Об обоях как фантастической поверхности, пробуждающей прямо-таки галлюциногенные ассоциации, важные для дадаизма и сюрреализма, см.: *Roters E.* Fabricatio nihili... S. 98. О поэтике отклонения см. в следующей интерпретации: *Bauer G.* Prachtvolle Lästerungen gegen diese Welt. Die Obsession des Provisorischen in Bruno Schulz' «Zimtläden» // Möglichkeitssinn: Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts / Hrsg. von G. Bauer und R. Stockhammer. Wiesbaden, 2000. S. 184—199.

многоликая материя. Он тяготел к формам рубежным, сомнительным и проблематичным, таким, как эктоплазма сомнамбуликов, псевдоматерия, каталептическая эманация мозга, в определенных случаях исходящая изо рта спящих и переполнявшая комнату как бы колышимой прореженной тканью, астральным тестом на пограничье плоти и духа (с. 55).

7

В рассказе и далее преподносится только стилизуемая аберрация, что препятствует сведению текста к какому-либо семантическому ядру. К инвентарю гротескных идей творения принадлежит также идея метаморфозы. Лица и тела мертвых, вставляемые в стены или становящиеся коврами, коллажи из оленьих рогов с набальзамированной головою убитой, которая делается лампой, превращение неизлечимо больного в «клубки резиновых кишок» (с. 57).

Восхвалению материи, которая мистическим образом — и в то же время на лад старьевщика — обещает появление доселе невиданных форм, «некоего воображаемого карнавала» и «грандиозного несостоявшегося маскарада» (с. 38), — противопоставлены сожаления о пойманной, негативированной материи. В том числе и фигуры «шутовских големов» (с. 50) скованы в узы оформленной материей и тем самым осуждены на однозначность.

Мука материи состоит в том, что ее определяет некая иная сила, в особенности же в том, что, принимая определенную форму, она становится однозначной, готовой, — то есть с нею уже покончено. Тем самым она «наконец» лишается возможности дальнейшего развития через обретение иной, новой формы, в которой она снова могла бы найти временное, мимолетное «воплощение». Таким образом, в шульцевском высвобождении материи, возвращающейся к полиморфозу, переакцентируется гностическое представление о плене души в теле и в мире. Потому что в данном случае в форму улавливается гностическая *hylē* (материя, вещество). С другой стороны, освобождение *pneuma* из уз пресловутой *hylē* (процесс облагораживания, ведущий к гнозису) перетолковывается как самооблагораживание материи путем бесконечных превращений. Однако Шульц отказывается от того, чтобы противопоставить отрицаемой гностической идее какой-либо устойчивый сотериологический тезис. Скорее находящаяся в процессе брожения и прорастания, постоянно движущаяся материя высвобождается из уз однозначности. С другой стороны, именно ее эквивокативность и ее псевдостатус (псевдовегетация, псевдофлора, псевдоматерия) «обосновывают» новую пародию на творение, еще превосходящую пародию гностическую. Возникает впечатление, будто Бруно Шульц считает своей обязанностью использовать принцип мета-

морфозы как инструмент борьбы против любой космогонии и антропогонии, в соответствии с тем, насколько эта последняя сформулирована и тем самым жестко зафиксирована.

Наряду с гностическими элементами в рассуждения на тему творения вплетаются и каббалистские элементы. Сюда относится очень непрямое сближение с идеей *creatio ex nihilo*[46]. Материя с ее противоречивыми атрибутами — низменной никчемности и мистической проводимости — сближается тем самым с обоими полюсами: как негативным, так и позитивным. Однако аллюзия на *creatio ex nihilo* состоит именно в выворачивании этого принципа наизнанку: ведь речь идет о *creatio nihili*. Эфемерные уроды — это фантазмы Ничто. Впрочем, аспект «творения из ничего» не устраняется совершенно, а скорее инсценируется в процессе фантастических порождений. В антимиметическом проекте творения Бруно Шульца фантазия становится основной творческой инстанцией. Сам процесс творения предстает как творение заново, новое творение, а не повторение уже совершенного творения. На место каббалистического *zimzum*, самоумаления Бога перед творческим актом[47], встает фантазия. Она выступает как зачинательница, противопоставляющая себя изначальному творению как обратная инстанция и антиэнергия. Подкрепляющий такую интерпретацию явный намек на каббалистический *zimzum* можно видеть в том месте рассказа, где отец изображается сосредоточенно застывшим в борьбе за слово, за текст, за формулировку.

Шульц являет материю неоднозначной, подчеркивает ее изменчивость, в чем нетрудно усмотреть намек на каббалистическую рецепцию аристотелевского учения о *steresis*[48]. «Не-бытие», присущее вещам наряду с формой и материей (так толкует Шолем теорию *steresis*), — это еще не реализованная форма. Это «не-бытие» каббалисты истолковали как Ничто. Ничто подразумевает «несовершенство бытия», оно заявляет о себе в любом «превращении» — как «бездна», таящаяся в вещах. Фантастическое творение можно воспринимать как «реализацию» не-бытия, еще-не-реализованного. В той мере, в какой оно уходит от праобразов, оно оказывается причастно к Ничто.

---

[46] О запутанной аргументации мистиков и каббалистов относительно «творения из ничего» см. в работе Шолема, интерпретирующего различные подходы: *Scholem G.* Über einige Begriffe des Judentums. Frankfurt am Main, 1970. S. 53—89.

[47] Шолем говорит о «самоограничении Бога»: «Это подразумевает концентрацию божественного существа на себя самое, нисхождение в свои собственные глубины, замыкание собственного существа в себе самом, что, согласно этому воззрению, единственно способно быть содержанием возможного творения из ничего» (Ibid. S. 85).

[48] Ср.: Idem. S. 88—90.

Шульц обращается с основными моментами каббалистической традиции тем же самым образом, что и с моментами гностической традиции, — то есть эклектически, синкретически и гротескно. Оценочные акценты, которые он, казалось бы, расставляет, крайне неустойчивы и могут заменяться на противоположные. В этой связи можно было бы говорить о преобразующей энергии, которая делает любые твердые «позиции» беспочвенными и препятствует всякому отвердеванию и консолидации. Напрашивается ассоциация между шульцевским метаморфотическим обращением с претекстами[49] и теми понятиями, которые выработала каббалистика для оперирования своей буквенной мистикой и магией: *temura, gilgul, ziruf* — превращение, слияние, перестановка.

Принцип метаморфозы остается в силе для искусственного творения в целом — как для ручного, так и для технического производства. Этот принцип заступает место становления, роста и развития. Овидий в посвященной Пигмалиону «метаморфозе» показывает это на примере превращения статуи слоновой кости в женщину (переход из мертвого в живое, из произведения искусства в человека, из артефакта в создание, из симулякра во «вторичный оригинал»). Вилье говорит в этой связи о «транссубстанциации»[50].

Демиург Шульца — не только субъект и осуществитель метаморфотической фантазии, но и ее объект. В других, не затрагиваемых здесь контекстах он то превращается в пресмыкающихся с клешнями, то уподобляется им же созданным существам: творец оказывается отпечатком творения. Он делается Грегором Замзой, который переживает превращение не один-единственный раз, а множество раз. Метаморфоза в некотором смысле означает создание себя самого заново: свободная игра метаморфозы осуществляется вопреки принципу сохранения и повторения себя самого (принципу, согласно которому *я* подтверждает себя самое и сохраняет собственную идентичность, что означает завершенность, ограничение и плен).

Отец-демиург предпринимает «психоанализ» над одним из родственников, в буквальном смысле выворачивая наизнанку его внут-

---

[49] О трансформациях мифологических сюжетов у Кафки, которые естественно было бы сопоставить с шульцевскими трансформациями, см.: *Mosès S.* Der Engel der Geschichte, Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem. Frankfurt am Main, 1994. S. 7 и далее. Исследование рецепции Кафки в творчестве Шульца под интертекстуальным углом зрения см.: *Lachmann R.* Dezentrierte Bilder. S. 439—461.

[50] «Речь идет, попросту говоря, о *...транссубстанциации,* — сказал Эдисон. — ...В конце концов эта ослепительная дура будет не женщиной, а ангелом, не наложницей, а возлюбленной, не реальностью, а идеалом» (*Villiers.* Œuvres Complètes. P. 823).

реннее. При этом фрейдовский психоанализ, о котором Шульц всерьез размышляет в другом месте, предстает именно в силу этих искажений и перестановок как еще один миф о творении (человек словно бы создается заново благодаря открытию подсознательного). Причудливое сочетание гнозиса и алхимии лежит в основе того изготовления гомункулуса[51], к которому обращается прожектер творения, одновременно выступающий в качестве практика. Он ловит в камине[52] затерявшийся луч гнозиса со звезды. В мозгу эмбриона, которому приходится вытерпеть сравнение со швейцарским сыром, воссоздается план творения, занесенный в микрограммы.

Сюрреалистическая поэтика Шульца в процессе переработки мифов о творении, идущих из далеко разветвившейся традиции, сама себя наделяет полномочием считать фантазию инстанцией творения.

8

Карнавал творения, пышно празднуемый Шульцем в его манекениаде, обладает сотериологическим свойством, идущим от каббалы. Как в рассказах, так и в поэтологических эссе Шульца речь идет не о самодостаточности эксцентричной фантазии, которая исчерпывает себя в создании альтернативных и псевдомиров, потому что причудливость его симулякров, одновременно отталкивающая и привлекательная, ставит под вопрос их «серьезность» как ложных образов. Арабески, орнаменты, как и не подкрепляемые ни малейшим опытом проекты и мысленные фантомы, отчетливо обнаруживают раскол между праобразом и отпечатком. Как позволяют заключить соответствующие пассажи в повествовательных и эссеистских произведениях Шульца, речь идет о возмещении потери — потери *origo*. Парадокс шульцевского карнавала состоит в том, что возвратный путь в данном случае тот же, что уводит от истока. В этом смысле становится понятен пассаж, произносимый сыном-повествователем в прямо-таки торжественном тоне и предваряющий рассказ о творческом помешательстве отца:

> Любопытно будет отметить, что в столкновении со столь необычным человеком все вещи словно бы возвращались вспять, к корням своего бытия, восстанавливали свой феномен вплоть до метафизического ядра, пятились как бы к начальной идее, чтобы там от нее отступиться и переметнуться в сомнительные, рискован-

[51] О традиции гомункулусов см.: *Scholem G.* Kabbala. S. 252—253.

[52] Ср. гофмановское эссе об алхимиках в «Песочном человеке».

> ные и двусмысленные пределы, которые для краткости назовем регионами великой ереси (с. 41).

В воображаемом взрыве — порождающем эфемерные метаморфозы, расторжения причинных связей вещей, смешения причин и следствий, благодаря чему становится возможным перешагивание любых границ, — нельзя не усмотреть процесс распыления. Процесс, который каббала называет *schebirat-ha-kelim*, сокрушение сосудов, и толкует как начало драмы творения.

Но в распылении присутствуют — согласно подразумеваемой спекулятивной аргументации — осколки первоначального. Шульц в своих эссе нигде не ссылается на каббалу прямо[53]. Вместо того он прибегает к понятию мифа. Особенно в эссе «Mityzacja rzeczywistości» — «Мифологизация действительности»[54], где говорится:

> Поэзия — это краткие паузы между словами, внезапное возрождение первичных мифов [...] Самые ясные наши понятия и определения — дальние производные мифов и давних историй. Среди наших идей нет ни крошки, которая бы не вела свое начало из мифологии — не была преображенной, искалеченной, перерожденной мифологией.

Это значит также, что утратившая свои очертания, деформированная мифология способна — как знак ложного — указывать на подлинный исток.

Многие фальшивые образы являются эквивалентами искаженных мифов, зато миф об *origo* — это одновременно миф об (утраченной) первокниге. Концепт первокниги, «аутентичности», образующий семантическое ядро рассказов, не случайно напоминает еврейские представления о творении в Торе. Если, в соответствии с этими представлениями, творение есть реализация Торы, то у Шульца оно выступает как репрезентация ложных, пародийных книг. Первокнига, книга-прародительница, оригинал, покидая первосцену, изображенную в рассказе «Книга» как не нуждающееся в матери триединство отца, сына и книги, делается невнятной в мире симулякров. Во «Второй книге рода» возвращение первокниги, а вместе с ней первоначальной, незамутненной идеи творе-

---

[53] Польский интерпретатор творчества Шульца В. Панас убедительно показал зависимость шульцевской прозы и поэтологии от лурианской каббалы, однако Панас подчеркивает в первую очередь мессианские моменты. См.: *Panas W.* «Mesjasz rośnie pomaiu». O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza // Bruno Schulz in memoriam 1892—1942. Red. M. Kitowska-Łysiak. Lublin, 1992. S. 113—129.

[54] *Schulz B.* Republika Marzén. Warszawa, 1993. S. 49—50.

ния осуществляется путем фантастических бессмыслиц и плутаний. В порождаемых языком ложных образах кощунственного рассказа о творении, который неизбежно становится толкованием и комментарием к уже наличествующему, предвосхищается регенерация. «Поэзия доходит до смысла мира "anticipando", дедуктивно, на основе больших и смелых сокращений и приближений». Это восстановление обещано также словами: «Книга растет» («ksiąźka rośnie») — и это значит, что она вновь обретает свой образ. Речь идет о сотериологическом процессе, обозначаемом в каббале понятием *tikkun*[55]. В поисках первокниги, искаженной ложными комбинациями букв, Шульц становится зачинателем творения, инструмент и продукт которого есть язык. Создание языкового произведения есть в то же самое время восстановление его мифического первоистока.

Проект Шульца — это синкретическая, отчасти карнавальная трансформация каббалистических представлений о творении и вместе с тем попытка вторичной мифологизации. Его концепт мифизации действительности, возвращения к мифу подразумевает действительность языка и текстов. Сам язык выступает как создатель мифов, а литература — как то пространство, в котором выступают мифы[56]. Мифизация у Шульца находит соответствие в разрабатывавшейся русскими символистами концепции архаизации языка, заявленной, например, в эссе Александра Блока «Поэзия заговоров и заклинаний». Помимо параллели с символизмом — и, возможно, с большим правом — можно провести параллель с «мифотворчеством» и «словотворчеством» Хлебникова[57]. Также хлебниковский «мир с конца» подразумевает путь назад к *archē*, к корням. Если ремифологизация у Хлебникова приводит к утопическому архаизму, то у Шульца возвращение к скрытому и стершемуся первомифу представляет собой утопический мифизм. Как для новой этимологизации, так и для новой мифизации важна

[55] См.: *Scholem G.* Kabbala. S. 152—153; *Panas W.* Bruno Schulz in memoriam. S. 113—129. Эдвард Касперски указывает в этой связи, что Шульц облекает это каббалистическое стремление в формы философии жизни. Шульц называет свое желание вернуться к началу «созреванием детства». См.: *Kasperski E.* Mit magiczny, Bruno Schulz i kresy // Przegląd Humanystyczny, 1993. № 3. S. 84.

[56] Если вторичные мифы развертываются на текстуальной плоскости, концепт новой мифизации/ возвращения к мифу вводится на метатекстуальной плоскости в коротких теоретических сочинениях.

[57] О концепте языка у Блока и Хлебникова см.: *Hansen-Löwe A.* Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus // Mythos in der slawischen Moderne. Wien, 1987. S. 61—104 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20); *его же*: Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm // Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen / Hrsg. von R. Lachmann und I. Smirnov. Wien, 1988. S. 135—224 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 21).

оказывается новая мотивировка, в свете которой арбитрарный характер знака начинает выглядеть опасной и в то же время легкомысленной тривиализацией знака. Праязык Хлебникова, как и его «звездный язык», включается, подобно шульцевскому концепту новой мифологизации, в космические взаимозависимости. Амбивалентный итог шульцевской мифологии можно сформулировать следующим образом: высшее творение есть творимая языком фикция, уловленная в языковые знаки фантазия. В то же время она является фантастической эманацией первоязыка. В ходе ее возвращения к себе собой осуществляется *tikkun*. В фантастике, как творении из ничего, содержатся напоминания о праобразах, а автор, как демиург и фантазиарх, властвует над пустотой и над полнотой.

МНЕМОФАНТАСТИКА: ИНОЕ ЗНАНИЕ — «ФУНЕС» БОРХЕСА[58]

Повествователь Шульца, в силу своей образоцентрической метаморфической фантазии оказывающийся вовлеченным в контексты мистики и мифологии творения, производит на свет беспрецедентную морфологию, которая в своей инаковости как раз и соотносится с таинством претворения в образ. Альтернативное творение стеснилось с таинством претворения в образ. Альтернативное творение стеснилось в образный мир, обязанный своим рождением приему *inventio* — приему, погашающему наличную видимость. В противоположность тому герои Лурии и Борхеса, память которых перегружена образами, испытывают нужду в *inventio,* учитывающем фантастическое и позволяющем уаорядочить, а в конце концов — уничтожить образы налично данного, наличные образы.

Рассказ Борхеса «Фунес, чудо памяти»[59] и «Маленькую книжку о большой памяти»[60] Александра Лурии связывает общая тема гипертрофии памяти. Действие рассказа Борхеса, опубликованного в 1942 г. и продолжающего традицию фантастической литературы, происходит в XIX веке, но в некоторых своих аспектах этот текст предстает как фиктивная версия[61] одного действительного случая, историю которого в середине 20-х гг. начал записывать русский психолог, опубликовав ее в 1968 г. Английский перевод ее появился в США в том же самом году. Не приходится, однако, исходить из того, что кто-то из двух авторов располагал сведениями о пред-

---

[58] Эта глава воспроизводится в версии, впервые опубликованной по-русски в переводе Елены Уффельманн (Аккерманн) в сборнике «Немецкое философское литературоведение наших дней» (СПб., 2001. С. 371—406). Включенный в немецкое издание моей книги раздел о «Мнемонисте» Лурии, опубликованный по-русски под названием «Семиотическое несчастье мнемониста» в сборнике Лотман-70 (Тарту 1992. С.10—19), в настоящем издании опущен.

[59] *Borges J. L.* Funes el memorioso // Borges J. L. Prosa compléta Barcelona, 1985. T. 2. P. 177—184.

[60] *Лурия А. Р.* Маленькая книжка о большой памяти: Ум мнемониста. М., 1968.

[61] *Yerushalmi Y.* Réflexions sur l'oubli // Usages de l'oubli — Colloque de Royaumont. Paris, 1988. P. 7—21. (Здесь на с. 19 Й. Йерушальми называет Иренео Фунеса «frère jumeau en fiction» Шерешевского.)

приятии другого. Тексты можно соотнести друг с другом в том плане, что оба они могут быть прочитаны как различные интерпретации мнемонических кризисов, о которых они повествуют. При этом следует обратить внимание на поразительные сходства, наблюдаемые в обоих изображениях чрезмерного объема памяти.

1

Лурия, который ссылается на «Imaginary portraits» Уолтера Патера, одновременно обещая следовать противоположной концепции, т.е. «unimagined portraits», этой амбивалентной отсылкой предоставляет нам критерий, позволяющий поставить рядом его психопатографию и фантастический рассказ Борхеса. В тексте Лурии реальный случай предстает как фантазм, рассказ Борхеса изображает фантазм как реальный случай. Герои обоих текстов, уругвайский полуиндеец Иренео Фунес и русский еврей Соломон Шерешевский, сродни друг другу в обладании беспредельной памятью, в неспособности подчинить контролю свою мнемонику и запрудить поток осаждающих их воспоминаний.

В тексте Борхеса абстрактное и опознающее мышление, применяющее упорядочивающие парадигмы, является прерогативой повествователя, который прилагает усилия к селективному воспоминанию. Лурия в своей мнемопатографии сам выступает в роли повествователя. Его отношение к объекту анализа отличается пафосом, который сам он называет пафосом «романтической науки». «Романтическая» в этом случае может означать эмпатическое преодоление аналитической дистанции и превращение наблюдаемого пациента в героя рассказа. Лурия, психограф, в своем качестве романтического автора приобретает статус, приближающий его к статусу фиктивного повествователя у Борхеса.

Таким образом, автокомментарии Шерешевского, сообщающие о сложных актах запоминания, о поиске образов, о синэстетических осложнениях и о трудностях, какими чревата попытка привести переслаивающиеся образы в такой порядок, чтобы то, что нужно было вспомнить, могло быть высвобождено из оболочки, оказываются принадлежащими к тому же самому уровню, что и высказывания собеседника, которые записывает повествователь Борхеса. Лурия настаивает на чарующем действии отклонения, подчеркивая фантастичность подобных возможностей памяти. На человеческое чудо, на чудо культуры направлен его научно-патетический «thaumazein»: «Настало время, — морж сказал, — О многом рассказать...» — эти строки из «Through the Looking-Glass» Льюиса Кэрролла он предпосылает своей книге, комментируя его следующим образом: «Вместе с маленькой Алисой мы пройдем сквозь

зеркало и очутимся в стране чудес, где все известно и знакомо и одновременно так странно и необычно»[62]. Короткое вступление к его «Маленькой книжке» также свидетельствует о нарративно-романтическом почерке в тексте о психическом фантазме гипертрофированной памяти.

Этот пассаж оставляет впечатление введения в фиктивную историю, замаскированную под видом подлинного отчета. Высказывания анализируемого пациента, которые передает текст, своим возникновением обязаны вопрошающей стимуляции Лурии. Как и фантастический реалист Борхес, Лурия, романтический ученый и автор психографического сочинения, сам создал своего героя: Шерешевский принадлежит к области, которую можно называть «unimagined imaginary».

Изумление повествователя у Борхеса зреет из начальной сдержанной высокомерности, на которую ему дает право абстрактная мыслительная способность, суммирующая путаные детали беспорядочных, казалось бы, реплик его вспоминающего собеседника. Каталог частиц воспоминания, в форме которых на Иренео обрушивается весь мир, обладает поэтической окраской: «Мы с одного взгляда видим три рюмки на столе, Фунес видел все лозы, листья и ягоды на виноградном кусте. Он знал формы южных облаков на рассвете тридцатого апреля тысяча восемьсот восемьдесят второго года и мог мысленно сравнить их с прожилками на книжных листах из испанской бумажной массы, на которую взглянул один раз, и с узором пены под веслом на Рио-Негро в канун сражения под Кебрачо» (с. 166)[63]. Или: «Окружность на аспидной доске, прямоугольный треугольник, ромб — все эти формы мы вполне можем вообразить; также мог вообразить Иренео спутанную гриву жеребца, стадо на горном склоне, меняющиеся оттенки огня и несметные частицы пепла, перемены, происходящие с лицом покойника в течение долгого траурного бдения. Не знаю, правда, сколько звезд видел он на небе» (с. 166). Трезвый тон, к которому возвращается повествователь, не в состоянии, однако, скрыть беспокойства, которое вызывает неумолимо вспоминающий собеседник, выстраивающий альтернативные миропорядки и совершающий нелепые логические операции.

---

[62] Ссылаясь на Кэрролла, Лурия цитирует автора, с контекстом фантастического мышления которого часто соотносят творчество Борхеса. См. в: «Маленькая книжка о большой памяти». М., 1968 (Издательство московского университета). Строки Кэрролла находятся в 4-й главе «Сквозь поверхность зеркала».

[63] Здесь и далее Борхес цитируется по изданию: *Борхес Х.Л.* Рассказы. Эссе. Стихотворения. СПб., 1992.

Демонстрируемая здесь мнемоническая аномалия не ориентируется ни на ставшие известными случаи гипермнезии, ни на их психографическую документацию. Борхес, скорее, следует своего рода «психо-научной фикции» (psycho-science-fiction), которая позволяет инсценировать странные, отвергнутые концепции мира в актах воспоминания его мнемониста. Он работает с теоретическими фантазмами и воображаемыми концепциями; сказочные существа сменяются у него сказочными мыслями. При этом, как и в классической *science fiction*, можно наблюдать замечательную интуицию касательно возможных, но выходящих за пределы нормы событий и случаев (например, с Соломоном Шерешевским)[64]. Повествователь делает вид, будто удивляется тому, что с Иренео Фунесом не было проведено никаких экспериментов — словно имеет в виду те, которые Лурия десятилетиями проводил со своим пациентом.

Синкретизм текста, представляющего собой галерею концепций памяти разного происхождения, провоцирует на деконцентрирующее прочтение. Чтобы определить многократную кодировку некоторых элементов, оно должно прибегнуть к различным перспективам и обратиться при этом к «паранаучным» эссе Борхеса, в контексте которых рассказ приобретает свои контуры.

В сильном сокращении — приеме, который можно было бы назвать поэтической пуантировкой сути, когда концепция, предстающая одновременно и реальной, и фиктивной/альтернативной, сводится к ее парадоксальному смыслу, — Борхес собирает воедино следы мнемонической традиции и неофициальной истории фантастических моделей мироустройства: типы шифровки мирового знания, криптографии, помещают творчество Борхеса в эзотерические системы чисел, специальные языки, альтернативные категориальные таблицы и еретические модели логики. Метафорология памяти как хранилища и таблицы цитируется в такой же скрытой и искаженной форме, как и учение Платона об анамнезисе и аристотелевская конъюнкция мнемомании и меланхолии. Имплицитные отсылки перемешиваются с эксплицитными, как, например, с отсылками к Локку и Плинию, которые называются поименно.

Отрицание памяти у Ницше, на которого указывают цитаты «...Фунес был предшественником сверхчеловека» (с. 162) и «са-

[64] Лурия указывает на другие случаи гипертрофии памяти, ставшие известными и частично подвергнутые исследованиям. Он называет Иноди, Диаманди и японского мнемоника Ишихару (Лурия. Маленький портрет). Невозможно установить, знал ли об этих мнемопатах Борхес.

мородный, доморощенный Заратустра» (с. 162), — создает фон рассказа, в котором речь в конце концов идет о разрушении объектного мира и мира опыта, происходящем в процессе бессмысленного запоминания информации. Или точнее: о невозможности репрезентации всего мира целиком в актах воспоминания. В то время как в неисправно функционирующей памяти своего пациента Лурия открывает страну чудес («wonderland»), Борхес представляет исчезающий в сверхпамяти мир.

Но это еще не все. Нужно еще понять мнемонически-творческую работу, которую Борхес демонстрирует на своем мнемоническом гении, работу, состоящую не в нахождении образов — как мнемотехника Шерешевского, которой он неосознанно владел, — а в вербальном разложении на отдельные элементы, в которые сверхчуткий Иренео переводит свое заостренное и раскалывающееся на бесконечное множество перспектив восприятие.

2

Борхес, говоривший о себе, что он забывает истории сразу, как только записывает их[65], создает повествователя, который пытается вспомнить. «Recuerdo» (я помню) — так начинается рассказ и такова анафорическая структура первой его трети. Предложение это произносится с благоговением. «Я его вспоминаю (я не вправе произносить это священное слово...)» (с. 161) — лишь у избранного и несчастного, которого падение с лошади превратило из глухого и слепого к восприятию в одаренного памятью отшельника, есть это право. Фунес, которому в результате несчастного случая досталась память, которого как озарение вдруг посетил мир во всей его бесконечной расчленимости, которому завещана была прапамять, — это одновременно и пугающий, ибо возвращающий вытесненную память, и достойный сочувствия, бесконечно угнетаемый этой памятью собеседник повествователя. Повествователь и герой суть антиподы; один — перемещающийся по свету ученый, другой — прикован к одному-единственному месту; один — охотник за воспоминаниями, другой — их жертва; один восстанавливает целостность того, что разложил на составные части другой. Это голос, идущий из темноты, «la voz», через который Фунес встречает своего посетителя — и который лишь в утренних сумерках обретает лицо, — голос, наделяющий звучанием отсутствующее. «La voz» — это голос памяти. Память, выходящая за все темпоральные мерки, — существующая до всякого времени и после всякого времени (ибо и содержание ночного разговора между Фунесом и по-

[65] Ср.: *Groot J. de, Sleutelaar H.* Eine Begegnung mit Borges // Phaïcon 1 — Almanach der phantastischen Literatur / Hg. R. A. Zondergeld. Frankfurt/M., 1974. S. 135—149. Здесь: S. 141.

вествователем откладывается в этом неумолимом хранилище) — обладает коннотацией бессмертия. Повествователь называет Фунеса «монументом, бронзовым изваянием, более древним, чем Египет, чем пророки и пирамиды» (с. 169). Здесь Борхес приводит скрытую цитату из «Exegi monumentum» Горация: «Exegi *monumentum aère* perennius regalique situ *pyramidum* altius» (Оды. Кн. 3. С. 30). Память рано умершего Фунеса становится монументом, о котором вспоминается в «неточном» рассказе. Произнесенной по памяти речью на латыни приветствует Иренео Фунес своего вечернего гостя. Последний узнает в ней 24 главу 7 книги «Naturalis Historia»[66] Плиния, которую он вместе с другими книгами оставил любознательному инвалиду для изучения. Речь воспроизводит именно тот кусок из «Естественной истории», который повествует о необыкновенной памяти и упоминает изобретателя мнемотехники Симонида. Как и в случае Симонида мелика, катастрофа означает для Фунеса мнемоническое обращение (*conversio*). При падении он теряет сознание и одновременно обретает память. Он выходит из состояния дремоты, глухого слуха и слепого зрения.

«Desmemoriado» обращается в «memorioso». Возрожденный, он возводится в ранг наделенного мнемонической благодатью. Непогрешимая память, начинающая его преследовать, есть сознание настоящего, в котором оживляется память, повторяющая прошлое. Фунесу удается одновременно совершать акты восприятия и воспоминания — как будто бы он хотел перевернуть предложение из «De memoria et reminiscentia» Аристотеля: «...нельзя в настоящем вспоминать о том, что воспринимаешь в настоящем»[67]. Как бы за одну ночь Фунес овладевает английским, французским, португальским и латынью. Кажется, что он учится так, как будто вспоминает. Учитывая множество расходящихся друг с другом концепций памяти, на которые ссылается Борхес, вполне можно было бы предположить здесь в качестве пратекста учение Платона об анамнезисе. Аргументация Сократа в «Меноне», направленная на доказательство бессмертия души, выливается в приравнивание знания в смысле всегда-уже-знания (Immer-schon-gewusst-haben) воспоминанию. Из этого следует, что учиться и вспоминать — одно и то же[68]. В учащемся — всегда уже знавшем — будоражатся «как сон»[69]

---

[66] Ср.: Plini Secundi C. Naturalis Historiae. Lib. XXXVII — recognovit atque indicibus instruxit Lodovicus Ianus. Lipsiae, 1856. Vol. II, Libb. VII—XV, 17. (Кар. 24). S. 88—90. Стоит заметить, что Борхес переворачивает цитируемые Плинием случаи забвения, вызванные падениями и разными другими повреждениями этой «хрупкой» человеческой способности. Падение способствует воспоминанию, устраняет забвение.

[67] 10451 a/b.

[68] *Платон*. Менон. 81 D.

[69] Ibid. 85 C.

верные мнения о вещах. Если (необразованный) греческий раб (вновь) овладевает законами геометрии, то это знание он добывает изнутри себя самого, т.е. он не учится, а вспоминает[70]. Необразованный кожевник Иренео Фунес так произносит отрывок из латинского текста, как будто бы он только что вспомнил его.

Воспоминания разрастаются за счет тела. Фунес умирает от кровоизлияния в легкие — таково последнее предложение рассказа. Прикованный неподвижностью к своей комнате, своего рода раке памяти (строение этого помещения скрытым образом указывает на метафоры «aula», «praetorium», «receptaculum», «cella» или «spatium» у Августина[71]), Иренео создает в своей фантазии мир, сделавший его машиной восприятия с самыми чувствительными органами. Ему выпадает счастье несказанно интенсивного мнемонического озарения. При этом он познает себя самого как единственное в своем роде хранилище всех впечатлений, но одновременно и как хаос ничего не стоящего хлама: «У меня больше воспоминаний, чем было у всех людей в мире, с тех пор как мир стоит» (с. 166). И далее: «Моя память, приятель, — все равно что сточная канава» (с. 166). Борхес переворачивает метафору сокровищницы, «thesaurus»'а. Память мира становится кладовкой с хламом, книга мира — архивом распада.

Эта амбивалентность мнемонической гениальности или подрывающего порядок мнемоцентризма остается темой нарративно развертываемого аргумента. Повествование есть воспоминание о сверхчеловеческом воспоминании, которое опять же тематизирует воспоминание. Это — повествующее воспоминание, сталкивающееся с мистерией другого, дисфункционального воспоминания. Это — конфронтация с мнемоцентризмом, в котором мир не поддается никакому синопсису, грозит выпасть из любой системы, опровергая все порядки, в которые он заключен. Здесь перед нами знание до всякого знания, архаичная картина мира до всякого времени, но и знание о мире настоящего. Чувственные впечатления и вызываемые ими ассоциации, отнимающие у феноменов их идентичность, опустошающие и переименовывающие их, сопровождаются воспоминанием о будущем прошлом: воспоминанием о разложении и гнили. Движение, время, пространство распадаются на

---

[70] *Платон.* Менон. 85 D. И для Йерушальми всякое знание является анамнезисом, т.е. попыткой вспомнить то, что было забыто. Здесь он проводит параллель между Платоном и Талмудом, в частности трактатом Нидда, 30Ь. Там сказано, что зародыш уже знает всю Тору, но в момент рождения появляется ангел, который заставляет его молчать. После этого младенец сразу все забывает и должен снова изучать ее («Réflexions sur l'oubli». 20. В результате катастрофы Фунес вспоминает все забытое).

[71] См.: *Augustinus.* Confessiones. Lib. X, 8, 12; 8, 14; 8, 15.

бесконечный ряд дифференциалов. Это — расщепление ядра вещей. Повествователь сомневается, обладает ли его собеседник большими мыслительными способностями: «Мыслить — значит забывать о различиях, обобщать, абстрагировать. В загроможденном предметами мире Фунеса были только подробности, к тому же лишь непосредственно данные» (с. 168)[72]. Это предложение не только совпадает с оценкой, даваемой Лурией своему пациенту, но и кажется реинсценировкой 122-го афоризма Ницше: *«Хорошая память.* Некоторые потому не становятся мыслителями, что у них слишком хорошая память»[73].

Борхес иронически переворачивает эту причинно-следственную связь, представляя способного к абстрактному мышлению рассказчика слабым мнемонистом, который безуспешно старается сохранить то, что он узнал. Вскоре после фразы Плиния: «Ut nihil non iisdem redderetur auditum» («Так что ничто не может быть передано слуху теми же словами») — он признается: «Я не буду пытаться воспроизвести слова, теперь уже невосстановимые» (с. 165).

В то время как в «Funes el memorioso» Борхес избавляет своего повествователя от повторения, темой «Pierre Menard» он избирает модель Плиния. Но вновь — написание «Дон Кихота» терпит неудачу; суть рассказа в том, что производимое на временном расстоянии повторение стирает идентичность повторяемого — вновь извлекаемого на поверхность (повторение при помощи тех же самых знаков оставляет за собой симулякр). В рассказе же о памяти, напротив, понимание невозвратимости ведет к опосредованному стилю письма (непрямая речь отдаляет и ослабляет эффект. С. 165), который зависим от работы фантазии у читателя. В обращении к читателю: «Пусть мои читатели вообразят себе поток прерывающихся периодов, который обрушился на меня в ту ночь» (с. 165) — иронически утаивается, что все, что может сообщить одаренный не слишком острой памятью повествователь, перешагнет способности воображения. Это будет модель мира, составленная из новых знаков.

3

В одном из комментариев Борхес называет свой рассказ «una larga metafora del insomnio»[74]. Бессонница является одной из составных частей критики памяти и истории в «Vom Nutzen und Nachteil

---

[72] Лурия также неоднократно подчеркивает неспособность своего пациента к абстрактному, обобщающему мышлению.

[73] *Nietzsche F.* Werke in drei Bänden / Hg. v. K. Schlechta. München, 1977. Bd. I, 785 («Menschliches, Allzumenschliches. II. Teil: Vermischte Meinungen und Sprüche»).

[74] «Prologo» к «Artificios» (1944). Borges I. F. Prosa compléta. T. 2. P. 175.

der Historie für das Leben» («О пользе и вреде истории для жизни») Ницше. Там сказано: «Итак, возможно жить без воспоминаний и даже жить счастливо, как это доказывают животные. Однако совершенно невозможно жить без забвения. Или — чтобы яснее высказаться касательно моей темы — существует такая степень бессонницы, бесконечного пережевывания, чувства истории, которая вредит всему живому и в конце концов умерщвляет его, будь то человек, народ или культура»[75]

Йозеф Йерушальми, который в своей книге «Цахор: еврейская история и еврейская память»[76] связывает рассказ Борхеса (рассматриваемый им как демоническая притча, которая могла бы разоблачить современную историографию вообще[77]) с критикой истории у Ницше, опускает в приведенной выше цитате мотив бессонницы. Таким образом, он перечеркивает параллель с Борхесом, кроющуюся в этом пункте, особо выделяя, что тот, видимо, имел в виду нечто иное (чем Ницше), так как назвал свой рассказ метафорой бессонницы. Он видит тень мнемониста-Фунеса, лежащую над всеми нами, поскольку историография сегодня сама уже становится предметом исторических исследований[78]. Но связь Борхеса с Ницше кажется нам важной именно касательно «insomnie» (бессонницы). Ведь речь не идет о гипертрофии историографии, для которой все данные одинаково значимы и конечной целью которой является полный, невыборочный охват всего мира. В такой же малой степени речь идет об отсутствии Халаки [Halakhah][79] — как это случается у Шерешевского. Подразумевается, скорее, обнаруживающая себя в избытке невозможность изобразить мир в воспоминании. Темой Борхеса являются память и утрата мира.

Если мы возьмем автоинтерпретацию Борхеса, называющего свой рассказ «larga metafora del insomnio», в качестве индекса его прочтения, комментируемого высказыванием Фунеса: «Мои сны — все равно что ваше бодрствование» (с. 166)[80], тогда нам нужно опре-

---

[75] *Nietzsche F.* Unzeitgemäße Betrachtungen. 2. Stück // Nietzsche F. Werke. Bd. 1. S. 213.

[76] *Yerushalmi Y.* Zakhor: Jewish History and Jewish Memory. Seattle; London, 1982.

[77] «(...) it looms as a possibly demonic parable for a potential dénouement to modern historiography as a whole» (Ibid. P. 102).

[78] «The shadow of Funes the Memorious hovers over us all. Today, increasingly, historiography itself becomes the object of historical inquiry» (Ibid. P. 102).

[79] О понятии «Халака» (с опорой на Иерушальми) как модели самоописания культуры (выбор и сохранение) и о потере этой модели в случае «Мнемониста» Лурии ср.: *Lachmann R.* Die Unlöschbarkeit der Zeichen. S. 114.

[80] Бессонница — это не только поэтическая тема (ср., например, «Бессонницу» Осипа Мандельштама) и антитема сна (см.: *Keats J.* To Sleep. Здесь сон

делить эту работу сна, которая является работой в состоянии бодрствования. Сон, который снится погруженному в бессонницу, есть память, есть сон наяву самой культуры.

Не только невероятная история чрезмерной памяти является большой метафорой бессонницы, но и наоборот: бессонница предстает метафорой памяти. В жестокой или, лучше сказать, враждебной скрупулезности бессонницы, в которой ничто — ни вещи, ни представления о них — не может обрести покоя, бодрствующий остается единственным ее наблюдателем и хранителем. Так же как он не выпускает вещи из своего сознания, вещи не отпускают и его. Угрожающие в своем огромном разнообразии, вызывающие сверхчувствительность («каждый зрительный образ сопровождался ощущениями мускульными, тепловыми и т.п.» (с. 166) — здесь можно установить явную параллель к синэстезии Шерешевского[81]), они скользят, меняя облик, мимо устремленных на них из бессонницы глаз. Так бодрствование становится кошмаром, а вещи — монстрами. Лишь сон без видений означает забвение. «Уснуть — значит отвлечься от мира» (с. 168).

В чисто структурном и функциональном плане возникает аналогия между работой памяти в сновидении, работой бессознательного, которая соединяет инфантильное, «старое знание» со свежими, новыми впечатлениями, впечатлениями бессонницы, сна наяву. Утверждение Фунеса о том, что его сны похожи на явь остальных, которое он высказывает в адрес своего ночного собеседника, можно перевернуть: «моя явь как ваши сны»[82]. И действительно, Фунес бодрствует так, как другие видят сны, он видит сны так, как бодрствуют другие. Борхес определяет своему герою ту же самую неподвижность, в которую впадает человек, видящий сны. Работа памяти не могущего сомкнуть глаз инвалида и работа сновидения есть деятельность без плана. Функция ее не в том, чтобы произвести что-то или вмешаться в существующий порядок. Бездействие одинаковым образом отличает как спящего, так и парализованного.

связывается с «forgetfulness», а бодрствование — с присутствием культуры), но и личная тема. Борхес говорит о жестокой («atroz») просветленности бессонницы, которая годами доставляла ему страдания. Ср.: *Monegal E. R.* Jorge Luis Borges: A Literary Biography. New York, 1978. P. 270—278: «The Dread Lucidity of Insomnia». Борхес посвятил этой теме стихотворение «Insomnio», 1936: (*Borges J.L.* Obras complétas. Buenos Aires, 1989. T. 1. P. 859ff.).

[81] У Шерешевского синэстетическое восприятие ведет к наложению знаковых систем друг на друга и, тем самым, к путанице. Ср.: Там же. С. 125 сл.

[82] Наоборот: сообщение кузена Фунеса о его падении характеризуется повествователем как сон, состоявший из более ранних элементов.

В перешифровке и переименовании, в попытке создания новых языковых знаков Фунес, бодрствуя, выполняет работу, обычно происходящую в сновидении, которая, кажется, отдаленно напоминает работу, описанную Фрейдом. В то время как работа сновидения с ее приемами сгущения и сдвига является семантической работой, вторичная обработка сна, пытающаяся устранить впечатление абсурдности и бессвязности, является работой синтаксической. Она оперирует мыслями и переходными мыслями. Своей возможностью вторичная обработка обязана психической функции, которую едва можно отличить от мышления в состоянии бодрствования. Она нацелена на когерентность и «логику»[83]. Однако если тот, кому приснился сон, пытается установить его когерентность, то действие это должно быть оценено как крайне сомнительное, поскольку оно заслоняет настоящий смысл сна. По аналогии позволительно заключить: Фунес со своими новыми знаками тоже производит «заслоняющие воспоминания» (Deckerinnerungen). Мир, который приходит ему в голову, «искажается» в его сне наяву.

4

Чтобы отдохнуть от угрожающего вновь-обретения всего знания и всех *«imagines del recuerdo»*, Фунес должен представить себе что-то неизвестное, например новые дома, которые он мыслит черными («воображал их себе сплошь черными, состоящими из однородной тьмы» (с. 168)). Чтобы тогда, наконец, заснуть, он обращает свое лицо в это воображаемое направление. Это выдуманное затемнение, желание мысленно избавиться от накопленного находит аналог в попытках Шерешевского перекрыть поток образов при помощи пустого экрана и иконоборческим жестом уничтожить знаки. Помимо изобретения образов, Шерешевский прибегает к разным уничтожающим уловкам, чтобы запрудить поток наползающих друг на друга и перетекающих друг в друга образных представлений, составляющих его гениальную способность[84]. Одновременно отсюда возникает вопрос, не скрываются ли за инсценируемыми уловками, которые в конце концов остаются безрезультатными, формы культурного забвения, соответствующие динамическому механизму включения в память и исключения из нее культурной информации. Но стратегии забвения в случае Фунеса не являются особенно утонченными. Он призывает на помощь лишь стратегию взгляда в черноту. Представление черноты, которое соответствует актам перекрывания и закрывания, а затем и

[83] *Freud S.* Die Traumdeutung: Studienausgabe/ Hg. v. A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey. Frankfurt/M., 1982. Bd. 2. S. 470 ff.

[84] Ср.: *Lachmann R.* Die Unlöschbarkeit der Zeichen. S. 131 ff.

мысленного избавления от представлений у Шерешевского, можно, однако, рассматривать в связи с некоторыми концепциями современного искусства, проповедовавшими аскетическое отношение к изображению. «Черный квадрат» Казимира Малевича, содержащий все изображения и стирающий их, кажется здесь адекватной параллелью. Фунес видит черноту («sieht schwarz»[85]), чтобы забыть. У Малевича читаем: «Путь людей должен быть освобожден от всего предметного хлама, который скопился за тысячелетия» (негативная программатика Малевича направлена против всей предметной культуры целиком[86]). Это представление хлама можно связать с метафорой мусорного бака у Фунеса. Другая попытка Фунеса самоизлечиться от избытка знаков у Фунеса, а именно желание покоиться на дне реки, поддавшись колыханию потока и растворившись в нем (носитель памяти в Лете), также находит параллель у Малевича: «Все исчезло, и не осталось никакого элемента, напоминающего предмет или его отражение». Малевич говорит об освобожденном ничто беспредметности: «Если истина и существует, то только в "ничто", в беспредметности». Это было бы последнее следствие растворения в потоке времени.

Таким образом, существуют две тенденции: одна — полного растворения и саморасчленения, другая — не подчиняющегося никакому эклектицизму, никакой селекции и никакому ограниченному перспективизму расчленения воспринятых вещей, расчленения, находящего выражение в эксцентричной сигнификационной деятельности.

5

Описываемый Борхесом случай увлекателен тем, что он предлагает свою, особую модель мира и представляет ее в разрастающихся до бесконечности каталогах, принцип порядка которых остается скрытым. Как Шерешевский, являющийся своего рода «пра-семантиком» и наивным поэтом, репрезентирует потерявшие актуальность ступени культуры, так и Фунес следует, кажется, вышедшим из употребления моделям. Отвергнутые (вытесненные), забытые, не включенные в официальную культуру эпистемологические конструкции, экстремальные мыслительные эксперименты, игры с порядком и проекты изменения миропорядка — все это можно отыскать в приемах расчленения воспринятых феноменов и вновь обретенного знания, в присвоении имен собственных, в

[85] Нем. «schwarzsehen» означает быть пессимистом, видеть все в мрачном свете (*Прим. пер.*).

[86] Здесь и ниже мы цитируем мысли К. Малевича, изложенные им в его работе «Супрематизм».

изобретении особого языка: везде, где дает о себе знать гипертрофированная способность Иренео Фунеса к запоминанию.

Но не образы как пометки для памяти, а частные эзотерические шифры, вырывающие означаемые из принятой категориальной системы, предоставляет Борхес своему герою в качестве вспомогательного средства для запоминания. И когда речь все-таки идет об образах, «imagines del recuerdo», имеются в виду не результаты сложного процесса перемещения, назначающего в сознании «заместителей» того, о чем нужно вспомнить, а сами воспоминания. Они запечатлеваются в качестве образов. Они суть репрезентации и презентации отсутствующего. В imagines, осаждающих Фунеса, есть что-то от резкости, жестокости, неумолимости «реального».

Итак, под *«imagines del recuerdo»* не имеется в виду намек на традицию мнемотехники— которая, конечно, представлена цитатой из Плиния. Борхес, скорее, избирает себе отправной пункт там, где мнемотехническая практика транспозиции *memorabilia* в образы и помещения их в памятных местах сменяется традицией, не прибегающей к помощи образов. Традицией, в которой пространственный синтаксис замещается комбинаторикой, *inventio* образов, и трансформация в них — диаграмматикой, а сам образ (*imago*) — концепцией. Во-первых, комбинаторика исходит из представления о необходимом соотношении между микро- и макрокосмосом (из системы соотношений уровней и сфер); во-вторых, она функционирует как подвижная система знаков, в которой закодировано знание и которая при различных констелляциях способна порождать скользящую семантику. Комбинаторики одновременно и консервативны относительно данных, которые они обрабатывают, и генеративны относительно (новых) предложений, которые они в состоянии производить из заданных элементов. При этом не играет роли то, идет ли речь о буквах как о комбинаторных порядковых элементах (Каббала) или о комбинаторике элементов (алхимия). Здесь генеративистскому расчету присущ магический момент. Это относится к «Theatro della memoria» Джулио Камилло, о функционировании которого сообщает его же тракатат «L'Idea del theatro»[87].

---

[87] Ср.: *Yates F.* The Art of Memory. London, 1984. P. 160—172. В трактате Камилло (*Camillo J.* L'Idea del theatro / L. Bolzoni. Palermo, 1991) порядок прозрачен: семь ступеней, степеней или рангов представляют иерархию «категорий»: 1) боги, планеты, которые управляют вещами, 2) простые элементы, 3) смесь элементов, 4) внутренний мир человека, 5) связь тела и души, 6) воля богов и человеческая деятельность, 7) искусство. (К системам категорий, которые интересуют Борхеса потому, что он считает возможным их перечеркнуть, относятся и системы Камилло, продолжающие традицию Луллия.) Эти представления о порядке связывают друг с другом аристотелизм, неоплатонизм и Каббалу.

В нем речь идет о читаемости знаков зодиака, символов планет, мифологических имен, книги Сефирот и строения семиступенчатого, разделенного на секции амфитеатра, в надписанных ступенях которого, подобных выдвижным ящикам, хранятся самые важные тексты. При вступлении в театр посетитель подвергается действию магического излучения, так что он не принуждается к воспоминанию, а оказывается помещенным в знание. Магический момент присущ также и системе памяти (*memoria)* Джордано Бруно[88]. Мировое знание внесено в нее как подкрепленная магическими техниками креативно-генеративная комбинаторика. Комбинаторные процедуры заставляют вспомнить лишь в той мере, в какой они производят что-то, что уже закодировано в фигурах, которые они приводят в движение и в связь. (Где мировое знание благодаря комбинаторике находится в состоянии присутствия, где оно обретает магическое присутствие, там ничего уже не нужно вспоминать. Или иначе: *memoria* как магическое присутствие упраздняет воспоминание.)

Из этой замены мнемотехники комбинаторикой Борхес перенимает и сохраняет субституирование мнемонических образных комплексов при помощи вербальных и алгебраических техник записи — но в случае Фунеса он подрывает системы и прекращает действие комбинаторик, основывающихся на концепциях взаимного соответствия элементов. Вместо этого он делает упор на одно из направлений в герметической мнемонике — на криптическую символику. Изнутри пространства памяти Фунес опровергает язык памяти в своей модели еретического порядка и гетеродоксий. Предисловие к книге «Слова и вещи», написание которой Фуко приписывает опыту прочтения текста Борхеса, начинается с интерпретации его «Китайской энциклопедии» и категориально непостижимой таксономии последней. Здесь в поле зрения Фуко находятся именно этот еретический порядок и еретические учения. В них он обнаруживает «беспорядок, заставляющий вспыхивать и светиться обломки большого количества возможных вариантов порядка в лишенном законов и негеометрическом измерении *гетероклизии*»[89]. Отсутствие у них определенного места он называет гетеротопией. В его глазах именно гетеротопии «подрывают язык, поскольку препятствуют тому, чтобы то или иное было названо, разбивают общие имена или сцепляют их друг с другом, и уже заранее разрушают “синтаксис”». И далее: «Гетеротопии ...высушивают язык, заставляют слова задержаться в самих себе, оспаривают

[88] Ср.: *Yates F.* The Art of Memory. S. 199—319.

[89] *Foucault M.* Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/M., 1971. S. 20.

любую возможность грамматики на самом корню. Они разрушают мифы и поражают ритм предложений бесплодием» (с. 20).

Именно этот момент беспокойства, исходящий из остраненного переустройством мира, сопровождает и чтение «Funes el memorioso». В то время как разветвленная, неслыханная многообразность явлений, которую Шерешевский принужден воспринимать и хранить по отдельности, смущает его так, что идентичность явлений в отдельных их аспектах, кажется, распадается — каждый отдельный аспект грозится заявить претензии на новый сигнификант, — Фунес как раз старается расщепить феномены, разбить время на дифференциалы, а пространство — на частицы. Каждая молекула любого целого, каждый отдельный его аспект получает имя собственное и регистрируется под этим сигнификантом. Путаница, являющаяся основной причиной Шерешевского, не имеет места в истории Фунеса[90], который отступает перед скрупулезно дифференцированным запоминанием лишь потому, что время регистрации, которое повторило бы время восприятия впечатления, оказалось бы чистой тавтологией.

Борхес открыто указывает тропу, которая должна привести читателя к истокам того, что его герой познает как мнемоническое страдание. Пассаж, заканчивающийся словами о бесконечном перечне слов для естественной последовательности чисел, о бесполезном мысленном каталоге образов всех воспоминаний, начинается следующим образом:

> В XVII веке Локк предположил (и отверг) возможность языка, в котором каждый отдельный предмет, каждый камень, каждая птица и каждая ветка имели бы собственное имя; Фунес тоже

[90] Кроме скрытой отсылки к пространственной метафорике и переоценивающей отсылки к «Thesaurus» Борхес использует и другие тематические элементы в качестве намеков на Августина; при этом становятся ясны их близость и различие. У Августина (Confessiones. 8, 13) все хранится отдельно по жанрам, «ibi sunt omnia distincte generatimque servata» (Ibid.). Память в состоянии сызнова вызвать каждое чувственное впечатление, причем отдельно. Не возникает никакой путаницы: «nec incurrunt soni atque perturbant quod per oculos haustum considere» (Ibid.). Как и Августин, Шерешевский переводит воспринятое в образы, но в отличие от Августина, он страдает синэстезией, наводящей путаницу, и не в состоянии разделить звук и цвет. Фунес не сталкивается с проблемой путаницы — однако он, в противоположность двум другим, не ищет образов; с Августином же его сближает способность вспоминать отдельные детали, хотя они и не привязаны для него к определенному жанру. Фунес, как и Августин, испытывает своего рода вдохновение памяти и вспоминает все: что, когда и где он делал. Кроме пережитого им самим, он вспоминает и воспоминания других. В этом пункте его можно сравнить с Августином: «Ibi sunt omnia, quae sive experta a me sivi credita memini» (Ibid. 8, 14).

> пытался придумать аналогичный язык, но отказался от него, найдя, что он будет слишком обобщенным, слишком двусмысленным. В действительности Фунес помнил не только каждый лист на каждом дереве в каждом лесу, но помнил также каждый раз, когда он этот лист видел или вообразил. Он решил ограничить каждое из своих путешествий в прошлое какими-нибудь семьюдесятью тысячами воспоминаний, которые он будет обозначать числами. Два соображения остановили его: сознание, что задача эта бесконечна, и сознание, что она бесполезна. Он подумал, что к своему смертному часу едва ли успеет классифицировать все воспоминания детства (с. 167).

Краткая отсылка к проекту Локка провоцирует амплифицирующее прочтение, которое приоткрывает причины краха его завышенных притязаний. В главе «Об общих терминах» из «Опыта о человеческом разумении»[91] Локк развивает именно ту аргументацию, которая разъясняет бессмысленность языка, состоящего исключительно из имен собственных. Локк ни в коем случае не «требует особого языка», который он затем отвергает, а исходит из наблюдения, что хотя «все существующие вещи единичны» (all things being particulars) и что тогда «могло бы казаться разумным» (it may perhaps be thought reasonable), «что такими будут также и слова (я имею в виду их значения), которые должны быть сообразны вещам» (that words, which ought to be conformed to things, should be so too, — I mean in their signification), тем не менее большинство слов в языках все-таки «являются общими терминами» (are general terms). Это обстоятельство основывается на «здравом смысле и необходимости» (reason and necessity (p. 14)). Для Локка невозможность дать каждой отдельной вещи свое собственное имя коренится именно в нехватке того, чем Фунес располагает в избытке: во вместимости памяти. Примеры Локка, демонстрирующие невозможность воспоминания частностей, являются претекстом перечисления деталей у Борхеса также и на стилистическом уровне: «...каждая птица и каждое животное, увиденное человеком, каждое дерево и растение, оказавшее воздействие на наши чувства, не могут найти место в самом обширном уме. Хотя рассматривают как пример поразительной памяти способность некоторых полководцев назвать по имени каждого солдата в своем войске, однако нам легко понять, почему люди никогда не пытались дать имя каждой овце в своем стаде или каждой вороне, пролетающей над их голо-

[91] *Locke J.* Essay Concerning Human Understanding: 2 vol. / Ed. A. C. Fraser. Oxford, 1984. T. 2. S. 14—31.

вами, тем более дать особое название каждому листу растения или каждой песчинке по дороге» (Ibid).

По мнению Локка, язык, состоящий из имен собственных, не выполняет общепринятой задачи: не расширяет познания и не способствует коммуникации. Говорящий на особом языке становится солипсистом, вступает в автокоммуникацию. Так это на деле происходит с Фунесом, который в своей неспособности опираться на общие понятия не в состоянии передавать свои впечатления посредством «идеи», объединяющей сообщество говорящих. Борхес, заставляющий повествователя подчеркнуть неспособность Фунеса мыслить «общие Платоновы идеи» (с. 168), скорее имеет в виду, видимо, эту идею Локка, на которой основывается общее понятие и которая является всеобщей. Повествователь поясняет: «Ему не только было трудно понять, что родовое имя "собака" охватывает множество различных особей разных размеров и разных форм; ему не нравилось, что в три часа четырнадцать минут собака (видимая в профиль) имеет то же имя, что собака в три часа пятнадцать минут (видимая анфас)» (с. 168).

В небольшой работе «Аналитический язык Джона Вилкинса» у Борхеса мелькает в скобках вызывающая беспокойство спекуляция, звучащая как атака против универсального языка — и одновременно оправдывающая, как кажется, предприятие Фунеса: «Теоретически можно себе представить язык, в котором название каждого существа указывало бы на все подробности его бытия, на его прошлое и будущее»[92]. В отказе мыслить в общих понятиях Фунес поразительным образом вновь сходится со своим мнемоническим «близнецом» Шерешевским, которому, кроме того, не дано было понимать омонимии и синонимии и который просто-напросто отказывался принимать тенденцию языка, согласно которой также и имена собственные (особенно имена людей) превращаются в группу знаков, из которой можно выбирать произвольно. Одинаково невозможным было для него представить себе двух людей с одним и тем же именем и то обстоятельство, что один и тот же человек мог носить разные имена (например, что у него были ласковые прозвища). Ему не дано было узнавать идентичность человека или вещи из другой (временной или пространственной) перспективы, что производит впечатление одной из версий языкового расчленения собаки, к которому стремился Фунес.

Оба они, Фунес и Шерешевский, настаивают на соотношении один к одному между означаемым и означающим и допускают лишь частную, фрагментарную идентичность; образование классов

[92] *Borges J.L.* Die analytische Sprache des John Wilkins // Borges J. L. Gesammelte Werke. Bd. 5/II. Essays 1952—1979. München, 1981. S. 109—113.

и парадигм исключено. Подобный язык, отмечающий лишь различия, с точки зрения Локка, не годен ни для когнитивных, ни для коммуникативных целей.

Но следует пойти вперед по тропинке, которую указывает ссылка на Локка, чтобы отыскать дальнейшие и более решительные (и явным образом, не отвергнутые) модели, которые подрывают язык как систему и могут считаться претекстами фантастики Борхеса, касающейся языка и памяти. Сам Борхес разработал их в названной уже статье о языке Джона Вилкинса. Здесь он сначала обращается к работе последнего «An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language»[93], темой которой является создание универсального языка. Попытку Вилкинса Борхес рассматривает как возвращение к задаче, сформулированной Декартом в его письме (ноябрь 1629 г.)[94]. Борхес излагает тезис этого письма. Применительно к рассказу о Фунесе, смысл этого изложения заключается в том, что таким образом раскрывается еще одна *donnée sémantique* для процедур шифровки, счета и переименования, применяемых мнемонистом.

В письме, датированном еще ноябрем 1629 г., Декарт писал, что с помощью десятичной цифровой системы мы можем в один день научиться называть все количества вплоть до бесконечности и записывать их на новом языке, языке цифр; он также предложил создать аналогичный всеобщий язык, который бы организовал и охватил все человеческие мысли (с. 354).

По этому поводу Борхес помещает в сноске следующий комментарий:

> Теоретически количество систем исчисления неограниченно. Самая сложная (пригодная для богов и ангелов) должна бы содер-

[93] *Wilkins J.* An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language. Menston, 1968. (Репринт «English Linguistics 1500—1800». S. 119).

[94] Descartes R. Oeuvres de Descartes: Correspondance I. Avril 1622 — Fevrier 1638 / Ed. Ch. Adam, P. Tannery. Paris, 1969. P. 80: «Au reste, ie trouue qu'on pourrait adjouter à cecy une inuention, tant pour composer les mots primitifs de cette language, que pour leurs caractères; en sorte qu'elle pourroit être enseignée en fort peu de tems, à:ce par le moyen de l'ordre, c'est à dire, établissant vn ordre entretoutes les pensées qui peuuent entrer en l'esprit humain, de mesme qu'il y en a vn naturellement étably entre les nombres; et comme on peut aprendre en vn iour à «nommer tous les nombres iusques à l'infiny, à à les écrire en vne langue inconnue, qui sont toutefois vne infinité de mots differens». В комментарии к этому письму устанавливается — хотя и очень косвенная — связь между проектами Декарта и «Essay» Джона Вилкинса. Здесь сказано, что вдохновителем Джона Вилкинса был шотландец Джорж Дальгарно, работа которого (Ars signorum, vulgo Character universalis et Lingua philosophica London, 1661) опять же описывается как «dans un esprit tout cartésien» (p. 82). Борхес пошел, видимо, по этому следу.

жать бесконечное количество знаков, по одному для каждого числа; для самой простой требуется только два знака. Нуль обозначается как 0, один — 1, два — 10, три —, четыре — 100, пять — 101, шесть — 110, семь — 111, восемь — 1000. Это изобретение Лейбница, стимулом для которого (мне кажется) послужили загадочные гексаграммы «И Цзин» (с. 354).

Именно в контексте гетеродоксальной алгебры следует поместить уругвайского мнемоника. Перечеркивая порядок, Фунес создает одному ему понятные таксономии и порядок чисел, в котором значение числа и знак числа разделяются. Повествователь сообщает о собственной системе чисел Фунеса, о замещении чисел словами. (Вместо «семь тысяч тринадцать» он, например, говорил «Максиме Перес», вместо «семь тысяч четырнадцать» — «железная дорога»; другие числа обозначались как «Луис Мелиан Лафинур», «Оли-мар», «сера», «трефи», «кит», «газ», «котел», «Наполеон», «Агустин де Ведиа» (с. 167).) Это замещение можно было бы понять как перевод одной системы означающих в другую, как перевод алгебраической системы в вербальную. Но то обстоятельство, что внутри одной и той же системы, а именно системы чисел, у Фунеса фигурируют числа вместо чисел, доказывает применение эксцентричного приема, состоящего на службе у герметического, криптического порядка. Система чисел — часть системы знания, которая, в свою очередь, является частью театра памяти (в котором числовые значения функционируют как числа и как символы, так как они определяют стихии, планеты, отрасли знания и т.д.), — раскладывается на составные и восстанавливается таким образом, что названия чисел замещаются именами собственными исторических личностей и мест. Или наоборот: этим именам собственным присваиваются числовые значения — пародийный намек на гематрию и радикализация приема приведения букв и чисел в отношение *signifiant/signifié*. Здесь не цитируется алфавит или способ записи числовых значений с помощью цифр, т.е. взаимозаменяемость двух знаковых систем. Условные символы используются здесь в качестве цифр, в качестве шифров. Или иначе: в цифрах распознаются шифры (как заполненные и пустые одновременно: арабское «Şifr» означает «нуль»), и распознаются таким образом, что лишь голос повествователя произносит числовое значение. Или произносимый сигнификант должен сохранить название числа и сделать обратный перевод шифра имени собственного (выражающего числовое значение)? Чтобы читать «Максимо Перес», но произносить «семь тысяч четырнадцать».

Вершиной нотационной фантастики является, однако, транспозиция, *transmutatio* внутри самой системы, когда предлагается

читать цифру, означающую 9, как цифру, означающую 500; т.е. 9 значит/означает 500 (из чего не следует, однако, что 10 значит 501 или 600 и т.д.). В результате возникает несущая в себе беспокойство гетеротопия в смысле Фуко или числовая криптография, которая лишает систему чисел своего места и подчиняет ее «фантастической» эпистеме, каковая могла бы быть в обиходе в стране «Тлен, Укбар, Орбис Терциус»[95], но никак не в *orbis pictus*[96] упорядоченного и поэтому поддающегося описанию и иллюстрированию мира. Кажется, что этот смелый прыжок обладает метафорическим индексом. 9 есть метафора 500, т.е. сигнификант, который она заслоняет и замещает. Прочное соединение цифры 9 (написанной и произнесенной) с числовым значением 9 (мыслимым) не допускает того, чтобы мыслить 9 иначе, если читаешь «девять». В крайнем случае еще можно было бы воспринять графику 9 как образ. (В стране Тлен существует знак с группами из шести членов, которые, однако, выдаются за 10.) В этой беспричинной игре цифра 9 становится условной, опустошаясь с потерей числового значения и одновременно соотносясь с другим. Но что происходит с числовым содержанием 500, когда оно записывается при помощи цифры 9?

Предложение повествователя следовать логике числового ряда в том виде, в каком он занесен в счетную книгу культуры, повествователь оставляет Фунеса равнодушным (также и Шерешевский по-своему оперирует числами, он «окартинивает» их начертания и нарративизирует их комбинаторику или последовательность, не распознавая ее как таковую)[97].

Можно ли отнести Фунеса к традиции алхимической алгебры? Поскольку никакая комбинаторика ограниченного цифрового ряда не предусматривается здесь для потенциально неограниченных числовых значений, поскольку каждое числовое значение должно носить свое собственное имя, переименование продлилось бы бесконечно, и количество актов наименования оказалось бы беспредельным как числовой ряд. Невообразимое предприятие, которое Фунес доводит до числа 24 000. Здесь он прекращает, продемонстрировав эту фантастическую эпистему. (Шерешевский поступает, возможно, более экономно. Он применяет одни и те же образные аббревиатуры для одних и тех же цифр; каждое составное число, однако, следует новой истории, которая должна обосновы-

---

[95] *Borges J.L.* Tlön, Uqbar, Orbis Tertius // Borges J.L. Der Zahir und andere Erzählungen. Frankfurt/M., 1964. S. 15—33. Помимо системы чисел, здесь необходимо обратить внимание на проект нового фантастического языка.

[96] Намек на «Orbis pictus» Яна Коменского.

[97] Все, что имеет порядок математических задач, легче вспомнить, — говорится у Аристотеля («De memoria et reminiscentia», 452a).

вать и объяснять его комбинацию.) Мнемонические фантазмы, которыми оперирует Борхес в «Funes el memorioso», являются перераспределениями членов схем, знанием которых он обязан отвергнутым (или неприменимым на практике и поэтому забытым) системам и которые он воскрешает в Фунесе вместе с их апориями. При этом его интересуют не только апории, но и притягательный феномен альтернативных репрезентаций знания. Если Шерешевский — это *«avatar»* античных практиков ars memoria, то Фунес есть одновременно и *«avatar»*, и антипод теоретиков универсальных (комбинаторных, диаграмматических и алгебраических) проектов порядка от Луллия до Локка. К ним принадлежат системы соответствий, универсальные суммы, категории, *mathesis universalis*, репрезентация знания о мире при помощи абстрактного языка, располагающего общими понятиями, системы, одновременно являющиеся конечными и бесконечными, коммуникативные системы с педагогическим умыслом и системы скорее эзотерической и криптической природы. В скрытой форме выводя их вновь на поверхность, Борхес подчеркивает противоположности: концентрические и эксцентрические формы порядка, относящиеся друг к другу как норма и нарушение нормы.

Предприятия Фунеса, антикоммуникативного мнемонического аутиста, который в своей слепоте относительно категорий и парадигм не узнает (и не признает) никаких соответствий и причинно-следственных связей, никакого сходства и родства между феноменами, предстают как сциентистские мистификации.

В процессе возрастания гетеродоксий до «фантазмодоксий» создаются мыслительные фигуры трансгрессии, ставящие под вопрос «теории систем». Или иначе: создаются симулякры «теорий систем», искажающие механизмы принятых системообразований. Игровой момент фантазмодоксии обладает двойным индексом: он и рационалистичен, и антирационалистичен одновременно.

Свою мистификацию Борхес не ограничивает рассказом, а разворачивает ее посреди почти что точной передачи этих экстремальных, но тем не менее мыслимых как «фактические» теорем. Изложение языка Вилкинса — распределение Вселенной на сорок категорий и родов, которые, в свою очередь, подразделены на «дифференции» и «виды», причем каждый род обозначается слогом из двух букв, каждая дифференция — согласным, каждый вид гласным[98] — Борхес сопровождает размышлением, в рамках которого символика Вилкинса определяется никоим образом не как в высшей степени обоснованная и связывается с буквенной семантикой каббалистов.

[98] *Borges J.L.* Die analytische Sprache. .. Op. cit. S. 354.

Исчерпывающее представление всех феноменов в рамках универсальной грамматики, которая не довольствуется образованием классов, а держит наготове знак для каждого отдельного феномена, абсурдно. Фунес разыгрывает эту абсурдность в своей попытке при помощи чисел охватить все свои воспоминания, разбивая их на дифференциалы. На числе 70 000, представляющем собой предварительную сумму каждого прошедшего дня, он останавливается. Ни одна жизнь не может вместить времени для своего собственного обобщения. Или: кто вспоминает обо всем, что он прожил, тот прекращает жить.

В своего рода эпистемологическом остранении западного (аристотелевского) мышления в категориях Борхес демонстрирует неаристотелевское образование классов, признаком которого является гетероклизия. В предисловии к своей процитированной уже книге Фуко впечатляющим образом проинтерпретировал этот прием.

Эзотерический универсальный язык Вилкинса, который можно читать как «тайную энциклопедию», пользуется таблицей из сорока категорий, которые Борхес в своем изложении — принимая тон аристотелика — уличает в определенных «двузначностях, накладках и ложных сигналах». Такова, например, категория камней, которая работает с понятиями «обыкновенный», «среднедрагоценный», «прозрачный» и «нерастворяющийся», чтобы образовать субкатегории. И вот — Борхес мистифицирует — шестнадцатая категория, относящаяся к красоте: ее следовало бы представлять себе как «живородящую, продолговатую рыбу» (с. 355). Подобный прием — ссылаясь на некоего «Франца Куна», Борхес в своей мистификации заходит еще дальше — напоминает «неудачные определения» «одной китайской энциклопедии», носящей название «Небесная империя благодетельных знаний». Здесь следует подробно цитируемая также и у Фуко классификация зверей, беспорядочная поэтика которой оправдывает повторное ее упоминание. В ней сказано, что звери делятся на «(а) принадлежащих императору, (б) набальзамированных, (в) прирученных, (г) сосунков, (д) сирен, (е) сказочных, (ж) отдельных собак, (з) включенных в эту классификацию, (и) бегающих как сумасшедшие, (к) бесчисленных, (л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, (м) прочих, (н) разбивших цветочную вазу, (о) похожих издали на мух» (с. 356). Автор фантастических теорий и мистификатор утверждает, что видит определенную склонность к «хаосу» и в предприятии «Брюссельского библиографического института», которое заключается в подразделении Вселенной на тысячу пронумерованных отделов. Номер 262 содержит там все, что относится к «папе», номер 263 — к «празднику Тела Господня», номер 298 — к «мор-

монству». Номер 179 содержит «жестокое обращение с животными. Защита животных. Дуэль и самоубийство с точки зрения морали. Пороки и различные недостатки. Добродетели и различные достоинства» (там же). Борхес настаивает на том, чтобы разоблачить разнородность, которую он сам же и создает.

Далее Борхес высказывает недоверие относительно любого рода универсальной грамматики: поскольку неизвестно, *что* есть Вселенная, нельзя в конце концов и изобразить ее, ключ к ней сокрыт и известен одному лишь Богу. Борхес не медлит заручиться мнением философских авторитетов, чтобы подкрепить это сомнение относительно изобразимости. На этот раз в свидетели призывается Дэвид Юм с его богохульным скепсисом. Из его «Диалогов о естественной религии», гл. V (1779), Борхес цитирует следующий пассаж, заключающий в себе, кажется, умаляющую оценку Творения, близкую к гнозису:

> Этот мир ...возможно, представляет собой только первую грубую пробу деятельности какого-нибудь бога-юнца, который затем бросил его, устыдившись своего неудачного произведения; возможно, он творение какого-нибудь подчиненного, низшего божества и составляет предмет насмешек высших божеств, или же он произведение какого-нибудь престарелого бога, впавшего от дряхлости в детство, и после смерти последнего продолжает вести бесцельное существование исключительно благодаря первичному импульсу и активной силе, полученной от своего творца[99].

Смеси реальных (хотя и отвергнутых) и апокрифических моделей, доводящих до крайности первые, соответствует проект теоретических фантазмов. Отмежевание Борхеса от последних не мешает им тем не менее подрывать авторитет принятых грамматик путем разоблачения их эпистемологической условности. Все модели возможны и невозможны — такова парадоксальная суть его шутливо-серьезной аргументации.

6

К интересующим Борхеса концепциям относится и концепция связи памяти и меланхолии. Он наделяет своего героя некоторыми чертами, которые, пусть сокращая и изменяя элементы изначальной концепции меланхолии, тем не менее выступают достаточно явственно для того, чтобы обрисовать его себе как меланхоличного мнемониста. Этот аспект меланхолии позволяет интерпретировать некоторые детали рассказа, иначе расставляя акценты.

---

[99] *Юм Д.* Соч.: В 2 т. М., 1966. Т. 2. С. 494—495. Пер. С.И. Церетели.

Меланхолика отличают чрезвычайная одаренность, склонность к кризисным состояниям и особенно гипертрофированная способность к запоминанию. В «De memoria et reminiscentia» Аристотель рассматривает меланхолию и память в их взаимосвязи. Он определяет меланхолика как способного к непроизвольному воспоминанию и утверждает, что воспоминания осаждают его более, чем всех остальных[100]. Меланхолик предстает как жертва памяти и образов, возникающих в нем или порождаемых им самим. Борхес пишет, что Фунес не может больше избавиться от *«imagines del recuerdo»*. То, что перед мысленным взором Фунеса стоит тяжесть вспоминаемых образов, что он принужден терпеть мир в его моментальности нестерпимой ясности и давление неутомимой действительности, является одним из аспектов его страдания. Он лежит с закрытыми глазами, находясь во власти образов. Он видит себя вынужденным прожить не только все на свете воспоминания, но и реальную муку будущего, которое еще не наступило: разложение и смерть. (Перед ним как будто прокручивается фильм с повторениями предшествующих событий, стоп-кадрами, замедленной и ускоренной съемкой, который затем превращается в гороскоп)[101]. Его представление об избавлении, которое он мог бы найти в Лете, скрывает в себе меланхолическое стремление к смерти. Так же меланхолично и его сетование на мусорный бак собственной памяти, причем здесь пробивается нотка страдающего самолюбования. Если в предметах Фунес видит не только отпечаток их прошлого, но и следы их будущего, то он предстает как слепой ясновидец, ослепляющий сам себя в темном пространстве. Меланхолический дар предвидения тематизируется в «Problema XXX. I» Псевдо-Аристотеля; падение с лошади отсылает к меланхолической болезни эпилепсии[102].

Фунес умирает — потому что не способен забывать — не от разлития желчи, а от кровоизлияния в легкие. Однако в учении о темпераментах *(humores)* воображаемый черный сок меланхолика и (настоящий) красный — сангвиника связаны друг с другом как антиподы[103]. Фунес — чрезвычайно одаренный человек, рано дос-

---

[100] *Aristoteles.* De memoria et reminiscentia 453a.

[101] Это напоминает фильм Питера Гринуэя «Зоо», где разложение трупов животных показывается в ускоренной съемке. — В «Приглашении на казнь» В. Набоков разработал теорию фотогороскопа, представляющего молодых живущих как старых мертвецов.

[102] *Pseudo-Aristoteles.* Problema XXX. 1 // Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Relegion und der Kunst / Hg. v. R. Klibansky, E. Panovsky, F. Saxl; Übers, v. Chr. Buschendorf. Frankfurt/M., 1990. S. 68, 72.

[103] В Средневековье человек до грехопадения рассматривался как сангвиник (идеальный тип). Грехопадение делает из него меланхолика; или же —

тигший своего совершенства (он умирает в 21 год), что также есть удел меланхолика. Хотя и не ученый, не художник и не государственный муж, каковыми Аристотель представляет себе меланхоликов, балансирующих между депрессией и безумием, Фунес все-таки обладает «неким смутным величием» (с. 167). Кроме того, он был «монументом, бронзовым изваянием, более древним, чем ...пирамиды» (с. 169), существом почти божественным (на что указывает ускользающая от идентификации личность отца (с. 162—163)) и человеком, великим в своем несчастье («el infeliz»). Фунес предстает как одинокий, погруженный в размышления эксцентрик и изобретатель знаков, одержимый манией переименования вещей. Здесь Борхес, по-видимому, намекает на связь концепции меланхолии с учением о мании[104]. Как и в учении о темпераментах, сводящем поэтический дар скорее к телесной конституции, чем к божественному экстазу, Борхес ведет своего героя к мнемоническому озарению через физическое отключение его личности. Одаренный памятью меланхолик одновременно является гениальным изобретателем метафор. Эту взаимосвязь Аристотель устанавливает в книге «О сновидениях и толковании их»[105]. В «Поэтике» также есть соответствующее указание, однако без связи с «меланхолией». Речь здесь идет лишь о том, что подбор метафор является даром, которому нельзя научиться и который состоит в способности узнавать родственное друг другу[106]. Борхес переворачивает эту способность: меланхолик Фунес как раз не умеет распознавать родственные друг другу феномены. Он совершенно неспособен к образованию метафор, поскольку он не в состоянии установить родство или аналогию. Мания дифференцированного взгляда препятствует ему: «Мыслить — значит забывать о различиях, обобщать, абстрагировать. В загроможденном предметами мире Фунеса были только подробности, к тому же лишь непосредственно данные» (с. 168).

Быть неспособным к распознаванию родства феноменов — значит не только быть слепым относительно парадигм, но и меланхолически отказываться от постижения связей. Забросив проект алгебраического охвата дифференциалов памяти и введения новой числовой системы, Фунес сидит в своей раке как в мусорном бачке. Неудача приводит его в состояние, которое заканчивается ме-

---

меланхолика, холерика или флегматика. Меланхолик в любом случае соотнесен со своим положительным антиподом, сангвиником, а черная желчь, тем самым, с кровью. Падение Фунеса, конечно, не грехопадение, а скорее просветление: он как бы снова становится сангвиником. Указанием на связь между этими двумя темпераментами я обязана Мартине Вагнер-Эгельхааф.

[104] О связи меланхолии и мании см.: Saturn und Melancholie... Op. cit. S. 56ff.

[105] *Aristoteles*. О гадании по снам. 464a

[106] Поэтика. 1458б—1459a.

ланхолическим кровоизлиянием в легкие. Феномены вышли из его повиновения, и поскольку ему не удается установить между ними хоть какие-то связи или поскольку он отказывается это делать, возникает мир несоотнесенностей.

Мания, охотящаяся за деталями, создает пространство лабиринта. Лабиринт обладает и индексом меланхолического. В «Анатомии меланхолии» Роберта Бертона он предстает в качестве основного топоса меланхолии[107]. Лабиринт, скрывающий или уничтоживший свой план, не способен больше репрезентировать знание, поскольку он выпал из микро-макрокосмической системы соответствий (которая лежит в основе комбинаторик и сложных форм порядка, изображенных в диаграммах). Бесконечная дифференциация порождает непоправимую дисгармонию.

Свои универсальные проекты («Pansophia» и «Orbis Pictus»)[108], продолжающие традицию системообразований, которые посредством зримого образа, алфавита, лексикона и грамматики стремятся полностью описать и проиллюстрировать содержание мира, Ян Амос Коменский противопоставил художественному тексту. «Лабиринт мира и рай сердца»[109] может быть прочитан как (пародийное) остранение подобных тотальных реестров и классификаций, не содержащих никаких противоречий. Взгляд из лабиринта подрывает педагогическую энциклопедию так же, как он подрывает веру в закономерность и надежность правил.

«Лабиринт» Коменского, который наверняка не был конкретным претекстом рассказа Борхеса, предвосхищает то, что следует из дробящего запоминания Фунеса: потерю мира, вытолкнутого из своего универсально-языкового порядка.

В каталогах слов, обозначающих предметы и действия (рядах существительных и глаголов), Коменский создает негативный *speculum mundi*[110]. Грамматика уже не является «водоразделом хаоса» («Scheidewasser des Chaos», Jean Paul[111]), а представляет собой механизм, инсценирующий сам себя и уже не могущий ничего репрезентировать. Это — лишенная места, гетеротопичная (в смыс-

---

[107] *Burton R.* Anatomy of Melancholy. 1621. Ср.: *Starobinski J.* L'encre de la mélancholie// La Nouvelle Révue Française. 1963. Vol.11, Nr. 123. P. 410—423. P. 416.

[108] *Komensky J.A.* Orbis pictus. I: Veskerych spisu Jana Amosa Komenského. T. 10. № 8 / Hg. v. H. Jarnik. Brno, 1929; Pansophia prodromus // Ibid. T. I /Hg. v. J. Reber, J. v. Novák. Brno, 1914. S. 323—388.

[109] *Komensky J. A.* Labyrint svéta a ráj srdce. Amsterdam, 1970.

[110] Ср. T*schižewskij D.* Kleine Schriften II: Bohemica. München, 1972. S. 92—176 (Forum slavicum. II. 13).

[111] Levana-Vorlesungen, цит. по: *Koller W.* Philosophie der Grammatik. Stuttgart, 1988. S. 936.

ле Фуко) антиграмматика, подрывающая универсальную. В своем проекте Коменский крайне точен; он работает с незамкнутыми цепочками слов, перечисляющими предметы мира: людей, улицы, площади, дома, покои и проходы. Он метонимически сопрягает случайно оказавшиеся рядом друг с другом вещи. Насыщенные аллитерациями, словами с одинаково звучащими конечными слогами *(homoioteleuta)* и парономазиями, они превращаются в пустые словесные орнаменты (*mateni u motani* = блуждания и заблуждения) и представляют «дурную бесконечность»[112]. В лабиринте, который отрицает или скрывает *clavis universalis*, собранное миром знание о себе направляется против самого мира. Лабиринт есть негативная энциклопедия.

7

Как меланхолик, изобретатель знаков и создатель имен, Фунес является представителем «художественной культуры», противостоящей «сократической»[113], — на эту мысль наводит присутствие Ницше в качестве фона. В конечном счете бесцельная, нетелеологическая деятельность Фунеса, обладающая «поэтическим» — экспериментальным характером, выходит за пределы сократической культуры, достигая свободного пространства еще-не-упорядоченности. «Дионисийская» деструкция, которой Фунес подвергает мир путем его расчленения, одновременно является проектом усовершенствования, которое обещает уточняющая дифференциация. Экстатический момент проекта, перешагивание Фунесом своих собственных границ предвосхищает его поражение.

Таким образом, поражение, о котором повествует текст с точки зрения (сократического) повествователя, приобретает двойной, амбивалентный индекс. Во-первых, это индекс утраты мира, вытекающей из невозможности репрезентации мира в гипертрофиро-

---

[112] *Tschižewskij D.* Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens des J. A. Comenius. (1957). Slavische Barockliteratur. Bd. 2 / Hg. v. R. Lachmann. München, 1983. S. 1—24. По мнению Чижевского, это понятие принадлежит традиции позднего платонизма. Он указывает на то, что оно встречается уже у Николая Кузанского в работе: «De docta ignorantia». II, l, 4 и II, 8, которую знал Коменский.

[113] Противопоставление «художественной» и «сократической» культур восходит к концепции Кристофа Менке, которую он построил на основе разрозненных соображений Ницше (*Nietzsche F.* Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe / Hg. v. G. Colli, M. Montinari. München, 1980. Bd. 7. S. 13 (1[8J); S. 98 (5[25]); S. 99 (5[267])); S. 124 (5[113]); S. 161 (7[101]); 179—181 (7[124]); S. 181—183 (7[125]); S. 225 (8[14])). См. работу: *Menke Chr.* «Die Tragödie und die Freigeister»: Zu Nietzsches Theorie ästhetischer Freiheit // Ästhetische Reflexion und Kommunikation. Bad Homburg, 1992 (Forum für Philosophie).

ванных мнемонических актах. Во-вторых, индекс преодоления памяти.

Своим проектом особого языка, пользующегося бесконечным количеством названий, Фунес перечеркивает не только всякие попытки мнемотехнической фиксации мира, но и любые энциклопедические, классификационные предприятия, прибегающие к сокращениям, использующие упрощения, дабы быть направленными на изображение мира или знания о нем. Он не стремится к всеохватывающему изображению и не заинтересован в системе соответствий, внутри которой примирились бы друг с другом сферы бытия, породнились бы дисциплины и побратались бы феномены. Свой «замечательный» поэтический взгляд, избегающий всеобщего и универсального, он направляет скорее на пространственно-временное единичное, которое постоянно расщепляется и удаляется, все более и более дифференцируясь. В сверхчувствительном восприятии Фунеса любое общеязыковое наименование уже является фальсификацией, поскольку оно классифицирует.

Борхес демонстрирует, как мог бы выглядеть мир без понятий, без причинности, без прикрепленности к ясной системе, без ценностного порядка и без иерархии. Попытка повествователя познакомить Фунеса с мышлением в понятиях не приносит результата. Тот, как кажется, не понимает его. Борхес стремится изобразить конфронтацию мышления, которое, опираясь на опыт и восприятие, способно обуздать разнообразие, подчинить себе сложность, сконструировать связи и причинность, с восприятием мира, которое как воспоминание направлено исключительно на единичное и не на его логику, которое в состоянии воспринимать единичное в его непрерывном изменении в потоке времени и в преобразующемся пространстве. Это совершенно новый взгляд на мир, скрывающийся за мириадами частиц. Здесь Борхес экспериментирует с абсолютным антипроектом. Из раритетных единиц восприятия Фунеса нельзя выделить ни знания о мире, ни понимания его. Этот дезорганизующий и декомпонующий жест восприятия направлен не на полезный для культуры смысл, а исключительно на охват различий и разрушение идентичности (культурной идентичности) предметного мира. Аргумент фантазма (т.е. неумолимой памяти) скрывает в себе положительный и отрицательный утопический смысл. Положительный его смысл двояк: с одной стороны, он состоит в возможности скрупулезной фиксации всего воспринятого всеохватывающим жестом тавтологизации, повторения «iisdem verbis» (теми же словами), в возможности точного повторения всего знания (анамнестически-интуитивно). С другой стороны, он состоит в транспозиции универсальной памяти (знания) в идиосин-

кразию индивидуальной *memoria,* язык которой является новым в том отношении, что он заново кодирует существующие уже знаки (код), предназначенные для опыта и восприятия, что он переворачивает условия обозначения и создает новые соотношения, ключ к которым хранится у одного лишь изобретателя этого языка. Так возникает новая память, которая множит мир, создает его заново в призматическом преломлении — для одного-единственного человека. (Таким образом, она перестает быть «властью порядка» как в отображающих системах, о которых шла речь.) Отрицательная утопия также двояка: она состоит в бессмысленности тавтологических актов, которая — если принимать ее всерьез — сокращает жизнь наполовину (на ту половину, которая потребовалась бы для ее тавтологизации). Кроме того, она состоит в резкой переоценке сокровищницы, становящейся мусорным баком, т.е. в переоценке многообещающей аккумуляции в фатальную: память как отхожее пространство.

Мир, выпавший из своих социальных и исторических рамок, выходит также из-под контроля изобразимости — как будто бы никогда и не бывало ни его самоупорядочения, состоящего в добытом ценой многих усилий познании причинности и процессов его развития или логики событий, которые позволяют связать и классифицировать его, ни образования отдельных дисциплин и дисциплинирования знания путем определения разных подходов. Наивный анамнезист, на которого обрушиваются воспоминания, не принимает участия в подобного рода упорядочивающих усилиях. Его воспоминания не нуждаются в заранее установленных моделях или схемах, которые необходимы для постмнемотехнических *artes memorativae* в качестве гарантий сохранения мирового знания. Гипермнезия не подчинена никакому порядку, основанному на условности, поскольку она не преследует никакой культурной цели, направленной на полезное производство. Она предстает скорее как «insomnie» знания, которое не находит покоя ни в одной энциклопедии. И все-таки: это беспорядочное расчленение мира есть обещание альтернативной репрезентации, отмечающей совершенно «несократические» аспекты явлений.

Хотя Борхес и позволяет своему сократическому повествователю удивляться отклонению от нормы, или лучше сказать, ненормальности, тем не менее в предложении «Однако я подозреваю, что он был не очень способен мыслить» (с. 168), категорично произнести которое он уполномочивает последнего, под конец рассказа он эффектно инсценирует недоверие, которого придерживается Ницше относительно памяти. Процитированный выше афоризм Ницше о несовместимости мышления с чересчур хорошей памятью, кажется, полностью легитимирует это предложение. Возможно,

однако, что при учете отсылки к тому же Ницше это предложение может быть извлечено из своей одномерности. Повествователь, который втягивается в «иную культуру» своего собеседника, все-таки придает «мышлению» и такую коннотацию, которая подразумевает противомышление и тем самым заставляет мыслить параллельно тот мир, который мог бы соответствовать несократическому. Он возникает в результате производимых Фунесом операций, которые указывают на отключение «топичной» памяти. Таким образом смыкаются друг с другом новая память и «иное» мышление — в несколько непрямолинейной комбинации понятий «мышление» и «память», которые противопоставляет друг другу Ницше.

Борхес, однако, добавляет еще один акцент. Его «implacable memoria» (неумолимая память) и (якобы) неудачные проекты, которые ее упорядочивают, наводят на мысль о негативной мнемонике. Ее можно назвать негативной потому, что она выступает как преодоление сократической памяти — или потому, что сверхчеловек Фунес со своей сверхпамятью одновременно ее преодолевает — но, кроме того, еще и потому и прежде всего потому, что она взывает к другой, фантастической *memoria*. В процессе сокрушения архитектуры памяти и архитектоники топичных категорий и систем соответствий, с имманентными им ключами, в пространство непрерывности и соприкосновения врывается атопия, которая свидетельствует о фантастическом, предвещающем в качестве (поэтического) эффекта освобождение из насиженного языкового пространства. Антимир иной памяти, который представляет Иренео Фунес и который одновременно является и антимиром инопорядка, Борхес конструирует при помощи средств и приемов фантастики. Только в области фантастического могут происходить переходы границ в направлении альтернативного, которые приводят в изумление просвещенного повествователя и собеседника Фунеса, очарованного магией «совершенно Иного». Интерес Борхеса направлен не на дар воображения, который демонстрирует Шерешевский со своей манией поиска образов, продолжающей античную мнемотехническую практику. Его привлекает *imaginatio* — доведение до абсурда концепций порядка и актов именования. Ссылка Борхеса на логику фантастики позволяет ему мыслить и (квазилогоцентристски) конструировать «абсолютные» инаковости (Andersheiten).

Следование этой стратегии приводит к тому, что фантастика предстает как антимодель памяти и укоренившейся в культуре традиции воображения и одновременно становится обещанием освобождения из предначертанного пространства воспоминания и из хранилищ ортодоксального знания. То, что обещание оказывается

игрой, «танцем сверкающих уловок и восхитительных софизмов»[114], «фокусничеством с безграничным»[115], подтверждает двойной аргумент постижения и обмана[116], определяющий поэтическое мышление Борхеса. Однако предложение «вероятно, в глубине души мы все знаем, что мы бессмертны и что рано или поздно каждый человек сделает все и будет знать все» (с. 166) не только убеждает в том, что наступает конец двойной игры, но и ясно демонстрирует бессмысленность всех поэтических усилий, прилагаемых к тому, чтобы репрезентировать мир как-то иначе. И все-таки: настойчиво дает о себе знать склонность к превращающему, раскрывающему уже-невидимое и еще-невиданное модусу репрезентации — модусу фантастики. Последняя берет на себя в системе «Funes el memorioso» двойную задачу: с одной стороны, она вызывает возвращение прапамяти («memoria» в смысле Вико, не подвергнувшейся еще никакой мнемотехнической обработке, т.е. памяти докультурной). Фунес, о котором говорится, что он помнит больше, чем все люди вместе с зарождения мира, или по-испански: «desde que el mundo es mundo» (p. 181), архаичен («anterior a las profecias», p. 184)[117]. Он олицетворяет *arche* памяти, пробуждающуюся от сна в анархических актах его воспоминания. Чтобы возвратиться к ней, он сначала выходит из нее. Ибо дифференциация, которой он в своем восприятии подвергает все феномены, предсказывает процесс уничтожения всех различений, который он, с одной стороны, переживает как тление, разложение, а с другой — тематизирует как свою тягу к уничтожению своих собственных границ и к разрушению. При дол-

---

[114] *Corian E. M.* Borges der Überkultivierte // Riten der Selbstauflösung / Hg. v. V. d. Heyden-Rynsch. München, 1992. S. 264—267; здесь: S. 267.

[115] Ibid.

[116] Или настоящего и одновременно обманчивого образа, в виде которого предстает в данном случае обещание полного знания. В книге «Алеф» (*Borges J.L.* El Aleph. Madrid; Buenos Aires, 1977) демонстрируется сложное, многоступенчатое, открывающее множество переходящих друг в друга перспектив, рефлексивно-авторефлексивное, скользящее через прошлое и будущее (разложение) и через все пространства возможного опыта представление одного-единственного «мироздания» в Алефе, оказывающегося ложным. Но ложное располагало достаточным количеством действительности, чтобы внушить воспоминанию столько образов, что лишь забвение, в которое повествователь впадает «счастливым образом», может препятствовать тому, чтобы все это не показалось ему возвращением. Алеф отмечает собой точку в пространстве и времени, в которой все разыгрывается одновременно, не пересекаясь.

[117] Фунеса можно назвать, вероятно, «дописьменным», поскольку он ничего не записывает. Овнешненность состоит для него лишь в заучивании наизусть. Таким образом, его «душа» функционирует как «восковая табличка« (Theaietet. 191c, d), которую Платон (Phaidros. 274b—279c) провозглашает собственно местом памяти в противовес письму.

гожданном возвращении к arche — покоящийся на дне вод Леты — он познает забвение как катарсис в смысле опустошения «vaciadero de basuras» (мусорного бака) культуры.

Возвращение к прананачалу, желание катарсиса и отрицательная метафора мусорного бака суть моменты, еще раз бросающие новый свет на фантастический проект Борхеса. Он предстает обладающим гностическим подтекстом, позволяющим ввести негативную мнемонику в контекст негативной космологии. Парализованный — и как бы преодолевший *hylē* — Фунес становится пневматиком[118]. Из своей мании дифференцировать, которая лишь все больше затягивает Фунеса в мир, хотя он и пытается избежать принятых в нем категорий, он стремится к уничтожению различий как к своего рода уходу из мира. В забвении, которого жаждет Фунес, скрыт процесс уничтожения воспоминаний (мирской путаницы), который исправляет расколотость (*dispersio*) и приводит к лишенному внутренних различий единому. Если все системы овладения миром являются системами подчинения миру, то возникает вопрос, не оканчиваются ли неудачей также и альтернативы фантастики в ее попытке достигнуть освобождения? И не являются ли эти проекты симулякрами, которые лишь притворяются «гнозисом», но не в состоянии обещать возвращение отдалившегося в мир? Суть ли они лишь неудачные экскурсии в Иное, тщеславные попытки добиться доступа к новой памяти, которая не состояла бы в ослепляющей связи с миром, не была бы уже хранилищем истории дурной конечности, а представляла бы собой пустое пространство, освобожденное от цепей, приковывающих к павшему творению демиурга? В амбивалентности, которая окружает фантастику у Борхеса, проявляется дуализм избавления и обмана, который представляет ее как место гнозиса и как антиместо ложного гнозиса, как истинный и как иллюзорный Алеф. Если делать ставку на положительный полюс, на поверхность выступает характер фантастики как проекта, который развертывается во второй ее задаче — поэзиса (сотворение заново «ingegno» в смысле Вико[119]), говорящего на языке гетеродоксии и гетеротопии. «Монструозность, которая цирку-

[118] Имя Фунеса, Иренео, можно рассматривать как намек на церковного отца Иренея — у Борхеса нет случайных знаков — представителя католической догматики, который был автором опровержения гностической ереси *Adversus Haereses,* знакомой Борхесу. В «Оправдании Псевдо-Василида» Борхес упоминает труд Иренея и представляет победу гнозиса над католическим учением в качестве вызывающей беспокойство гипотезы «Тогда победа Александрии, а не Рима, безумные и нечистоплотные истории покажутся логичными, возвышенными и привычными» (см.: *Sloterdijk P., Macho Th.* Weltrevolution der Seele: Ein Lese— und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart: 2 Bde. Gütersloh, 1991. Bd. 1. S. 467—472; здесь: S. 471).

лирует в перечислениях Борхеса, состоит ...в том, что в них разрушается само общее пространство соприкосновения. Невозможно не соседство вещей, а само место, в котором они могли бы стать рядом друг с другом». Только «в лишенном места языке они могут сойтись»[120]. Язык фантастики отдал себя в распоряжение грамматике предпрошедшего и будущего. И текст, которым она управляет, представляет собой эту направленную назад и вперед память. Если В. Киттлер прибегает к доводу, что «память, не знавшая забвения, со смертью героя снова (впадает) в забвение», но что «идея неумолимой регистрации продолжает (жить) в технической аппаратуре, которую называет рассказ» (это кино и фонограф), ему можно возразить, что вербальные средства, т.е. сам фантастический текст, являются этой аппаратурой: аппаратурой, которая противодействует «отнятию власти у субъектов»[121].

В «Funes el memorioso» речь не идет ни о психопатографии ненормально развитой памяти, ни об историографии, выступающей в качестве авторизованного мемориального средства сократической культуры. Речь идет о фантазмографии, повествующей о гипертрофии этой памяти, которую следует читать одновременно как преодоление памяти и как предвестие иной. И то и другое — преодоление и альтернатива — становятся достойными воспоминания лишь благодаря рассказу с его «дословностью»: «solo quedan palabras»[122] (остаются лишь слова). Или: сам текст есть неумолимая память.

---

[119] См. прим. 57.

[120] *Foucault M.* Die Ordnung der Dinge. S. 18f.

[121] *Kittler W.* Digitale und analoge Speicher: Zum Begriff der Memoria in der Literatur des 20. Jahrhunderts // Gedächtniskunst / Hg. v. Haverkamp, R. Lachmann. S.387—408.

[122] *Borges J.L.* «Posdata» (El inmortal // El Aleph. P. 7—28; здесь: p. 27).

МИСТИФИКАЦИЯ: ИНАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ — «ОТЧАЯНИЕ» НАБОКОВА

И в этом романе остается лишь язык, переживший маневр с действительностью. Однако язык используется не в функции сохранения того, что было, а в своей способности облекать в слова фактически не существующее.

Чтобы приблизиться к поэтике мистификации, текстуально демонстрируемой и метатекстуально комментируемой в «Отчаянии» Набокова, требуется осветить взаимосвязь симулякра/фантазма, лжи и тропа. Раздвоение или рассечение определяет семантическую структуру последних, равно как и семантику стратегий мистификации, реализующихся в противодействии действительного и обманчивого, истинного и ложного, референтного и нереферентного. Утверждать что-либо как действительное, фактическое и одновременно выставлять в сомнительном свете статус его действительности и фактичности — в этом и состоит семантическое движение, которое обеспечивает возможность двойного функционирования мистификации в романе Набокова[123].

1

Текст изобилует такими терминами, как «мистификация», «маскарад», «мимикрия», «гнусный фокус», «обман», «выдуманное лицо», «литературные выдумщики», «демон-мистификатор», «подставной автор», «дублер» (нельзя не заметить, что все они обладают также поэтологическими коннотациями). С их помощью Набоков развертывает проходящую через весь роман семантику двусмысленности, игры и глубинной неистинности (последняя относится к теме сходства). В «Отчаянии» используются стратегии мистификации, демонстрируется двухступенчатая конструкция лжи, в утонченных аргументах которой находится применение различным формам парадокса, и превращаются в сюжетообразующие факторы ошибка, обман и самообман.

Дублетный роман Набокова (роман о писательстве и роман о преступлении) настойчиво подталкивает к тому, чтобы проследить движение имплицитных, запутанных, искусно противоречащих друг другу линий аргументации, которые придают зыбкое обосно-

---

[123] Это означает, что при интерпретации происходит смена перспектив и определенные пассажи рассматриваются повторно, но каждый раз с учетом разных линий аргументации.

вание как фантазму сходства, так и идее обмана. При этом читатель остается в неизвестности, на каком уровне фикции ведется аргументация в каждом конкретном случае и какая «логика» здесь действует — и следует ли (и можно ли) понимать ее как иронически преломляемую или как непосредственно-авторскую.

Повествование о преступлении и его раскрытии перекрещивается с автобиографическим рассказом, догоняется и перекрывается им. Этот рассказ от первого лица предвосхищает события «основного действия» и пишется одновременно с ними, к тому же оставляя открытым вопрос, идет ли речь о действительно совершенном преступлении или о преступлении-фантазии. Таким образом, сам текст оказывается мистификацией: он мистифицирует свой фикциональный статус.

Местами выступающее в форме автобиографического рассказа, повествование имеет своим предметом идею обмана, которая рождается из очевидного непонимания реальных обстоятельств. Изображение самообмана, ироническим образом исходящее из-под пера самого сочинителя автобиографии, предполагает наличие у читателя «семантически здорового» *common sense* и такого миропонимания, которое, в согласии с неоспоримым порядком вещей, основывается на категориях сходства и различия. Но эти последние вскоре теряют свое значение, разоблачаются как симулякры. Происходит это за счет того, что Набоков использует доведенный до абсурда и воспринимающийся почти как издевательство над своей собственной историей мотив двойничества — мотив, представляющий сходство вообще и сходство с самим собою как фантазм. Тем самым отношения между образцом и копией, оригиналом и отражением тоже окрашиваются иронией. Но и «реальное» сходство (сходство как объективируемый факт) выступает в сомнительном свете, потому что тот, кто преследует как похожего совершенно на него непохожего — случайно встреченного им бродягу Феликса, — становится в придачу защитником сходства как эстетической категории. Герман, фанатик сходства, с головой уходит в фантасмагорию двойничества, углубляется в проблематику оригинала и копии, самобытности и подражания, т.е. в те вопросы, которые некогда лишили покоя Голядкина, другую жертву мании двойничества. Подобно повествователю Достоевского, выясняющему, «который именно настоящий Голядкин, а который поддельный»[124], Герман резонирует по поводу первичности и вторичности:

[124] *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 10 т. / Ред. Л.П. Гроссман и А.С. Долинин. М., 1956. Т. 1. С. 261. Ср.: *Lachmann R.* Der Doppelgänger als Simulakrum: Gogol', Dostoevskij, Nabokov // Lachmann R. Gedächtnis und Literatur. Frankfurt am Main, 1990. S. 463—488.

> Отмечу, что он первый, не я, почуял масонскую связь нашего сходства, а так как установление этого сходства шло от меня, то я находился, по его бессознательному расчету, в тонкой от него зависимости, точно мимикрирующим видом был я, а он — образцом. Всякий, конечно, предпочитает, чтобы сказали, он похож на вас, а не наоборот вы на него... Наше сходство казалось мне игрой чудесных сил... Я видел в нем своего двойника; то есть существо, физически равное мне... Он же видел во мне сомнительного подражателя (15)[125].

Набоков словно бы персонифицирует семантику симулякра, обосновывая двойничество как фантазм сходства. Освещая тонкой иронией, во-первых, соотношение первичного и вторичного (производного) образов, во-вторых — соотношение повторения и различия, Набоков как будто предвосхищает дискуссию о повторении и различии и о неуловимости первоначального[126].

Овладевающая Германом мания раздвоения личности, радикализующая его представления о сходстве, наталкивается на противоположную позицию, рупором которой Набоков делает художника Ардалиона (кузена и — что остается тайной для не замечающего реальности Германа — любовника его жены): «Всякое лицо — уникум. ...Сходство видит профан. Художник видит именно разницу» (41). В устах Ардалиона — ветреника и неудачливого поборника новейших течений в искусстве — это пуантированное высказывание не имеет большого веса. Герман-писатель, скорее, углубляет свою исповедуемую им веру в сходство: «Иногда важно именно сходство» (41), — и продолжает в другом месте эту мысль: «основная тема моя — сходство двух людей — есть некое иносказание» (150). Однако торжествует ироническое перевертывание: презрение к сходству, декларируемое третьесортным авангардистом, подтверждается действительностью, в то время как изобретательный традиционалист Герман в своем ослеплении действительности не замечает. Германом завладевает патологическая вера в сходство несхожего, из которой и рождается в итоге план убийства мнимого двойника. Обреченный на двойничество и гибель Феликс, кото-

---

[125] Текст романа цитируется по изданию: *Набоков В.* Отчаяние. Ann Arbor, 1978.

[126] Ср.: *Deleuze J.* Différence et répétition. Paris, 1968. Делез пишет о различии между повторением и сходством. Повторение — единственное явление, не подвергаемое ни обмену, ни замещению. Так, например, отражения, эхо, двойники не входят ни в круг сходства, ни в круг эквивалентности. Если рассуждать в категориях Делеза, логическая ошибка Германа состоит в том, что он путает повторение с обменом. Повторение (в отношении двойничества) основывается не на сходстве, а, скорее, на фундаментальном единстве.

рый реалистически оценивает истинное положение вещей и с большим скепсисом воспринимает отведенную ему роль, делает вопрос об оригинале и копии ненужным. Герман, для которого разумный смысл такого вопроса не подлежит сомнению, становится предателем «оригинала». (Он предает «нормальные» отношения, обычно существующие между оригиналами и копиями: в данном случае копия обманула оригинал, порвала свою «масонскую связь» с ним.) Обман состоит в обмене знаков, обнаруживающем себя как перепутывание знаков: «обмен» — «обман». Близость и доверительность, избираемые Германом в его отношениях с Феликсом, подготавливают тот жестокий обман, который сопровождается обменом двух лиц — копии и оригинала — и делает возможным уничтожение обмененного и обманутого.

2

Семантические «данные» мотива двойничества, то есть случаи раздвоения, слияния, внешнего и внутреннего удвоения, самозванства и желания уничтожить *alter ego*, накопленные в литературе романтизма и модернизма, просвечивают в парадоксальной набоковской обработке, переплетающей разные нити мотива. Самозванец Герман казнит «другого» как контрагента, в котором видит предвосхищение своей собственной смерти. Феликс застрелен, потому что он «похож» на Германа и грозит единственности оригинала. Герман узнает в случайно встреченном бродяге своего внутреннего двойника, того, кто в совершенно белой и страшно пустой комнате идет «по-мопассански» ему навстречу. Внутреннее другое «я» — наследие романтизма, на психологические особенности которого Набоков иронически намекает, — превращается во внешнюю фигуру «другого», для которого его «внешность» становится в итоге его роком.

Взаимоотношение между обманом писателя-преступника и самообманом, жертвой которого становится последний, позволяет прийти к выводу, что манипулированное сходство в первом случае и фантазм сходства — во втором принадлежат к одной и той же парадигме репрезентации, а именно парадигме ускользающего от определения действительного, конструирования любых альтернативных миров и мнимости всех дефиниций. «Как легко выдумывать» (166), — говорит Герман, которому так легко заменять фиктивный факт другим фиктивным фактом. Он подчеркивает «легкую вдохновенную лживость» (6), то есть способность превращать мир в подделку, в самопародию. Герман не только блестящий имитатор почерков и каллиграф вроде князя Мышкина, знающий двадцать пять разных шрифтов, но и создатель всевозможных сюжетных ходов, знаток мотивировок. К демонстрируемой им литературной

игре принадлежит также, что ведущийся от первого лица рассказ о планируемом и осуществляемом убийстве, об обмане и его неудачном исходе разоблачается как написанное на скорую руку произведение, в котором так и играют ошеломляющие идеи. Но это только один аспект. Запутанные фикциональные отношения в этом тексте допускают и другие истолкования.

Представленная в «Отчаянии» модель мира, при всей ее иронической окраске, заражена гностическим влиянием, различить которое позволяют некоторые цитируемые в тексте понятия и вкрапленные в него теоремы. В рамках этой модели так называемая «реальная» действительность отмечена печатью пародии, чертами иллюзорности и лжи (онтологически действительная реальность скрыта и недостижима). Из этого следует, что Герман не только выступает как обманщик и самомистификатор, но и пытается исправить наличный мир обмана при помощи парадокса: он открывает в несхожем незамечаемую миром схожесть. Герман — не только преступник-поэт, чье посягательство на реальность карается тюрьмой. В системе гностической «логики» он выступает как антилжец, стремящийся преодолеть псевдореальность мира путем ее насильственного преобразования. То, что мир не желает признавать творческий акт в его манипулировании знаками, ошибочно и клеветнически объявляет его схожесть несхожестью, как раз и заставляет его, в свою очередь, объявить мир мошеннически-обманчивым заведением.

«Отчаяние» и «Приглашение на казнь» авто/интертекстуально взаимосвязаны не только протагонистами-писателями и мотивом двойничества, но и многоплановым словом «гнусный». Цинциннат попадает в тюрьму по обвинению в «гносеологической гнусности»[127]. Его преступление можно интерпретировать как нарушение общепринятых норм мировосприятия. «Гнусность» в этом контексте выступает в роли оценочного понятия, являющегося частью официального канона. Узник Цинциннат в процессе самосозерцания становится — вне поля гносеологии — поэтом-гностиком. *Gnosis* и *poiesis* сливаются воедино в акте освобождения от двойника, то есть от «гнусной оболочки» (*hylē* гностиков), подлежащей смертной казни. В «Отчаянии» слово «гнусный» многократно повторяется в разнообразных сочетаниях, принадлежащих к одному семантическому полю: «все обман, все гнусный фокус» (99), «гнусная мимикрия» (94) или «гнусная путаница» (178). Здесь слово «гнусный» — часть гностического словаря самого Германа.

---

[127] *Набоков В. В.* Приглашение на казнь // Набоков В. В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 4. С. 40. «Гнусность» приводит на память гоголевскую «пошлость», в другом месте иронизируемую Набоковым как «пошлусть», намек на немецкое слово Lust — похоть.

В «Приглашении на казнь» процесс писания интерпретируется как гностическое избавление от тюрьмы, преодоление фальшивой действительности и смерти. В «Отчаянии» сюжетосложение, на первый взгляд, предполагает обратное толкование: само писание является здесь преступлением вследствие фальшивой расшифровки мира и воображения несуществующего сходства. Воображение, заблуждение или самообман обнаруживают манипуляторскую, обманную изнанку, строящуюся на приемах фальсификации и мистификации. Следовательно, процесс писания, в ходе которого это одновременно и протоколируется, и проектируется, является гностически порочным актом. Воображение и обман — и то и другое содержит рефлексию двух центральных инстанций набоковской поэтологии: *phantasia* и *poiesis*. С другой стороны, писатель, беспрестанно комментирующий сам себя, суггестивно передавая свою одержимость фантазмом сходства, нимало не скрывает, что возводимая и избираемая им версия мнимой действительности рождается из акта поэтического произвола, в котором он сам выступает как *auctor*. Пишущий на скорую руку демиург — это в то же время убийца, плетущий свой гнусный план.

Роман Набокова предлагает и другие криптогностические аргументы. Будто бы перенимая роль двойнически расколотого Цинцинната из «Приглашения на казнь», Герман опознает в Феликсе, предполагаемом двойнике, свою смертную «оболочку» (146) и приглашает его, теперь уже подобно палачу Пьеру, на казнь, чтобы убить свое собственное тленное тело, свою преходящую, мирскую часть, воплощенную в Другом. Недаром Герман называет своего адаптированного дублера Феликса «похожим на мой труп» (145). Для него важно именно их физическое сходство. Отбросив свою физическую оболочку — убив Феликса, он пытается достичь состояния пневматической свободы поэта. Но по ходу действия акценты расставляются противоположным образом. Германа арестовывают именно потому, что не узнают его «оболочки» в трупе «двойника». Гностическому *happy end* Цинцинната-пневматика, который после казни поднимается с плахи и вступает в истинный мир, в подлинное бытие[128], Набоков противопоставляет гностическую неудачу Германа — примерно так можно истолковать этот смысловой след[129].

3

Другой след ведет к жертве совершившегося убийства. Безымянный или лишенный своего имени труп в лесу — это обобщен-

[128] Ср.: *Lachmann R.* Mythos oder Parodie: Buchstabenspiele in Nabokovs «Einladung zur Enthauptung» // Gedächtnis und Literatur. S. 439—463.

[129] Или, иными словами: Герману не удается толстовская роль «живого трупа».

ный труп, аллегория на смерть всех живых. В качестве «оболочки» труп принадлежит, с гностической точки зрения, сфере обмана и пародии. Герман как квазигностик испытывает сомнения в «подлинности покойников» (98). И напротив: в роли «демона-мистификатора» Герман разрывает аутентичную связь между умершим и его трупом, присваивает мертвое тело себе, превращая его в знак сходства. Именно в этом превращении мертвого тела в чистую знаковость заключается двуступенчатый план Германа, преступника-автора.

Герман как своевольный творческий семиотик вдвойне узурпирует труп Феликса. В первом случае труп изображает собственное мертвое тело Германа, слитое с телом двойника, в другом случае труп должен представлять мертвое тело вымышленного брата, с которым он, в свою очередь, обменивается местами. Мертвое тело (соматический знак действительно существовавшего человека — и в то же время знак-улика в полицейской семиотике) дематериализуется в пользу нарастающей знаковости и становится ложным знаком — знаком без референта. Мертвое тело одновременно репрезентирует труп действительной жертвы преступления, мнимого двойника, по законам архаического мифа о двойниках подлежащего убийству, — и труп фиктивного брата, самоубийство которого не реализуется. Сам труп тоже двойственен: он является мертвым телом мнимого двойника или действительного бродяги Феликса, с одной стороны, и фиктивного брата-двойника — с другой. Но в обеих ролях труп в сценарии Германа должен быть его собственным трупом. Это осложняет толкование исчезновения Германа. Ведь неясно, кто же, собственно, исчез: то ли убийца дублера, то ли брат самоубийцы. Иными словами, Герман — одновременно и мертвый Феликс, и несуществующий брат, тем самым он узурпирует идентичность мертвеца и идентичность вымысла. Его театральные переодевания/перевоплощения — это игра с небытием, где мертвое и несуществующее (не-сущее) соприкасаются.

Двуплановость двойничества соответствует двуплановости обмана. Для жены, Лиды, Герман выдумывает второй, тривиальный вариант двойничества: место бродяги Феликса занимает пропавший брат-самоубийца. Заставляя жену поверить во внезапно объявившегося деверя-самоубийцу и попытаться убедить полицию в том, что она опознала в убитом «брате» бренные останки мужа, Герман исключает Лиду из круга адресатов своего художественного произведения (недаром он всячески подчеркивает ее необразованность, умственную неповоротливость и отсутствие вкуса). Лида недостойна участвовать в его творческом акте. Она, в силу своей наивности, может поверить в сходство «братьев», но для того, что-

бы постичь тайну сходства между людьми, не связанными кровным родством, то есть тайну сходства как такового, ей не хватает ни умственных способностей, ни художественного таланта. Правда, он обстоятельно разъясняет ей банальную цель своих хитроумных махинаций — обман страховой компании.

Двойное двойничество осуществляется двумя способами отклонения от принятого представления о вещах: один способ заключается в художественном изяществе лжи[130] на фоне условной истины, в конструировании парадокса[131] на фоне условной доксы, другой способ — в сознательной тривиальности вранья. «Предельное изящество» (5) и, говоря словами Ардалиона, «подлое вранье» (19) конкурируют одно с другим. Герман представляет себя в двух ипостасях: низкого лжеца («насчет матери я соврал» (6)) и вдохновенного обманщика: «образец одной из главных моих черт — легкой вдохновенной лживости» (6). «Вранье», основывающееся на дешевых маневрах, затемняет остроумие и изобретательность лжи-парадокса и снижает как будто бы высокий уровень изначального вымысла.

Игру этой двуступенчатой невероятностью можно рассматривать в контексте античной традиции, признающей за специфическим проявлением лжи поэтологический статус (поэтика *pseudos/ mendacium*[132]). То, что отличает изящный поэтический вымысел от тривиальной лжи, — это его художественная оправданность, тогда как ложь оказывается ничем не оправданным нарушением истины. Автолегитимация поэта, перекодирующего действительность, состоит в том, что лишний раз высказать существующую, уже известную истину было бы скучной тавтологией[133]. Этой

---

[130] О лжи см.: *Schahadat S.* Rußland — Reich der falschen Zeichen. Die Lüge, das Wort und die Macht bei Gogol», Suchovo-Kobylin, Erdmann und Mejerchol'd // Mein Rußland (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband). Wien, 1997. S. 95—150; *Она же.* Ohrfeigen und andere Normverletzungen. Über den Skandal in Lebens— und Kunsttexten von Dostoevskij und Belyj // Gedächtnis und Phantasma / Hg. v. E. Greber, S. Frank und I. Smirnov. München, 2001. S. 48—63. О поэтике лжи у Пушкина см.: *Schmid H.* Lüge und Wahrheit in Puškins *Kleinen Tragödien* // Ebd. S. 451—468.

[131] О парадоксе как категории риторики см. в главе «Риторика — антириторика».

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

[133] См.: *Daenens F.* Enkomium mendacii ovvero del paradosso // La menzogna Ed. F. Cardini. Firenze, 1989. P. 99—119. В своем исследовании, охватывающем период от римской античности до XVII века, Денене приводит фразу, удачно характеризующую также и поэтику лжи Германа (в ее «высокой» форме): «dire il vero è una tautologia» (*Elias Maior.* Elogium mendacii, 1619; цит. по: *Daenens.* P. 102); *Daenens F.* Encomium mendacii ovvero del paradosso, in: La menzogna / Ed. F. Cardini. Firenze, 1989. P. 99—119.

двойственности лжи соответствуют в поэтологии *pseudos/mendacium* два стиля. Низкий стиль — *rusticas*, стиль того, кто «omnia suis appellet nominibus», и того, кто «nil simulet, nil dissimulet»[134]. *Mendacium* принадлежит высокому стилю (*urbanitas, civilitas*) и культуре, тогда как прописная истина принадлежит толпе и лишена культуры и изящества[135]. В поэтике XVII века тот, кто повторяет общеизвестные истины, — простак, человек, не принадлежащий культуре города и двора. Лгать или выдумывать — значит: реформулировать мир. Искусство «вдохновенной лжи», вымысла, основанного на *studium mentiendi*, противопоставляется вульгарной лжи, которая подвергается моральному осуждению. Подобно высокой лжи, к культуре вымысла принадлежит и парадокс, инверсирующий доксу — очевидное, принятое, известное. И лжи, и парадоксу свойственна двойная семантическая ориентация. Если исходить из того, что ложь есть симулированная истина, позволительно утверждать, что парадокс есть диссимулированная истина. Общность лжи и парадокса состоит в двойственности говорения, в удвоении, содержащем симулированное и диссимулированное высказывание. В трактатах кончеттизма ложь обозначается как *duplex oratio*, а парадокс как *fallax argumentatio*[136].

Наследник этой поэтико-риторической традиции, Герман, без сомнения, мастер симуляции и диссимуляции. И все же Набоков заставляет своего высокоодаренного протагониста потерпеть полное поражение в этом искусстве. Иронично, в духе немецкого романтизма, разоблачая «изящную фикцию», которая не повторяет прописных истин и не отказывается от предвкушаемого эффекта ошеломления, он тем самым подтверждает ее неисчерпаемый потенциал.

---

[134] Ibid. P. 102.

[135] Для сравнения приведем еще одну фразу из *Elias Maior*, выражающую презрение к тому, кто не способен к изобретательной лжи: «nulla ingeniorum cultura, nulla corporum ornamenta, nullae aedificiorum substructiones, nulla in vestitu mundities, nulla in moribus polities, nulla in gestibus elegantia, nulla in sermone facundia, varietas, dignitas» (*Elias Maior*; цит. по: *Daenens*. P. 103).

[136] Так, например, в вышеупомянутых трактатах Сарбиевского, Грасиана и Тезауро. Парадокс, а быть может, и саму ложь, можно было бы обозначить как варианты бахтинского «двуголосого слова». Пятая глава поэтики Сарбиевского «De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerius» посвящена паралогизму. Опираясь на Аристотеля, он рассуждает там о приемах паралогической (парадоксальной) речи, вероятие и убедительность которой достигаются определенным маневром, ориентированным на правдоподобие — как раз потому, что *para ten doxan* нацелено именно на неправдоподобное. Тезауро отождествляет парадокс (паралогизм) и ложь: «Le bugie de' poeti altro non son che paralogismi» («Выдумки (вранье) поэтов — не что иное, как паралогизмы» — *Tesauro*. S. 491).

Парадокс сопоставим с ложью и в том плане, что он, как и ложь, находится в точке пересечения двух дискурсов. По одну сторону располагается докса, без которой парадокс был бы непонятен, а по другую — такое высказывание, которое противоречит надежности доксы, провоцирует ее и ставит под сомнение. Бесспорно, парадоксалист так же хорошо знает доксу, как лжец — правду. Дистанция между доксой и парадоксом может увеличиваться, может варьировать непредсказуемым образом — при этом могут возникать контрадикторные сближения, приводящие к возникновению оксюморона.

То, что дискурсивная структура парадокса заключается не в элементарном противоречии или простой противоположности, влечет за собой специфические семантические последствия.

Произнесение правды и подтверждение доксы — и то и другое в контексте поэтики, ориентированной на остроумие и новизну, относится к таким процедурам, которых следует тщательно избегать, потому что они не основываются на отклонении от общепринятого и не могут вызвать удивления.

Искусство парадокса и лжи состоит в сокрытии «легитимированной» подделки (*fallitas*), но одновременно это искусство стремится экспонировать в ложном или отклоняющемся аргументе то, что достойно удивления.

Не только в античной традиции, но и в последующие века риторической и поэтической рефлексии ложь — в ипостаси фикции и парадокса — представляется амбивалентно, как специфический род фикциональной аргументации. Очевидно, речь идет о том, что парадокс расценивается как мысленное достижение, сбивающее с привычного пути — либо в смысле банального одурачивания, либо в смысле усложненного приближения к истине, которая в таком виде никогда еще не выговаривалась или которая вообще впервые проявляется благодаря парадоксальному аргументу. Мысленные эксперименты Германа основываются на этом приеме[137].

Постулируя, вскрывая или выдумывая сходства, парадокс обнаруживает различия, которые в таком виде раньше были недоступны взгляду. То, что стремится открыть Герман в своем фантазме сходства, — это тайное (или гностическое) знание.

Фантазм — это подтверждение парадокса о том, что есть нечто, чего нет[138]. Он вызывает подозрение как ложный образ — и в то же

---

[137] Ср.: *Romo F.* Retórica de la paradoja. Barcelona, 1995. Говоря о трактате Аристотеля «De sophisticis elenchis», исследователь показывает стратегии, используемые для создания ложной аргументации.

[138] О взаимосвязи между парадоксом и фантазмом см. в главе «Риторика — антириторика».

время является «истинным образом», репрезентирующим наставшее в самом деле сверхъестественное, чудесное, невозможное. Роль и влияние этого образа развертываются в наррации. Оперирующий фантазмами текст приписывает себе нарративные и миметические лицензии, которых не допускают стандартные для той или другой эпохи законы фикционального. Кажется, будто парадокс рождает фантазм, или, иными словами: будто фантазм выступает как «реализация» парадокса. Многозначность, изощренность, спекуляция невероятным, неожиданным, удивляющим и ошарашивающим требуют стратегий, нацеленных на превышение, на изысканность или, короче: требуют того «предельного искусства», на которое претендует Герман.

4

«Отчаяние» не только рисует парадоксалиста, но и обнаруживает парадоксальную структуру фикции. Набоков делает своего протагониста сочинителем текста, который лежит перед читателем. Действие, о котором он повествует, включает два временных уровня: прошлое, задним числом фиксируемое пишущим в дневниковых записях, и настоящее, совершающееся в ходе самого письма. Этот парадокс также используется Набоковым как метафикциональный сигнал, или как сигнал, приглашающий к поэтологической рефлексии.

Однако саморазоблачение протагониста-писателя, который демонстрирует, как он, не задумываясь, соединяет убийство с обманом и ложью, вступает в конкуренцию с будто бы серьезным тоном его самопрезентации. Что здесь преобладает — обман или самообман, манипуляция сходством или фантазм сходства? Или то и другое сливается до неразличимости? Ответ на эти вопросы зависит от выбранного угла зрения, допускаемого имманентной тексту аргументацией. Эта аргументация заставляет строить предположения о том, что же является здесь темой — фантазия или совершение преступления. Патологическая вера в сходство несхожего имеет поэтически-поэтологический аспект, потому что акт (само)обмана, осуществляемый Германом, фальсификатором знаков, рождается из поэтического восторга, неистовства (*furor poeticus*). Как признает сам Герман, это акт изобретения, «творческий триумф» (178), который выводит за пределы конвенционального употребления и толкования знаков и позволяет испробовать свои силы в смелых операциях. Мнимое сходство, посредством которого Герман переиначивает существующее, — это изобретенное, искусственное сходство, характерное для поэтики барокко (прием *trompe-l'œuil*). Парадоксальная трактовка темы сходства (само сходство предстает как парадокс) в самом деле напоминает поэтологические рассуж-

дения, приводимые в некоторых барочных трактатах кончеттизма. Германова «поэтика» содержит ссылки на определенную теоретически обоснованную традицию, причем это относится не только к практикованию лжи и парадокса, но и к комплексу сходства. В уже упомянутых трактатах (тех же, из которых были почерпнуты меткие определения *oratio duplex* и *fallax argumentatio*)[139] артикулирован эстетический и интеллектуальный интерес к различию, возникающему из сходства, и сходству, возникающему из различия. Сходство/несходство или различие воспринимается как игра, иллюзия, театр, сон, видение, концептуальной и языковой параллелью которого является *acumen* (остроумие) или *argutum*. Акумен становится местом фиктивного аллегорического сходства, местом создания сходства (а не подтверждения уже существующего сходства), или местом гипертрофии сходства и его превращения в свою собственную противоположность. В барочной поэтике фальсификатов и оптического обмана эмпирическое сходство затушевывается неправдоподобным подобием и контролированная опытом аналогия заменяется паралогией, идущей рука об руку с ложью[140]. В игре иллюзий, своего рода семантических призраков, развертывается новый порядок вещей и знаков, несводимый к конвенциональным соответствиям означающих и означаемых. Вытеснение сходства компенсируется фикцией.

Кризис сходства в барочно-кончеттистской поэтологии проявляется как гипертрофия и инверсия сходства. Барочное сходство — сходство выдуманное; *tertium comparationis* улетучивается, проведение аналогий становится актом творчества, который, нарушая соразмерность и уместность, может вызвать изумление, шок при встрече с несхоже-сходным. Теория и поэтическая практика кончеттизма формулируют этот разрыв, придавая поиску, изобретению сходств, соответствий и аналогий статус интеллектуального и эстетического события. Утрата сходства погашается, фантазия занимает место мимезиса. Разрушение мира, основанного на сходстве, инсценируется как выставка подобий. Тождества и различия отодвигаются в этой игре сходствами на задний план.

Набоковский герой-обманщик действует как барочный писатель. Сопряжение двух непохожих друг на друга людей в одной двойнической чете заставляет вспомнить о тропическом потенциале кончеттистской метафоры — метафоры с оттенком оксюморо-

---

[139] См. примеч. 13.

[140] В трактате Тезауро коалиция между *acutezza* и *argutezza*, паралогизмом и ложью, представлена в самых разнообразных разворотах; к этому же контексту подключается рассмотрение обмана или введения в заблуждение (*decettione, inganno*; S. 294, 490).

на. Потому что стягивание воедино разных — и с точки зрения их социального статуса противоположных — типов имеет оксюморонный характер. Антонимы, скрещенные в рамках этой удвоенной фигуры, в итоге неотделимы друг от друга. В их соприкосновении возникает странная непосредственность. Герман преобразует оксюморонность своего столкновения со случайно встреченным Феликсом путем метафоризации. В его замысле — интерпретировать взаимоотношение с другим как двойничество — скрывается барочная изобретательность (*inventio*), присущая кончеттистской метафоре. Ее эстетический эффект состоит в том, чтобы ошарашить читателя. Далее: придуманное и осуществленное Германом взаимное переодевание, перевоплощение, слияние героев друг с другом — и одновременно их разлучение (обмен одеяний означает также обмен социальных ролей) как будто иллюстрирует свойственную метафоре субституцию одного знака другим, перенос значения и концепцию сходства как несходства[141]. Реализация кончеттистского приема порождает в «Отчаянии» реальный абсурд.

5

В поэтике Гоголя, в которой тоже — пусть на иной манер — сохраняются черты барочной традиции[142], встречаются знаковые конструкции, предвосхищающие набоковские приемы. В «Записках сумасшедшего» Гоголь лишает Поприщина способности понимать условные знаки, но в то же время делает его способным рассуждать об их тотальной обманчивости: «Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай»[143]. Когда слово записывается, то есть становится буквенным, его звуковой и графический облик приходят в столкновение, разрешаемое в анаграмме. Анаграмма, обслуживающая поэтику обмана, лишает несхоже-сходные компоненты надежных семантических опор. Герман уничтожает единственные подлинные свидетельства подобия (или своего самоподобия), пытаясь заменить реальное сходство вымышленным: он тщательно закутывает все зеркала и

---

[141] Парадокс сходства и троп сходства корреспондируют друг с другом. Это тоже находит соответствие в кончеттистской поэтологии: Тезауро понимает «metaforeggiare» и «paralogizzare» как синонимы.

[142] О барочной традиции у Гоголя см.: *Shapiro G.* N.V. Gogol' and the Baroque. Ann Arbor, 1988; *Гончаров С.* Творчество Гоголя и традиции учительной культуры. СПб., 1992. Оба автора ссылаются на более ранние работы Дмитрия Чижевского.

[143] *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1966. Т. 3. С. 201—202. См. также в главе «Знак: фантазматика письма и буквы — Гоголь, Достоевский, Готорн».

пишет их название апотропическим способом как палиндром: «зеркало-олакрез» (17)[144].

Перестановками планов Набоков и затемняет, и обнаруживает функцию тропа как вытеснителя условленного, quasi-исконного, изначального смысла. Своей несомненной искусственностью, как и умышленностью своей семантической постановки троп как будто защищает от разрывов, сдвигов, колебаний, которые угрожают связи между знаком и вещью. Троп стабилизирует знаковое равновесие путем искусственной иконичности и воображенной схожести, то есть фиктивной или, лучше сказать, фантастической схожести. Убийство другого — как второго члена тропического уподобления — означает умертвление тропа. Это ведет к потере семантического равновесия и искусственного порядка. Троп (фигура фикции «отрицательной реальности»,[145] по словам Андрея Белого) рассыпается перед глазами Германа, потому что он воспринимает его буквально.

В симулированном сходстве откликается меланхолическое желание уловить никогда не достигаемую действительность и в то же время стремление потеряться в некой фантасмагории, замещающей эту неуловимую действительность.

Черты барочной поэтики можно обнаружить и в той характеристике языковой практики Германа, которая дается в перемежающих повествование от первого лица комментариях аукториального повествователя: «[ему] нравилось ...ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставать их врасплох» (46). Искусство Германа в игре словами проявляется прежде всего в его чутье к анаграмматической применимости слов («откуда томат в автомате, как из зубра сделать арбуз?» (46)) и к их палиндроматической магии («зеркало-олакрез»). Слово «палка», обозначаемое которого становится так значимо в ходе действия из-за вырезанных на палке инициалов убитого, он разбирает на элементы «пал, лак, кал, лапа» (201). Как прирожденный анаграмматик и поэт-лингвист[146] — и в то же вре-

---

[144] Ср.: *Буренина О.* «Отчаяние» как олакрез русского символизма: Федор Сологуб и Владимир Набоков // Hypertext Otčajanie/Сверхтекст Despair. Hg. von I. Smirnov. München, 2000. S. 163—186. С этим отрицанием самоподобия контрастирует идиллически стилизованный, мифологический пассаж о Нарциссе, в котором опробуется другая возможность семантики двойничества — влюбленность в «естественно-идентичное».

[145] *Андрей Белый.* Мастерство Гоголя. München, 1969. С. 256.

[146] Ср.: *Toporov V. N.* Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik // Poetica 13 (1981). S. 1—63. Топоров, развивая изыскания де Соссюра об анаграмме, устанавливает архаическую взаимосвязь между анаграмматиком, лингвистом и поэтом, уподобляя раздробление слов на части расчленению жертвы жрецом.

мя инфантильный любитель коверканья слов, Герман в процессе декомпоновки заставляет отдельные элементы выступить как самостоятельные слова, в результате чего исходное слово предстает в роли некоего генератора.

6

Набоковская двухступенчатая конструкция темы сходства требует, как явствует из всего сказанного выше, обстоятельной интерпретации ее мистификаторского облачения.

Аналогия между писанием и преступлением неоднократно подчеркивается в тексте. Творческое торжество Германа должно было бы состоять в подтверждении удачного обмана и тем самым его концепции сходства. Газетную заметку об убийстве, которую он читает после преступления, укрывшись в отеле, он воспринимает как рецензию на книгу. И тот факт, что там нет «ни звука о сходстве» (178) и «что люди не узнали меня в трупе безупречного моего двойника», интерпретируется им как «гнусная путаница»: ибо «все было задумано с предельным искусством» (186). Заключение в тюрьму, которого ожидает Герман, означает, что его поэтическое преобразование существующего порядка было напрасным, а возникшая из его мании сходства идея обмана оказалась несостоятельной.

Обмен одеждой между оригиналом и копией (своего рода знаковый травестизм) основывался для Германа, фанатичного поклонника мимезиса, на реальности критерия сходства. То, что обман Герману не удался, он воспринимает как лживость семантического порядка мира: сходство, в которое он так страстно верил, просто не существует. Набоков заставляет своего героя, пережившего знаковую катастрофу, высказать свое горе гностическими формулами: «Все это божественное является, полагаю я, великой мистификацией» (97). «Демон-мистификатор» (98) владеет видимым миром.

Писатель-фокусник повторяет в создаваемой им фикции (и тем более в своем фантазме как ее гиперболической форме) пародийную работу демона-мистификатора и в то же время узурпирует его место в изобретении семантических путаниц и в безупречном со-

---

Набоков неоднократно демонстрирует чреватую семантическими последствиями игру звуковым и графическим обликом слова. В повести «The Real Life of Sebastian Knight» решающая исход действия буква b/в в имени героя (кириллическая или латинская?) становится обманчивой, указывая на роковое несходство алфавитов одинакового происхождения. В «Приглашении на казнь» Набоков использует игру звуками и буквами, сопоставимую с каббалистической словесной магией, в своей мифопоэтике писания как гностического акта избавления.

чинении «лжебытия» (201). «Лжебытие» — одно из последних слов Германа, манипулятора знаками.

Набоковское конструирование текста представляет собой инстанцию фальсификации. Она орудует иллюзорными знаками, которые мало-помалу образуют фантасмагорические взаимосвязи, делающие миропорядок непрозрачным, а всякие поиски его смысла — беспочвенными. Сама мистификация — это поэтическое освобождение скованного воображения, это творческая лицензия, позволяющая все видеть по-другому, все обозначать иначе, чем предписывают правила и санкционируют условности. Обман выражается на вербальном уровне как стратегия превращения, которая наделена тоталитарной властью метаморфозы и демонстративно игнорирует реальный порядок вещей.

Семиотические эскапады, устраиваемые набоковским героем, — симуляция, диссимуляция, мистификация, ложь и обман, пародия и аллегория — выводят к другим, соответствующим им порядкам, причем логика этих порядков спутывается. Германом, миметиком и фантастом в одном лице, овладевает семиотическое отчаяние. В своей гностической поэтике Набоков выказывает себя как мистификатор даже в самой пародии на мистификацию.

Выражения типа «двойник», «дублер», «мимикрия», «кража», которые появляются на семантически важных местах, читаются (с разрешения самого автора, вкладывающего в уста своему герою-писателю слово «иносказание») как намеки на основной принцип семантической организации набоковского романа. Авторефлексивное замечание Германа: «Мне даже представляется иногда, что основная моя тема — сходство двух людей — есть некое иносказание» (150) — провокативно приглашает к интерпретации. Тема сходства двух людей — это в то же время тема сходства/несходства двух или многих текстов. Труп, «фабрикация» которого — необходимая предпосылка для становления романа, иносказательно представляет лишенное настоящего имени (мертвое) тело литературы. Отделение трупа от его властителя/автора и двойное его переименование означает «де-авторизацию», уничтожение его неповторимости. О многоплановом присвоении трупа литературы со стороны автора-узурпатора свидетельствует интертекстуальное мастерство Набокова, с намеренным своеволием играющего на клавишах текстуального травестизма, переиначивания, выворачивания наизнанку, переосмысления, перестановки мотивных элементов, персонажей, сюжетных ходов, глубинной семантики, имен и т.п. Тем, что набоковский герой-автор готов пожертвовать авторством[147] и опублико-

[147] Ср.: *Сандер Н.* «Пожертвование авторством» // Hypertext Otčajanie/ Сверхтекст Despair. С. 123—136.

вать свое произведение анонимно и даже под чужим именем, последовательно продолжается мотив деавторизованной литературы в поиске нового автора-двойника или «подставного автора». Герман рассказывает «от лица настоящего или подставного автора» (84). Сочинение, то есть литературное преступление Набокова, «задумано с предельным искусством» (186). Тем не менее автор облегчает задачу литературоведам-детективам, роющимся в тайниках этого колоссального интертекстуально переполненного здания в поиске чужих следов[148]. Намеками или полунамеками он вскрывает текстовую подоплеку отдельных элементов, в особых случаях даже сообщая об их генезисе[149], но в то же самое время камуфлируя их многоплановость и полигенетичность. В конце концов интертекстуалист восторжествует над детективами. Загадочная гордыня находит ироническое выражение в словах Германа: «Но есть тайная уверенность творца, она непогрешима» (164). Именно эта гордыня противостоит отчаянию.

7

В набоковской поэтике обмана фальсификация выступает как поэтический акт, преобразующий сущее, подвергающий сомнению очевидное и при помощи изобретенного сходства придающий невозможному альтернативное существование.

Двойная фикция, которой оперирует Набоков, — фикция романа под названием «Отчаяние» и фикция, возникающая в процессе писания Германа, — указывает на зеркальное подобие: манипулирование истинными отношениями вещей, сдвиги по отношению к существующему миропорядку, претензии на своевольную логику действий и трактовка сходства — все эти моменты объединяют набоковские фикции с фикциями его фиктивного автора. Подчеркивание темы сходства героем-писателем, провозглашающим эту тему аллегорией, заставляет явственно выступить более общую тему мимезиса.

Благодаря обильно рассыпанным в тексте высказываниям о мистификаторских приемах, мистификация приобретает значение

---

[148] См. работы, вошедшие в состав сборника «Hypertext Otčajanie/Сверхтекст Despair» (примеч. 22), в особенности статью И. П. Смирнова «"Пиковая дама", "Отчаяние" и Великая французская революция» (с. 145—152). Ср. также работу Смирнова «Тимошка Анкундина и галерея самозванцев в романе Набокова "Отчаяние"» в сборнике: Gedächtnis und Phantasma. München, 2001. S. 556—562.

[149] См.: *Сендерович С., Шварц Е.* «Приглашение на казнь». Комментарий к мотиву // Набоковский вестник. СПб., 1999. Вып. 1. На с. 89 авторы пишут: «Он (Набоков. — *Р. Л.*) сообщает нам, откуда мотив черпает свою социокультурную энергию. Он также сообщает нам о генезисе мотива».

аллегории мимезиса и миметических успехов/неудач в разрушении знакового порядка и в создании невероятных альтернатив. Точно так же как конкретному читателю внешность бродяги Феликса ясно доказывает: о сходстве между ним и Германом не может быть и речи (а значит, Герман занимается обманом или самообманом), — тому, кто читает аллегорически, становится ясна суть любой миметической фикции: основа ее — обман. Именно своими фантазмами «Отчаяние» вскрывает парадоксальную мораль фикции.

БИБЛИОГРАФИЯ

Accetto T. Della dissimulazione onesta (1641)/ Ed. S. Nigro. Torino, 1997.

Addison J. Essays of Joseph Addison in two Volumes. T. 2 / Ed. J.G. Frazer. London, 1915.

Aksakow A. Animismus und Spiritismus. Versuch einer kritischen Prüfung der mediumistischen Phänomene mit besonderer Berücksichtigung der Hypothesen der Hallucination und des Unbewußten mit dem Untertitel: Als Entgegnung auf Dr. E. v. Hartmann's Werk «Der Spiritismus». 2 Bd. Leipzig, 1890.

Alazraki J. Introducción: Hacia la última casilla de la rayuela // La Isla Final. Julio Cortázar / Ed. J. Alazraki, I. Ivask, J. Marco. Madrid, 1981.

Amelunxen H. Fotografie und Literatur // Literatur intermedial / Hg. P. v. Zima. Darmstadt, 1995. S. 209—234.

Aristoteles. Poetik / Hg. M. Fuhrmann. Stuttgart, 1993.

Assmann A. Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose // Materialität der Kommunikation / Hg. H.U. Gumbrecht und K.L. Pfeiffer. Frankfurt am M., 1988. S. 237—251.

Augustinus. Confessiones / Übers. J. Bernhart. Frankfurt am M., 1987.

Babcock B. The Reversible World: Symbolic Inversions in Art and Society. Ithaca; London, 1978.

Bachmann M. Hofmeier T. Geheimnisse der Alchemie. Basel, 1999.

Barck K. «Taumel der Imagination» und «Gift des Intellekts». Nicolas Malebranches «Pathologie der Imagination» // Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne / Hg. K. Barck. Stuttgart; Weimar, 1993. S. 25—35.

Barck K. Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne. Stuttgart; Weimar, 1993.

Barkhoff J. Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik. Stuttgart; Weimar, 1995.

Barner W. Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen, 1970.

Barthes R. La chambre claire. Note sur la photographie (1980) // Barthes R. Œuvres complètes. Vol. III. 1974—1980 / Åd. E. Marty. Paris, 1995.

Barthes R. Rhétorique de l'image // Barthes R. L'obvie et l'obtus. Essais critiques. T. 3 Paris, 1982. P. 25—42.

Baudrillard J. L'échange symbolique et la mort. Paris, 1976.

Baumgarten A. Aesthetica (1750) / Übers. und Hg. H. Paetzold. Hamburg, 1983.

Beaujours M. Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait. Paris, 1980.

Behrens R. Umstrittene Theodizee erzählte Kontingenz. Die Krise theologischer Weltdeutung und der französische Roman (1670—1770). Tübingen, 1994.

Beil U. Rhetorische «Phantasia» // Arcadia 28 (1993). S. 225—255.

Bell Ì.D. Hawthorne and the Historical Romance of New England. Princeton, 1971.

Bellmer H. Die Puppe. Frankfurt am M.; Berlin; Wien, 1983.

Benz E. Das Recht auf Faulheit oder Die Friedliche Beendigung des Klassenkampfes. Stuttgart, 1974.

Bergson H. Matière et mémoire. L'Evolution créatrice. Œuvres. Edition du Centenaire. Paris, 1984.

Berkovitch S. The A-Politics of Ambiguity in «The Scarlet Letter» // New Literary History. 1988. Vol. 19. P. 629—654.
Besançon A. Fonction du rêve dans le roman russe // Cahiers du monde russe et soviétique. 1968. Vol. 9. P. 337—352.
Bessière I. Le récit fantastique. La poétique de l'incertain. Paris, 1974.
Binder D. Die diskrete Gesellschaft. Geschichte und Symbolik der Freimaurer. Graz; Wien; Köln, 1995.
Blanco M. Les Rhétoriques de la Pointe. Balthasar Gracián et le Conceptisme en Europe. Genf, 1992.
Blankenburg M. «Der thierische Magnetismus» in Deutschland // Der Mesmerismus und das Ende der Aufklärung in Frankreich / Hg. R. Darnton. Frankfurt am M.; Berlin, 1986. S. 191—228.
Bloom H. Introduction Nathaniel Hawthorne's The Scarlet Letter. New York; New Haven; Philadelphia, 1986. P. 1—8.
Blot J. Ivan Gontcharov ou Le Réalisme Impossible. Paris, 1986.
Blum H. Die Mnemotechnik der Antike. Hildesheim; New York, 1969.
Blumenberg H. Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt am M., 1986.
Bodmer J. Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter. Athenäum Reprints. Frankfurt am M., 1971.
Bodmer J. Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen (1740). Stuttgart, 1966.
Bolz N. Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München, 1993.
Bolz N. Geschichte des Scheins. München, 1981.
Borges J. Obras completas. 2 Vol. Buenos Aires, 1989.
Borges J. Biblioteca de Babel. Madrid, 1983.
Borges J. Prosa completa. Barcelona, 1985.
Borges J. El Aleph. Madrid; Buenos Aires, 1977.
Böschenstein-Schäfer R. Idylle. Stuttgart, 1967.
Breitinger J. Critische Dichtkunst (1740). Stuttgart, 1966.
Bremer Th., Oesterle G. Arabeske und Schrift. Victor Hugos «Kritzeleien» als Vorschule des Surrealismus // Zeichen zwischen Klartext und Arabeske / Hg. S. Kotzinger und G. Rippl. Amsterdam; Atlanta, 1994. S. 187—218.
Brittnacher H. Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King // Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts / Hg. G. Bauer und R. Stockhammer. Wiesbaden, 2000. S. 36—60.
Brittnacher H. Paranoia als ästhetisches Gesetz. Das literarische Universum des Howard Philipps Lovecraft // Compar(a)ison II (1996). S. 51—72.
Bronfen E. Over Her Dead Body. Death Feminity and the Aesthetic. Manchester, 1992.
Brown Ch. Wieland or the Transformation (1798) / Ed. E. Elliott. Oxford, 1994.
Brumlik M. Schrift Wort und Ikone. Wege aus dem Bilderverbot. Frankfurt am M., 1994.
Bruno G. De magia. De vinculis in genere / A cura di A. Biondi. Pordenone, 1991.
Bubner R. Die aristotelische Lehre vom Zufall. Bemerkungen in der Perspektive einer Annäherung der Philosophie an die Rhetorik // Kontingenz. Poetik und Hermeneutik. Bd. 17 / Hg. G. v. Graevenitz und O. Marquardt. München, 1998. S. 3—21.
Bundy M. The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought. Urbana, 1927.
Buranelli V. The Wizard from Vienna: F.A. Mesmer. New York, 1976.

Burton R. The Anatomy of Melancholy (1621). Oxford, 1989.

Caillois R. Das Bild der Phantastik. Vom Märchen bis zur Science-fiction // Phaicon I. Phaicon I. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt am M., 1974. S. 44—83.
Caillois R. Au coeur du fantastique. Paris, 1965.
Calvino I. Città invisibili. Torino, 1978.
Calvino I. Anthologie Racconti fantastici dell'Ottocento. Milano, 1983.
Camillo G. L'Idea del theatro (1550) / Ed. L. Bolzoni. Palermo, 1991.
Carrouges M. André Breton et les données fondamentales du surréalisme. Paris, 1967.
Castex P.-G. Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant. Paris, 1951.
Ceserani R. Il Fantastico. Bologna, 1996.
Cheauré E. Bemerkungen Vladimir Solov'evs zur Phantastischen Literatur // Anzeiger für Slavische Philologie. 1983. Bd. 14. S. 109—116.
Clack A. The Rising Phoenix: Alchemical Imagination in the Works of Edward Taylor Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne. Diss. University of Connecticut, 1994.
Cohen J. La structure du langage poétique. Paris, 1966.
Colie R. Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox. Princeton, 1966.
Comenius J. Orbis pictus // Veskerych spisu Jana Amosa Komenského. Ò. 10 / Red. H. Jarník. Brno, 1929.
Cornwell N. Pushkin and Henry James // The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism. New York; London, 1990. P. 113—139.
Coulmas F. Über Schrift. Frankfurt am M., 1982.
Crary J. Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the nineteenth century. Cambridge, 1990.
Curtius E. Verkehrte Welt // Curtius E. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1948. S. 104—108.

Daenens F. Encomium mendacii ovvero del paradosso // La menzogna / A cura di F. Cardini. Firenze, 1989. P. 99—119.
Darnton R. Mesmerism and the End of the Enlightenment in France. Cambridge, 1968.
Degeorge G. A la redécouverte de Palmyre Institut Du Monde Arabe. Paris, 1991.
Deleuze G. Différence et répétition. Paris, 1968.
Derrida J. De la grammatologie. Paris, 1967.
Descartes R. Discours de la méthode / Éd. C. Adam. Paris, 1982.
Descartes R. Correspondance I. Avril 1622 – Février 1638 / Éd. Ch. Adam. Paris, 1969.
Dornseiff F. Das Alphabet in Mystik und Magie. Leipzig; Berlin, 1925.

Ebbinghaus A. Die altrussischen Marienikonen-Legenden. Berlin, 1990.
Eco U. An Ars Oblivionalis? Forget it! (1966) // PMLA. 1988. [1] 103. P. 254—261.
Ehre M. Oblomov and his Creator. The Life and Art of Ivan Gonèarov. Princeton, 1973.

Finucane R. Ghosts. Appearances of the Dead and Cultural Transformation. New York, 1996.
Fischer J. Literatur zwischen Traum und Wirklichkeit. Wetzlar, 1998.
Flusser V. Die Schrift. Frankfurt am M., 1991.
Flusser V. Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen, 1990.
Fontanier P. Manuel classique pour l'étude des tropes // Les Figures du Discours / Ed. G. Genette. Paris, 1977.

Foucault M. Les mots et les choses. Paris, 1996.
Foucault M. Historie de la folie à l'age classique. Paris, 1961.
Foucault M. Nachwort zu Gustave Flauberts «Die Versuchung des Heiligen Antonius» / / Foucault M. Schriften zur Literatur / Übers. K. Hofer. Frankfurt am M., 1979. S. 157—177.
Frank S. Der Diskurs des Erhabenen bei Gogol' und die Longinsche Tradition. München, 1999.
Frank S. Dostoevskij, Jadrincev und Èechov als «Geokulturologen' Sibiriens» // Gedächtnis und Phantasma / Hg. E. Greber, S. Frank und I.P. Smirnov. München, 2001. S. 32—47.
Freud S. Das Unheimliche // Freud S. Studienausgabe. 10 Bde / Hg. A. Mitscherlich, A. Richards und J. Strachey. Bd. 4. Frankfurt am M., 1982. S. 241—274.
Freud S. Die Traumdeutung // Freud S. Studienausgabe. 10 Bde / Hg. A. Mitscherlich, A. Richards und J. Strachey. Bd. 2. Frankfurt am M., 1982.
Fuchs E. Pseudologia. Formen und Funktionen fiktionaler Trugrede in der griechischen Literatur der Antike. Heidelberg, 1993.
Fuhrmann Ì. Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles Horaz Longin. Darmstadt, 1992.

Gautier Théophile Contes d'Hoffmann // Chroniques de Paris – Journal politique et littéraire. 1836. T. III.
Gerard A. An Essay on Genius (1774). München, 1966.
Gerigk H.-J. Oblomow Bartleby und der Hungerkünstler. Drei Beispiele für die Überwindung des agonalen Menschen // I.A. Gonèarov. Beiträge zu Werk und Wirkung / Hg. P. Thiergen. Köln; Wien, 1989. S. 15—30.
Geyer P. Das Paradox: Historisch-systematische Grundlegung // Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens / Hg. P. Geyer und R. Hagenbüchle. Tübingen, 1992. S. 11—24.
Ginzburg C. High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the sixteenth and seventeenth Centuries // Past and Present. 1976. Vol. 70. P. 28—41.
Glück H. Buchstabenzauber und Alphabetmagie // Glück H. Schrift und Schriftlichkeit. Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie. Stuttgart, 1987. S. 217—229.
Goldmann S. Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos // Poetica. 1989. Bd. 21. S. 43—66.
Gracián B. Agudeza y arte de ingenio (1648). Buenos Aires, 1944.
Graevenitz G. Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens die Poetik der Arabeske und Goethes «West-östlichen Divan». Stuttgart, 1994.
Greber E. Textile Texte. Literaturtheorie und poetologische Metaphorik: Studien zur Tradition des Wortflechtens und der kombinatorischen Dichtung. Köln; Wien, 1997.
Grob T. Das disziplinierte Chaos. V.F. Odoevskijs literarische Phantastik und das Paradox der romantischen Phantasie // Gedächtnis und Phantasma / Hg. E. Greber, S. Frank und I.P. Smirnov. München, 2001. S. 287—318.
Grübel R., Smirnov I. Die Geschichte der russischen Kulturosophie im 19. Jahrhundert und frühen 20. Jahrhundert // Mein Rußland. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Sonderband 44. S. 5—18.
Günther H. Proletarische und avantgardistische Kunst. Die Organisationsästhetik Bogdanovs und die LEF-Konzeption der «lebenbauenden» Kunst // Ästhetik und Kommunikation. 1973. Bd. 12. S. 62—75.

Gustafsson L. Über das Phantastische in der Literatur // Gustafsson L. Utopien / Übers. H. Grössel und H.M. Enzensberger. Frankfurt am M.; Berlin; Wien, 1985. S. 9—25.

Haas A. M. Das mystische Paradox // Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens / Hg. P. Geyer und R. Hagenbüchle. Tübingen, 1992. S. 273—294.

Hansen-Löve A. Gogol. Zur Poetik der Null- und Leerstelle // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd. 39. S. 183—303.

Hansen-Löve A. Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu) // Poetica. 1994. Bd. 26. S. 308—373.

Hansen-Löve A. Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik // Wiener Slawistischer Almanach. 1988. Bd. 21. S. 135—224.

Hansen-Löve A. Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus // Mythos in der Slawischen Moderne. Wiener Slawistischer Almanach. 1987. Sonderband 20. S. 61—104.

Hansen-Löve K. The Structure of Space in I.A. Gonèarov's Oblomov // Russian Literature. 1990. Vol. XXVIII. S. 175—210.

Harzer F. Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid-Kafka-Ransmayr). Tübingen, 2000.

Hawthorne N. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne. Columbus, 1968.

Hawthorne N. The Scarlet Letter. A Norton Critical Edition / Ed. S. Gross and S. Bradley. New York; London, 1988.

Heise J. Traumdiskurse. Die Träume der Philosophie und die Psychologie des Traums. Frankfurt am M., 1989.

Helmstetter R. Austreibung der Faulheit Regulierung des Müßiggangs. Arbeit und Freizeit seit der Industrialisierung // Anthropologie der Arbeit / *Hg.* U. Bröckling und E. Horn. Tübingen, 2001.

Herrmann H. P. Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670—1740. Bad Homburg; Berlin; Zürich, 1967.

Hobbes T. Answer to Davenant's Preface to Gondibert (1650) // Critical Essays of the Seventeenh Century / Ed. J.E. Spingarn. Oxford, 1957. Vol. II. P. 54—67.

Hobbes T. Leviathan / Ed. R. Tuck. Cambridge; New York, 1991.

Hocke G.R. Labyrinth der Welt. Hamburg; Reinbek, 1949.

Hocke G.R. Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und Esoterische Kombinationskunst. Hamburg, 1959.

Hoffmann E.T.A. Poetische Werke. Berlin, 1958.

Hoffmann E.T.A. Schicksale des Hundes Berganza // Hoffmann E.T.A. Werke in zwei Bänden / Hg. H. Leber. Stuttgart; Hamburg, o. J.

Holeczek B. Zufall als Glücksfall. Die Anfänge eines künstlerischen Prinzips der Avantgarde // Zufall als Prinzip. Spielwelt Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts / Hg. B. Holeczek und L. v. Mengden. Heidelberg, 1992. S. 15—24.

Holmes O.H. Das Stereoskop und der Stereograph (1859) // Holmes O.H. Theorie der Fotografie. Bd. 1: 1839—1912 / Hg. W. Kemp. München, 1980. S. 113—121.

Hose M. Fiktionalität und Lüge – Über einen Unterschied zwischen römischer und griechischer Terminologie // Poetica. 1996. Bd. 28. S. 257—274.

Howitt W. History of the Supernatural. In all Ages and Nations and in all Churches Christian and Pagan Demonstrating a Universal Faith. 2 Vols. Philadelphia, 1863.

Hume D. «Dialogues Concerning Natural Religion» (1779) // Hume D. Essays and Treatises on Several Subjects London, 1822. Vol. 2. P. 451—575.
Hume D. An Essay Concerning Human Understanding (1748) // Hume D. The Philosophical Works / Ed. Th.H. Green. London, 1882.
Hutton P. H. The Art of Memory Reconceived: From Rhetoric to Psychoanalysis // Journal of the History of Ideas. 1987. Vol. XLVIII. P. 371—392.

Idel M. Golem Jewish Magical and Mystical Traditions. On the Artificial Anthropoid. New York, 1990.
Irvin J.T. American Hieroglyphics. New Haven; London, 1980.
Iser W. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am M., 1991.
Iser W. Ikonologie Arkadiens // Akzente. 1990. Bd. 3. S. 224—229.
Iser W. Spensers Arkadien. Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance // Iser W. Europäische Bukolik und Georgik. Darmstadt, 1976. S. 231—265.

Jackson R. Fantasy. The Literature of subversion. London, 1981.
Jakobson R. Die neuere russische Poesie (1921) // Texte der russischen Formalisten II/ Hg. W.-D. Stempel. München, 1972. S. 18—135.
Jakobson R. Subliminal Verbal Patterning in Poetry // Jakobson R. Selected Writings. 8 Vols. Vol. 3. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry / Ed. S. Rudy. The Hague; Paris, 1981. P. 136—147.
Janecek G. The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments 1900—1930. Princeton, 1984.
Jehmlich R. Phantastik – Science-fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung // Phantastik in Literatur und Kunst / Hg. Ch. Thomsen und J.M. Fischer. Darmstadt, 1985. S. 11—33.
Jonas H. The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity. Boston, 1963.

Kamper D. Zur Geschichte der Einbildungskraft. München; Wien, 1981.
Kant I. Träume eines Geistersehers erläutert durch Träume der Metaphysik (1766) // Kant I. Werke in zehn Bänden / Hg. W. Weischedel. Bd. 2. Darmstadt, 1975. S. 923—989.
Kenner H. Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike. Klagenfurt, 1970.
Kerner J. Die Seherin von Prevorst (1846). Berlin, 1914.
Kittler F. Film Grammophon Typewriter. Berlin, 1986.
Kittler W. Digitale und analoge Speicher – Zum Begriff der Memoria in der Literatur des 20. Jahrhunderts // Gedächtniskunst / Hg. A. Haverkamp und R. Lachmann. Frankfurt am M., 1990. S. 387—408.
Köhler E. Der literarische Zufall das Mögliche und die Notwendigkeit. Frankfurt am M., 1993.
Kolesch D. Vom Schreiben und Lesen der Photographie-Bildlichkeit Textualität und Erinnerung bei Marguerite Duras und Roland Barthes // Poetica. 1995. Bd. 27. S. 187—214.
Komenski J. A. Labyrint svìta a ráj srdce. Amsterdam, 1970.
Koschmal W. Vom Symbolismus zum Realismus. Zur Genese und Morphologie der Symbolsprache in den späten Werken I.S. Turgenevs. Amsterdam, 1984.

Koselleck R. Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Freiburg; München, 1959.

Kotzinger S. Arabeske – Groteske: Versuch einer Differenzierung // Zeichen zwischen Klartext und Arabeske / Hg. S. Kotzinger und G. Rippl. Amsterdam; Atlanta. 1994. S. 219—228.

Kremer D. Romantische Metamorphose. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Stuttgart; Weimar, 1993.

Kropotkin P. Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur. Frankfurt am M., 1975.

Lachinger J. Trauma und Traumstadt. Überlegungen zu Kubins biographisch-topographischen Projektionen im Roman Die andere Seite // Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik / Hg. W. Freund, J. Lachinger, C. Ruthner. München, 1999. S. 121—130.

Lachmann P. Kater Murrs gedankenlose Gedankenlyrik. (Aus dem Zyklus: Warschauer Geisterbahnen).//Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Göttingen, 2000. S.35—45.

Lachmann R. Die Zerstörung der schönen Rede – Rhetorische Traditionen und Konzepte des Poetischen. München. 1994 (рус. перевод: *Лахманн Р.* Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001)

Lachmann R. Ein Neo-Abecedarius. Anmerkungen zu «das russische abc-scribentisch» von Valerij Scherstjanoj // Zeichen zwischen Klartext und Arabeske / Hg. S. Kotzinger und G. Rippl. Amsterdam, 1994. S. 25—34.

Lachmann R. Gedächtnis und Literatur. Frankfurt am M., 1990.

Lachmann R. Rhetoric the Dialogical Principle and the Phantastic in Bakhtin's Thinking // Thinking Dialogically / Ed. F. Bostad. Trondheim, 2001.

Lange K.P. Theoretiker des literarischen Manierismus München, 1968.

Lausberg H. Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1973.

Lem S. Fantastyka i futurologia. 2 T. Kraków, 1964.

Lem S. Filozofia przypadku. Literatura w œwietle empirii. 2 T. Kraków, 1975.

Lem S. Unitas oppositorum. Das Prosawerk des Jorge L. Borges // Phaicon I. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt am M., 1974. S. 99—107.

Lindner E. Die königliche Kunst. Beiträge zur Ikonographie der Freimaurer. München, 1976.

Link J. Geburt des Komplotts aus dem Geist des Interaktionismus // Kulturrevolution. 1994. Bd. 29. S. 7—15.

Locher E. Curiositas und Memoria im deutschen Barock // Der Prokurist. 1990. Bd. 4.

Locke J. An Essay Concerning Human Understanding (1690) // The Works of John Locke. London, 1823. Aalen, 1963.

Lotman Ju. The Dynamic of a Semiotic System (1974) // Semiotica 21—1/2. The Hague, 1977. P. 193—210.

Lovecraft Ph.H. Supernatural Horror in Literature (1945). Toronto, 1973.

Lugnani L. Per una delimitazione del «genere» // La narrazione fantastica /A cura di R. Ceserani, L. Lugnani et alii. Pisa, 1983. P. 37—73.

Luria A.R. The Mind of a Mnemonist – A Little Book About a Vast Memory / Transl. L. Solotaroff, introduction J. S. Bruner. Cambridge; London, 1987.

Lyons A., Petrucelli R. Die Geschichte der Medizin im Spiegel der Kunst. Köln, 1980.

Mahlow D. Der Zufall das Denken und die Kunst // Zufall als Prinzip. Spielwelt Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts / Hg. B. Holeczek und L. Mengden. Heidelberg, 1992. S. 53—64.

Malevič K. Suprematismus – die gegenstandslose Welt. Köln, 1962.
Mallarmé B. Oeuvres complètes. Paris, 1983.
Malloch A.E. The Techniques and Functions of the Renaissance Paradox // Studies in Philology. 1956. Vol. 53.
Manzo A. L'Adynaton poetico-retorico e le sue implicazioni dottrinali. Genova, 1988.
Marx K. Ökonomisch-Philosophische Manuskripte (1844). Leipzig, 1968.
Masing-Deliæ I. Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature. Stanford, 1992.
Matuschek S. Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse. Tübingen, 1991.
Maupassant G. Le fantastique // Maupassant G. Oeuvres complètes. Paris, sans ans. P. 235–239.
Menke B. Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano Hoffmann Kleist und Kafka. München, 2000.
Meschonnic H. Des mots et des mondes. Dictionnaires encyclopédies grammaires nomenclatures. Paris, 1991.
Meyer H. Romantische Orientierung. Wandermodelle der romantischen Bewegung (Russland). Kjuchel'becker Puškin Velt'man. München, 1995.
Meyer-Drubek N. Gogol's eloquentia corporis. Einverleibung Identität und die Grenzen der Figuration. München, 1998.
Meyrink G. Der Golem. München, 1972.
Miller B.E. The Romance of the Family. Hawthorne // Engendered Romance. Women Writers and the Hawthorne Tradition. 1850–1990. New Haven; London, 1994. P. 14–39.
Mirandola Giovanni Francesco Pico della. De imaginatione – Über die Vorstellung / Hg. Ch.B. Schmitt, K. Park und E. v. Kessler. München, 1997.
Moretti G. Acutum dicendi genus. Brevità oscurità sottigliezze e paradossi nelle tradizioni retoriche degli stoici. Bologna, 1995.
Mosès S. Der Engel der Geschichte Franz Rosenzweig Walter Benjamin Gershom Scholem. Frankfurt am M., 1994.
Murašov J. Orthographie und Karneval. Nikolaj Gogol's schizoides Schriftverständnis // Wiener Slawistischen Almanach. 1997. Bd. 39. S. 85–105.
Muratori L. Della forza della fantasia humana // Übers. G.H. Richerz. Leipzig, 1785.

Neumann G. Anamorphose. E.T.A. Hoffmanns Poetik der Defiguration // Mimesis und Simulation / Hg. A. Kablitz und G. Neumann. Freiburg, 1998. S. 377–418.
Neumann G. Der Kurper des Menschen und die belebte Statue // Pygmalion / Hg. M. Mayer und G. Neumann. Freiburg, 1998.
Nicolosi R. Laudatio Petropolis und Neues Jerusalem. Gavriil Bu inskijs Lobrede auf Sankt Petersburg von 1917 // Romantik – Moderne – Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft Hamburg 1996 / Hg. Ch. Gölz, A. Otto und R. Vogt. Bern, 1998. S. 11–34.
Nicolosi R. Topik am Ende der Topik. Semen S. Bobrovs manieristische Überbietung der Petersburg-Panegyrik // Gedächtnis und Phantasma / Hg. E. Greber, S. Frank und I. Smirnov. München, 2001. S. 98–110.
Nietzsche F. Menschliches Allzumenschliches – II. Teil: Vermischte Meinungen und Sprüche // Nietzsche F. Werke in drei Bänden / Hg. K. Schlechta. München. 1977. Bd. 1.
Nodier C. Du fantastique en littérature // Nodier C. Contes fantastiques I. Paris, 1957. P. 79–104.
Nolting-Hauff I. Die phantastische Erzählung als Transformation religiöser Erzählgattungen (am Beispiel von Théophile Gautiers La morte amoureuse) //

Romantik – Aufbruch zur Moderne (Romanistisches Kolloquium. 5). München, 1991. S. 73—100.
O'Brien F. The Third policeman. London, 1992.
Onasch K. Ikone. Kirche. Gesellschaft. Paderborn; München; Wien; Zürich, 1996.

Pallavicino S. «Trattato dello stile e del dialogo» (1646) // Trattatisti e narratori del seicento / A cura di E. Raimondi. Milano; Napoli, 1960.
Panas W. «Mesjasz rocenie poma³u». O pewnym w¹tku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza // Bruno Schulz in memoriam 1892—1942 / Wyd. M. Kitowska-£ysiak. Lublin, 1992. Str. 113—129.
Paracelsus T. Das dritte Buch von den unsichtbarn Wercken (1589) // Paracelsus T. Bücher und Schriften / Hg. J. Huser. Bd. I New York; Hildesheim. 1971.
Paul J. Über die natürliche Magie der Einbildungskraft // Paul J. Werke. Bd. 4. 1975.
Paul J. Werke. Bd. 5 / Hg. N. Miller. München, 1963.
Pedrotti L. The Architecture of Love in Gogols Rome // California Slavic Studies. 1971. Vol. 4. P. 17—27.
Penning D. Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik // Phantastik in Literatur und Kunst / Hg. Ch. Thomsen und J.M. Fischer. Darmstadt, 1985. S. 34—51.
Penzoldt P. The Supernatural in Fiction. London, 1952.
Philostratus. The Life of Apollonius of Tyana. London, 1960.
Piranesi G. Carceri. Zürich, 1958.
Ploss E. Alchimia. Ideologie und Technologie. München, 1970.
Plumpe G. Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München, 1990.
Poe E.A. The works of Edgar Allan Poe. Vol. 3. New York, 1911.
Poe E. A. Bérénice // Poe E.A. The Complete tales and poems of Edgar Allan Poe. Harmondsworth, 1982.
Pontrémoli E. L'excès du visible. Une approche phénoménologique de la photogénie. Paris, 1996.
Pozzi E. «Lo Straniero Interno» // Lo Straniero Interno / A cura di E. Pozzi. Firenze, 1993.
Praz M. La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica. Firenze, 1930.
Preisendanz W. Eines matt geschliffenen Spiegels dunkler Widerschein. E.T.A. Hoffmanns Erzählkunst // E.T.A. Hoffmann / Hg. H. Prang. Darmstadt, 1976. S. 270—291.
Preisendanz W. Reduktionsformen des Idyllischen im Roman des neunzehnten Jahrhunderts (Flaubert Fontane) // Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts / Hg. H.U. Seeber und P.G. Klussmann. Bonn, 1986. S. 81—92.
Preisendanz W. Humor als dichterische Einbildungskraft. München, 1976.
Preti G. Retorica e logica. Le due culture. Torino, 1968.
Pseudo-Aristoteles «Problema XXX.1» abgedruckt // Saturn und Melancholie – Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin der Religion und der Kunst / Hg. R. Klibansky, E. Panofsky und F. Saxl. Frankfurt am M., 1990.
Pseudo-Longinus. Vom Erhabenen / Übers. R. Brandt. Darmstadt, 1983.

Quintilian. Institutio oratoria / Hg. und übers. H. Rahn. Darmstadt, 1988.
Quintilien. Institution oratoire / Texte établi et traduit par J. Cousin. Paris, 1977.

Ränsch-Trill B. Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung – Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft. Bonn, 1996.

Reichert K. Lewis Carroll. Studien zum literarischen Unsinn. München, 1974.
Rhetorica ad Herennium / Hg. F.L. Müller. Aachen, 1994.
Richard B. Todesbilder. Kunst Subkultur Medien. München, 1995.
Richard P.-M. La vie en relief. Les séductions de la stéréoscopie // Histoire de la photographie / Ed. M. Frizot. Paris, 1995.
Riedl R. Die Folgen des Ursachendeutens // Die erfundene Wirklichkeit. Wie wir wissen was wir zu wissen glauben. Beiträge zum Konstruktivismus / Hg. v. P. Watzlawick. München. 1981. S. 67—90.
Rieger S. Speichern/Merken. Die künstlichen Intelligenzen des Barock. München, 1997.
Riemann F. Grundformen der Angst. München, 1978.
Roberts G. The Mirror of Alchemy. Alchemical Ideas and Images in Manuscripts and Books from Antiquity to the Seventeenth Century. Toronto-Buffalo, 1994.
Romo F. Retorica de la paradoja. Barcelona, 1995.
Rosenmeyer Th.G. Fantasia und Einbildungskraft: Zur Vorgeschichte eines Leitbegriffs der europäischen Ästhetik // Poetica. 1986. Bd. 18. S. 197—248.
Rosolato B. L'Imaginaire du hasard // La Psychanalyse. 1957. Vol. 3. P. 189—220.
Roters E. Fabricatio nihili oder die Herstellung von Nichts. Dada Meditationen. Berlin, 1990.
Rudolph K. Die Gnosis Göttingen, 1990.
Rudolph K. Gnosis und Gnostizismus. Darmstadt, 1975.
Ruthven K. The Conceit. Manchester, 1969.

Samsonow E. Fenster im Papier. Die imaginäre Kollision der Architektur mit der Schrift oder die Gedächtnisrevolution der Renaissance. München, 2001.
Sarbievius (Sarbiewski) M.C. De acuto et arguto sive Seneca et Martialis (1619/1623) // Praecepta poetica / Pod red. S. Skimina. Wroc³aw-Kraków, 1958. Str. 1—41.
Scaliger J.C. Poetices libri septem. 1586.
Schabert I. Das Doppelleben der Menschenbuchstaben // Zeichen zwischen Klartext und Arabeske / Hg. S. Kotzinger und G. Rippl. Amsterdam, 1994. S. 95—106.
Schahadat S. Ohrfeigen und andere Normverletzungen. Über den Skandal in Lebens- und Kunsttexten von Dostoevskij und Belyj // Gedächtnis und Phantasma / Hg. E. Greber, S. Frank und I. Smirnov. München, 2001. S. 48—63.
Schlegel F. Rede über Mythologie // Kritische-Friedrich Schlegel-Ausgabe / Hg. E. Behler. 35 Bde. Bd. 21. Charakteristiken und Kritiken (1896—1901) / Hg. H. Eichner. München; Paderborn; Wien, 1967. S. 311—329.
Schlögl R. Freimaurerei und Naturphilosophie. Die Moderne auf der Nachtseite der Aufklärung // 18. Jahrhundert. 1997. Bd. 21. S. 34—61.
Schmid W. Puškins Prosa in poetischer Lektüre. München, 1991.
Schmid W. Saint Germain Casanova Tomskij Puškin: Magier des Erzählens // Poetica. 1999. Bd. 31. S. 488—338.
Scholem G. Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Frankfurt am M., 1981.
Scholem G. Über einige Begriffe des Judentums. Frankfurt am M., 1970.
Scholz F. Gonèarovs Roman Oblomov und der russische Realismus // I.A. Gonèarov. Beiträge zu Werk und Wirkung / Hg. P. Thiergen. Köln; Wien. 1989. S. 135—152.
Schopenhauer A. Sämtliche Werke / Hg. W.F. v. Löhneysen. Frankfurt am M., 1986.
Schramm C. Telemor und Hyperbolid: Strahlen Geheimwissen und Phantastik in der postrevolutionären Literatur // Gedächtnis und Phantasma / Hg. E. Greber, S. Frank und I. Smirnov. München, 2001. S. 319—340.
Schreber D.P. Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken / Hg. S. Weber. Frankfurt am M.; Berlin; Wien, 1973.

Schubert G. Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden, 1808.
Schulz B. Das graphische Werk. Katalog Literaturmuseum Warschau. Kunstamt Tiergarten. Münchner Stadtmuseum 1992. München, 1992.
Schulz B. Proza. Kraków, 1964.
Schulz B. Republika Marzén. Warszawa, 1993. S. 49–50.
Schulz B. Sklepy cynamonowe. Sanatrium pod Klepsydrą. Kometa / Red. A. Sandauer, J. Ficowski. Kraków, 1957.
Schulz B. Wybór esejów i listów / Red. Jerzy Jarzębski. Wrocław, 1989
Schwab G. The Mirror and the Killer-Queen. Otherness in Literary Language. Bloomington, 1996.
Scott W. On the Supernatural in Fictitious Composition and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann (1827) // Scott W. On Novelists and Fiction / Ed. I. Williams. London, 1968.
Semper G. Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol (1856). Berlin, 1987.
Shaftesbury A. Characteristics of men manners opinions time. New York, 1964.
Shapiro G. N.V. Gogol' and the Baroque. Ann Arbor, 1988.
Sloterdijk P., Macho Th. Weltrevolution der Seele – Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart. 2 Bde. Gütersloh, 1991.
Spieker S. Writing the Underdog. Gogol's «Zapiski sumasšedsego» and its Pretexts // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 28. S. 41–56.
Starobinski J. Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris, 1971.
Starobinski J. L' encre de la mélancolie // La Nouvelle Révue Francaise. 1963. Vol. 11 P. 410–423.
Stockhammer R., Bauer G. Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhundert. Wiesbaden, 2000.
Suerbaum U., Broich U., Bergmaier R. Science-fiction. Theorie und Geschichte. Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart, 1981.
Swift J. The Art of Punning or the Flower of Languages // Swift J. Seventy-Nine Rules. 1718.
Szmydtova Z. Poeci i poetyka. Warszawa, 1964.

Tabucchi A. I pomeriggi del sabato // Il Gioco del Rovescio. Milano, 1981.
Tesauro E. Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione (1655) / Hg. A. Buck. Bad Homburg; Berlin; Zürich, 1968.
Tieck L. Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren (1793) // Tieck L. Ausgewählte kritische Schriften / Hg. E. Ribbat. Tübingen, 1975. S. 1–38.
Todorov T. Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970.
Toellner R. Illustrierte Geschichte der Medizin. Salzburg, 1986.
Tomachevski B. Théorie de la littérature. Textes des Formalistes Russes. Paris, 1965.
Toporov N.V. Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik // Poetica. 1981. Bd. 13. S. 1–63.
Trabant J. Memoria – fantasia – ingegno // Memoria – Vergessen und Erinnern. Poetik und Hermeneutik / Hg. A. Haverkamp und R. Lachmann. Bd. 15 München, 1993. S. 406–424.
Traill N.H. Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Literature. Toronto, 1996.
Tschi ewskij D. Kleine Schriften II: Bohemica. München (Forum slavicum 13 II), 1972.
Tschi ewskij D. Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens des J.A. Comenius (1957) // Slavische Barockliteratur / Hg. R. Lachmann. Bd. 2. München, 1983. S. 1–24.

Tschi ewskij D. Gogol'-Studien // Tschi ewskij D. Gogol' — Turgenev — Dostoevskij — Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts / Hg. U. Busch, H. Gerigk u. a. München, 1966. S. 57—126.
Tschi ewskij D., Shapiro G. N.V. Gogol' and the Baroque. Ann Arbor, 1988.

Uffelmann D. Mira / nebytie / zlo (Mirage / Nichtsein / Übel). Karriere einer Ligatur in der russischen onto-theologischen Philosophie // Mystifikation – Autorschaft – Original / Hg. S. Frank, R. Lachmann u. a. Tübingen, 2001 S. 23—48.
Uspenskij B. On the Semiotic Mechanism of Culture // Semiotike. Tartu, 1971.

Vasiljev S. Zona-Zone. Fotografien aus den Straflagern Russlands / Hg. A. und A. Klamt. Text D. Schuler. Berlin, 1994.
Vax L. Les chef-d'oeuvres de la littérature fantastique Paris, 1979.
Vax L. La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique. Paris, 1965.
Vico G. Scienza Nuova. München, 1966.
Vietta S. Literarische Phantasie – Theorie und Geschichte – Barock und Aufklärung. Stuttgart, 1986.
Villiers de l'Isle-Adam. Oeuvres Complètes. Vol. I / Ed. A. Raitt, P.-G. Castex. Paris, 1986.
Vinken B. Zola-Alles Sehen. Alles Wissen. Alles Heilen. Der Fetischismus im Naturalismus // Historische Anthropologie und Literatur / Hg. R. Behrens und R. Galle. Würzburg, 1995. S. 215—226.
Voltaire. Dictionnaire philosophique III // Voltaire. Oeuvres complètes. Bd. 19 Paris, 1879. P. 427—438.

Walicki A. W krêgu konserwatywnej utopii. Warszawa, 1964.
Watzlawick P. Selbsterfüllende Prophezeiungen // Die erfundene Wirklichkeit. Wie wir wissen was wir zu wissen glauben. Beiträge zum Konstruktivismus / Hg. P. Watzlawick. München. 1981. S. 91—-110.
Weinrich H. Semantik der kühnen Metapher // Theorie der Metapher / Hg. A. Haverkamp. Darmstadt, 1983.
Weiß W. Verkehrte Welt Schlaraffenland und Tausendjähriges Reich // Alternative Welten / Hg. M. Pfister. München, 1982. S. 81—95.
Wells G.H. The Island of Doctor Moreau: A Critical Text of the 1896 London First Edition with an Introduction and appendices ed. L. Stover. Jefferson, 1996.
Wetzel M. Die Zeit der Entwicklung. Photographie als Spurensicherung und Metapher // Zeitzeichen / Hg. G-C. Tholen und M. Scholl. Weinheim, 1990. S. 266—280.
Wilde O. The Picture of Dorian Gray (1891). London, 1985.
Wilkins J. An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language (1668). Menston, 1968.
Willett M. The Letter A. Gules. Black Bubble // Melville and Hawthorne in the Berkshires / Ed. P. Howard. Vincent, 1968. P. 70—78.
Windfuhr M. Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker Stuttgart, 1966.
Witte G. Katalogkatastrophen – Das Alphabet in der russischen Literatur // Zeichen zwischen Klartext und Arabeske / Hg. S. Kotzinger u. G. Rippl. Amsterdam, 1994. S. 35—55.
Wörtche Th. Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Meitingen, 1987.
Wünsch M. Die fantastische Literatur der frühen Moderne. München, 1991.

Yates F. The Art of Memory. London, 1984.
Yerushalmi Y. Réflexions sur l' oubli // Usages de l' oubli – Colloque de Royaumont. Paris, 1988. P. 7—21.

Zacharin D. Symbolische Körperhaltungen. Eine Differenz zwischen russischen und westeuropäischen Zeremonial-«Grammatiken» des 16. und 17. Jahrhunderts // Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild. Tübingen, 2000. S. 87—102.
Zapf H. Nathaniel Hawthorne: «The Scarlet Letter» // Große Werke der Literatur. Bd. 3 / Hg. H.V. Geppert. Tübingen; Basel, 1993. S. 103—118.
Zelinsky B. Russische Romantik. Köln; Wien, 1975.
Zgorzelski A. Understanding Fantasy // Zagadnienia Rodzajów Literackich. 1967. № 14.

Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
Аксаков А. Материалы для суждения об «Автоматическом письме». СПб, 1899.
Анциферов Н. Душа Петербурга. Л., 1990.

Баршт К., Тороп П. Рукописи Достоевского. Рисунок и каллиграфия // Труды по знаковым системам. Вып. 16. Тарту, 1983. С. 135—152.
Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965.
Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234—407.
Белый А. Арабески (1911). München (Reprint Slavische Propyläen. Bd. 63), 1968.
Белый А. Мастерство Гоголя (1934) / Под ред. Д. Чижевского. München (Reprint Slavische Propyläen. Bd. 59), 1969.
Библиотека русской фантастики. М., 1990.
Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.—Л., 1962.
Буренина О. Отчаяние как олакрез русского символизма: Федор Сологуб и Владимир Набоков // Hypertext Otèajanie / Sverchtekst Despair. München, 2000. С. 163—186.

Герцен А. Соч.: В 9 т. М., 1957.
Гоголь Н. Собр. соч.: В 7 т. М., 1966.
Гончаров И. Обломов. Л., 1987.
Гончаров С. Творчество Гоголя и традиции учительной культуры. СПб., 1992.

Добролюбов Н. Что такое обломовщина? (1859) // Добролюбов Н. Собр. соч. Т. 4. М.—Л., 1962. С. 307—343.
Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1984.
Достоевский Ф. Собр. соч.: В 10 т. М., 1957.
Дуганов Р. Рисунки русских писателей. М., 1988.

Зандер Н. Пожертвование авторством // Hypertext Otèajanie / Sverchtekst Despair. München. 2000, С. 123—137.

Иванов В.В. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Труды по знаковым системам. Тарту, 1986. Вып. 19. С. 7—24.

Каганов Г.З. Париж на Неве. К образу Петербурга в искусстве эпохи просвещения // Век просвещения. Россия и Франция. М., 1989. С. 166—185.
Кржижановский С. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2001—2003.

Ленин В.И. О международном и внутреннем положении советской республики / / Ленин В.И. Соч. Т. 33. М., 1941. С. 186—200.
Ломоносов М. Полн. собр. соч. М.—Л., 1952.
Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Вып. 18. Тарту, 1984. С. 30—45.
Лощиц Ю. Гончаров. М., 1977.
Лурия А. Маленькая книжка о большой памяти. Ум мнемониста. М., 1968.

Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. / Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Washington, 1967.
Манн Ю. О гротеске в литературе. М., 1966.

Набоков В. Отчаяние. Ann Arbor, 1978.
Набоков В. Приглашение на казнь. Ann Arbor, 1979.

Одоевский В. Русские ночи. Л., 1975.
Одоевский В. 4338-ой год // Одоевский В. Повести и рассказы. М., 1959. С. 416—448.
Оруджева З.М. Диалектика как система. М., 1973.
Осповат А.Л., Тименчик Р.Т. Печальну повесть сохранить. М., 1987.

Павловский И. Русско-немецкий словарь. Рига, 1911.
Погодин М.П. Образцы славянорусского древнеписания. М., 1841.
Пумпянский Л.Ж. Тургенев и Флобер // *Тургенев И.* Соч. Т. 10. М.- Л., 1930.
Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1956—1958.

Сендерович С., Шварц Е. Приглашение на казнь. Комментарий к мотиву // Набоковский вестник. СПб., 1999.
Скотт В. О чудесном в романе // Сын отечества. 1829. Т. 7.
Соловьев В. «Оттуда». Рассказы Сергея Норманского (1895) // Соловьев В.С. Собр. соч. СПб., 1997. С. 173—176.
Соловьев В. Предисловие к «Упырю» графа А.К. Толстого (1899) // Соловьев В.С. Собр. соч. СПб., 1997. С. 375—379.

Толстой А.К. Упырь (1841) // Призраки. Библиотека русской фантастики. М., 1997. С. 50—109.
Топоров Н.В. Петербург и петербургский текст // Труды по знаковым системам. Вып. 18. Тарту, 1984. С. 4—29.
Тургенев И. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 13. М.- Л., 1968.

Успенский Б.А. Восприятие истории древней Руси и доктрина Москва — третий Рим // Русское подвижничество. М., 1996. С. 464—501.

Федоров Н. Философия общего дела. Т. 1 (1906) / Под ред. В. Кожевникова и Н. Петерсона. Париж, 1985.

Чернышева Т. Природа фантастики. Иркутск, 1985.
Чехов А. Собр. соч. Т. 9. М., 1956.
Чижевский Д. Неизвестный Гоголь // Новый журнал. 1951. № 17. С. 126—158.

Шицгал А.Г. Русский типографический шрифт. М., 1985.

Щепкин В.Н. Русская палеография (1918). М., 1967.

Эпштейн М. О значении детали в структуре образа. «Переписчики» у Гоголя и Достоевского // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 134—145.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абель, К. 286
Аввакум, протопоп 153
Августин 312, 320
Аверинцев С.С. 156, 157
Аддисон И. 71
Аксаков А.Н. 167, 235, 236, 240, 265
Аксаков С.Т. 212
Алазраки Х. 9
Александр I, император 194
Амелюнксен Х. фон 267
Анциферов Н.П. 183, 185 188
Апулей 12
Аристотель 13, 29, 30, 31, 60, 62, 63,65, 69, 70, 80, 93, 94, 279, 311, 325, 329, 330, 332, 347, 348
Арнаут Даниэль 58
Арним А. фон 295
Арп Г. 81
Артемидор Дальдианский (Эфесский) 239
Архилох 58
Арье Ф. 261
Ахматова А.А. 167
Ачетто Торквато 29, 62

Бальзак О. де 262
Барбе д'Оревильи Ж.Ф. 16
Барк К. 33
Барт Ролан 248, 250 252, 257 259, 265
Баршт К. 163
Баумгартен А.Г. 59
Бауэр Герхард 41
Бахтин М.М. 12, 13, 41, 49, 50, 62, 67, 75, 220
Бекфорд У. 14
Белл М. 176
Беллмер Г. 280, 284 288
Белый Андрей 16, 17, 188, 190, 191, 197, 205, 279, 352
Бенц Э. 232
Бергсон А. 248
Беренс 87
Бернар К. 140
Бернхард Т. 148
Бертон Р. 331
Бессьер Э. 46
Биой Касарес А. 50, 87, 258
Блаватская Е.П. 295
Бланкенбург М. 120
Блок А.А. 289, 304
Блум Х. 173
Бодлер Ш. 17
Бодмер И.Я. 33, 34, 36, 41
Бодрийяр Ж. 253, 260
Больц Н. 178
Бонет К. 156
Борхес Х.Л. 9, 18, 21, 41, 50, 57, 77, 87, 105, 306 315, 317 323, 326 338
Браун Ч.Б. 14, 16, 131, 132
Браун-Секар Э. 142
Брентано Ф. 280
Бриттнахер Х.Р. 17
Брумлик М. 264
Бруно Дж. 35, 319
Брюс Я.В. 241
Буасмон Б. де 243
Бубнер Р. 80
Бужинский Г. 184, 185
Булгаков М.А. 129, 130, 142 144
Буренина О. 352
Бэкон Веруламский Ф. 242

Вагнер-Эгельхааф М. 330
Вакс Л. 41, 43
Вакс Л. 9
Валери П. 78
Валицкий А. 212
Вальзер Р. 148
Варрон 12, 67
Введенский А.И. 19
Вебер М. 98
Велинский С.Г. 254
Вергилий 279
Вёртхе Т. 10
Ветцель М. 248
Вико Дж. 89, 336, 337
Вилкинс Дж. 322, 323, 326, 327
Вилье де Лиль-Адам Ж.-И.-Ф.-О.-М. 16, 243, 244, 255, 280, 284, 295, 296, 301
Вольтер 50
Врие Э. де 82

Гартман Э. фон 235, 236, 240
Геригк Х.-Ю. 216
Германн Г.П. 25, 36
Герцен А.И. 188, 189
Гесиод 31
Геснер С. 221
Гете И.В. 172
Гмелин Э. 246
Гоголь Н.В. 16, 19, 42, 87, 104, 142, 148, 150 156, 158, 166, 183,190, 191, 194 207, 209, 262, 289, 351
Гойя Ф. 210
Гольмс О.У. 248, 249
Гомер 70
Гончаров И.А. 153, 210 212, 215 218, 221, 222, 224, 225, 227, 228, 230 233
Гончаров С. 351
Гораций 311
Готорн Н. 149, 150, 169, 171 176, 181, 182
Готье Т. 15, 41, 42, 138
Гофман Э.Т.А. 10, 15, 16, 21, 26 28, 36, 41 43, 46 48, 115 119, 121 123, 128, 130, 142, 148, 155, 240, 243, 255, 268, 269, 280, 284, 295, 296
Грасиан Бальтасар 29, 30, 63, 68, 88, 92, 95, 347
Гревениц Г. 147
Грильпарцер Ф. 148
Гримм Я. 295
Гримм, братья 25, 31
Гринуэй П. 329
Гроб Т. 42
Грюбель Р. 187
Гудвин Ф. 18
Гумбольдт А. фон 259
Густафссон Л. 38 40
Гюго Виктор 15, 165 167, 188
Гюисманс Ж.К. 16, 17, 138

Дагерр Л. 259
Дальгарно Дж. 323
Данте 95, 167, 173
Дарвин Ч.Р. 132
Дарвин Э. 131, 132
де Сад, маркиз 17
Декарт 323
Демокрит 248, 249
Денонс Ф. 346
Деррида Ж. 71, 146, 257
Дефо Д. 139
Джеймс Г. 16, 49, 93, 96
Джеймс У. 167
Джексон Р. 38
Джойс Дж. 148
Дидро 186
Дионисий Ареопагит 249
Добролюбов Н.А. 213 215
Донн Дж. 71
Дорнзайф Ф. 162, 171, 172
Достоевский Ф.М. 12, 15, 21, 41, 48 50, 96, 104, 106, 107, 126, 148 150, 156 167, 169, 188, 190, 191, 197, 198, 202, 340
Дэнонс Ф. 61
Дюшан М. 82, 280

Екатерина II, Великая, императрица 186, 193

Жан Поль 72, 73, 148, 188
Жанен Ж. 15

Згожельский А. 52
Земпер Г. 174
Золя Э. 188

Идель М. 276, 290 293
Изер В. 50, 51, 217, 220
Ирвин Дж.Т. 171
Иреней Лионский 337

Йерушальми Й. 312, 314
Йетс Ф. 264

Каганов Г.З. 186
Казанова 124
Казарес Б. 9
Казотт Ж. 21, 47
Кайюа Р. 9, 39, 41, 43, 50
Калиостро, граф 121
Кальвино И. 41, 199
Каменский В.В. 165
Камилло Дж. 90, 209, 318
Кант И. 125, 238
Касперски Э. 304
Кастекс П.-Ж. 9, 41, 43
Кафка Ф. 21, 50, 172, 301
Кваренги Дж. 186
Квинтилиан 30, 31, 32, 37, 63 65, 89, 94
Кёлер Э. 79, 87
Кернер Ю. 82, 239, 267
Киплинг Р. 139
Кирхер А. 91
Киттлер В. 338
Клейст Г. фон 96, 103, 246, 280
Кливленд Дж. 71
Козеллек Р. 111
Кольцов Н.К. 144
Коменский Я.А. 19, 26, 87, 90, 103, 104, 325, 331, 332
Корнвелл Н. 49
Кортасар Х. 39
Котцингер (Франк) С. 156
Коэн Дж. 95
Кржижановский С.Д. 18, 50, 54, 57, 77
Кропоткин П.А. 212, 213, 215
Кубин А. 17, 47
Куртиус Э.Р. 58
Кэрролл Л. 19, 81, 307, 308

Ла Шапель де, аббат 132
Лавкрафт Г.Ф. 17
Лакан Ж. 71
Лаусберг Г. 65, 262
Лафарг П. 232
Лем С. 10, 18, 40, 41, 86, 141, 142
Ленин В.И. 215, 216
Леонардо да Винчи 81
Лермонтов М.Ю. 16
Линк Ю. 98, 99
Литтре Э. 79
Лихтенберг Г.Х. 67
Локк Дж. 309, 320 323, 326
Ломоносов М.В. 71, 72
Лонгин 201
Лотман Ю.М. 191, 198, 206
Лотреамон 17, 95, 106
Лощиц Ю.М. 227
Лукиан 12, 18, 67, 188, 248
Лукреций 248
Луллий 91, 318, 326
Луньяни Л. 46, 48, 52
Лурия А.Р. 306 310, 313, 314
Луцилий 67
Льюис К.С. 15
Людовик XV, король 124

Майков А.Н. 166
Майринк Г. 280, 294, 295
Малевич К.С. 232, 317
Малларме С. 78, 79
Мальбранш Н. 33
Мандельштам О.Э. 167, 173
Манн Ю. 16, 42

Марвелл Э. 58, 71, 181
Марино Дж. 58
Марк Аврелий 186
Маркс К. 230, 231
Матушек Ш. 94
Мелвилл Г. 148, 171
Мендель Г. 144
Менке Б. 262
Менке К. 332
Мериме П. 15, 127, 263
Мерсье Л.-С. 187
Месмер Ф.А. 112, 120, 121, 125, 133, 267
Милль Дж. 231
Мильтон Дж. 41
Мицкевич А. 244, 255
Моор К. 157
Мопассан Г. де 15, 21, 41, 268
Мор М. 82
Мор Т. 19
Моретти Г. 66, 67, 68
Мэллок А. 71
Мэтьюрин Ч.Р. 15, 16

Набоков В.В. 21, 39, 148 150, 166, 173, 258, 279, 280, 329, 339 344, 347, 349, 352 355
Нерваль Ж. де 21
Николай Кузанский 332
Николози Р. 184, 185
Ницше Ф. 309, 313, 314, 332, 334, 335
Нодье Ш. 15, 28, 31, 41
Нойманн Г. 255, 269
Нольтинг-Гауф И. 47
Норманский (Сыромятников) С.Н. 44

О'Брайен Ф. 18, 21, 57, 77
Овидий 273, 294
Одоевский В.Ф. 15, 41, 42, 67, 119, 120, 123, 128, 189, 198, 199
Онаш К. 264
Оруджева З.М. 75, 76
Осповат А.И. 194
Остер-Штирле П. 102
Оуэн Т. 45

Павлов И.П. 143
Павловский И.Я. 213
Панас В. 303
Парацельс 26
Патер У.Х. 307
Пеннинг Д. 39
Пессоа Ф. 148
Петр I, Великий, император 184, 193, 194, 198, 206, 241
Петроний 12
Пико делла Мирандола Дж. 35
Пильняк Б.А. 184
Пиранези 199
Платон 60, 62, 63, 94, 278, 309, 311, 336
Плиний 309, 311, 313, 318
Плутарх 266
По Э.А. 15 17, 36, 41, 47, 96, 129, 130, 132 135, 137 139, 236, 243, 268, 296
Погодин М.П. 160
Полонская Ж.А. 237
Полонский А. 189
Поляков Ф.Б. 254
Потоцкий Я. 14, 21, 43, 101, 102
Праз М. 15 17
Прайзенданц В. 218, 219
Прети Г. 56
Прокопович Ф. 72
Пропп В.Я. 190
Псевдо-Аристотель 329
Пумпянский Л.В. 266
Пушкин А.С. 16, 21, 48, 49, 124 128, 190, 191, 193, 243, 244, 256, 346
Пюисегюр де, маркиз 121, 267

Рабле Ф. 13, 50, 67
Радклиф А. 14, 16
Растрелли Б.Ф. 186
Ридль Р. 98, 106
Риманн Ф. 216
Рихард Б. 260

Рихтер Г. 81
Ромо Ф. 65, 67
Росолато Г. 100
Росси К. 186
Россини Дж.А. 164
Ругфен К. 71
Рэнш-Трилл Б. 25

Самсонов Э. фон 200
Сандер Н. 354
Сарбиевский (Сарбевский) Матвей Казимир 29, 71, 88, 95, 278, 279, 347
Сведенборг Э. 125, 238
Свифт Дж. 50, 71
Семён Г.Я. 72
Сендерович С. 355
Сенека 67
Сен-Жермен, граф 124, 127
Сервантес М. де 164
Сикора З. 82
Симеон Полоцкий 71
Симонид 89, 311
Скалигер И.Ю. 278, 279
Скотт В. 10, 26, 27, 41, 42, 56, 118, 225, 243, 244
Слепков В.Н. 144
Смирнов И.П. 187, 355
Сократ 311
Соловьев В.С. 9, 41, 44 46
Сологуб Ф.К. 16
Солон 60
Соссюр Ф. де 250, 282, 283
Спаланцани Л. 116
Спикер С. 155
Стокхаммер Р. 41
Суинберн Э.Ч. 17
Сулие Ф.
Сфорца Паллавичино 71

Табукки А. 16
Тальбот У.Г.Ф. 259
Тезауро Э. 29, 30, 35, 62, 63, 68 70, 88, 95, 347, 350, 351
Тельнер Р. 142
Тик Л. 15, 41
Тименчик Р.Т. 194
Тодоров Ц. 10, 21, 41, 44 46, 48, 50
Толстой А.К. 44 , 45
Толстой Л.Н. 188
Томашевский Б.В. 44
Томсен К. 41
Топоров В.Н. 190, 192
Тороп П. 163
Трейл Н.Х. 234
Тропинин К.Я. 160
Тургенев И.С. 185, 188, 233, 234, 236 238, 243 245 256, 258, 260, 263 268, 270

Уайлдер Т. 106
Уайльд О. 16, 17, 129, 135 138, 262
Уильямс Э. 83
Ульрихс Т. 80
Успенский Б.А. 185
Уэллс Г. 16, 129, 130, 139 141

Фальконе Э.М. 193
Федоров Н.Ф. 156, 167 169
Фелт Дж.Б. 170
Филипенко Ю. 144
Филон Александрийский 294
Фишер Й.М. 16, 18, 19, 41
Флобер Г. 15, 148, 268
Флюссер В. 147, 178, 261
Фонтанье П. 72
Фрейд З. 48, 71, 81, 99, 100, 118, 239, 244, 286
Фритцлар Г. фон 25, 31
Фуко М. 20, 33, 319
Фукс Э. 31

Хантер Дж. 140
Хармс Д.И. 19, 87
Хатчинсон П. 82
Хелмонт (Гельмонт) Я.Б. ван 116
Хлебников Велимир 283, 304, 305
Хоке Г. 85
Холечек Б. 81, 82

Хоуитт У. 234, 235, 238, 241, 244

Цицерон 30, 32, 60, 63 67, 70, 89

Чезерани Р. 10, 41, 42
Чернышевский Н.Г. 218
Чехов А.П. 212
Чижевский Дмитрий 104, 152, 195, 332, 351

Шампольон Ж.-Ф. 171.
Шахадат Ш. 156
Шваб Г. 178
Шварц Е. 355
Шекспир У. 71, 138, 166
Шелли М. 15, 16, 139
Шиллер Ф. 99, 243, 244, 255
Шицгаль А.Г. 163
Шкловский В.Б. 59
Шлегель Ф. 174
Шолем Г. 293 295, 300
Шольц Ф. 211
Шопенгауэр А. 236, 238 245, 245 248, 251 254, 258, 264, 266
Шпис В. 81
Шрамм К. 145
Шребер Д.П. 100, 101
Штирле К. 203
Шторм Т. 243
Шуберт Г.Г. 115, 123, 233, 241, 244, 246
Шульц Б. 21, 276 278, 280 285, 287, 288, 290, 292, 293, 298 304, 306

Щепкин В.Н. 162

Элюар П. 285
Эмерсон Р.У. 173
Эпштейн М.Н. 152, 156
Эрнст М. 82, 83, 95, 280, 284, 296

Юм Д. 328
Юнг-Штиллинг И.-Г. 241
Якобсон Р.О. 80, 85, 104

Accetto T. 29
Albers I. 248
Amelunxen H. von 251, 267
Ariès Ph. 261
Aristoteles 65, 329, 330, 332
Assmann A. 176, 177
Augustinus 312

Babcock B.A. 57
Bachmann M. 116
Barbey d'Aurévilly J.A. 16
Barck K. 33
Barkhoff J. 120, 246
Barthes R. 233, 251, 252, 258
Baudrillard J. 253, 260
Bauer G. 298
Baumgarten A.G. 59
Baxmann I. 144
Behrens R. 79
Bell M.D. 176
Bellmer H. 285, 286
Benz E. 232
Bergmaier R. 20
Bergson H. 248
Berkovitch S. 182
Besançon A. 217
Bessière E. 46
Binder D. 124
Bjurström C.G. 39
Blanco M. 29
Blankenburg M. 267
Blot J. 228
Blumenberg H. 171
Bodmer J.J. 33, 34
Bolz N. 146, 178, 281
Borges J. L. 306, 313, 315, 322, 325, 326, 336, 338
Böschenstein Schäfer R. 20
Böschenstein-Schäfer R. 216, 221
Bremer Th. 165, 167, 174, 180
Breton André 47, 95
Brittnacher H.R. 16, 17, 39, 131
Broich U. 20
Bronfen E. 257
Brown Ch.B. 131, 132

Brumlik M. 264
Bruno G. 36.
Bryson N. 182
Bubner R. 80
Budick E.M. 180
Bundy M.W. 35
Buranelli V. 121
Burton R. 331

Caillois R. 9, 39
Camille J. 318
Camillo G. 209
Carrouges M. 95
Casares B. 9
Castex P.-G. 9
Ceserani R. 39, 118
Cheauré E. 45
Cicero 66
Cioran E.M. 336
Clack A.R. 135
Cohen J. 95
Colie R. 58
Cornwell N. 49, 126
Cortázar J. 39
Coulmas F. 161
Crary J. 233
Curtius E.R. 57

Daenens F. 61, 346
Daguerre L. 259
Darnton R. 120
Degeorge G. 186
Deleuze J. 341
Derrida J. 257
Descartes R. 323
Dornseiff F. 162, 171 173, 178
Duchamps M. 82

Ebbinghaus A. 262
Ehre M. 225
Esposito E. 55

Finucane R. 133
Fischer J.M. 16 18
Fluck W. 131
Flusser W. 147, 178, 261
Fontanier P. 72
Foucault M. 20, 33, 319, 338
Frank S. 201
Freud S. 48, 99, 118, 316
см. Harzer F.
Fuchs E. 31, 60, 346
Fuhrmann M. 94

Gautiers Théophile 47
Gerigk H.-J. 212, 216
Glanc T. 232
Glück H. 172
Gracián B. 29, 30, 68, 69, 70, 71
Graevenitz G. von 16, 147, 174
Greber E. 83, 171, 283
Grob Th. 42, 119
Groot J. de 310
Grübel R. 185, 187
Günther H. 216
Gustafsson L. 39

Hansen-Löwe A. 196, 206, 226, 304
Harzer F. 5, 275
Haselstein U. 118
Hawthorne N. 170, 171, 173, 176, 178, 181
Heise J. 239
Hermann H.P. 26, 36
Hocke G.R. 85
Hoffmann E.T.W. 26, 115
Hofmeier Th 116, 118
Holeczek B. 81
Holmes O.W. 248, 249
Hose M. 32
Howitt W. 234, 238, 241
Hugo V. 15

Idel M. 276, 293, 294
Iser W. 51, 217, 220

Jackson R. 10, 21, 38
Jacquemin G. 39

Jakobson R. 155
James W. 167
Janecek G. 148
Janin J. 15
Jean Paul 25, 72, 188, 331
Jehmlich R. 19
Jonas H. 281, 282

Kahlen W. 82
Kant I. 238, 240
Kasperski E. 304
Keats J. 314
Kenner H. 57
Kittler F 261, 338
Köhler E. 79.
Kolesch D. 258
Komensky J.A. 331
Koschmal W. 238, 255
Koselleck R. 111
Kotzinger S. 16, 164, 174
Kremer D. 115

Lachinger J. 17
Lange K.P. 29, 92
Lausberg H. 65, 262
Lem S. 10, 40
Levin V. 142
Lindner E. 123
Link J. 98, 99
Locher E. 40, 114
Locke J. 321
Lugnani L. 46, 47
Lyons A.S. 140

Macho Th. 337
Mahlow D. 83
Malebranches N. 33
Mallarmé S. 78
Malloch A.E. 71
Manzo A. 60
Marx K. 232
Masing-Deliæ I. 169, 253
Matuschek S. 63, 94
Maupassant G. de 43, 47, 268
Mengden L. von 82
Menke B. 262
Meschonnic H. 168, 170
Meyer H. 163
Miller N. 131
Monegal E.R. 315
Moretti G. 66, 68
Mosès S. 301
Murašov J. 151
Mànzî À. 64

Nerval G. de 47
Neumann G. 255, 270
Nicolosi R. 183, 185
Nietzsche F. 313, 314
Nodier Ch. 28, 43
Nolting-Hauff I. 47

Oesterle G. 165, 167, 174, 180
Onasch K. 264
Oster-Stierle P. 102
Owen T. 45

Panas W. 303, 304
Paracelsus T. 26
Pedrotti L. 206, 207
Penning D. 39, 47
Penzold P. 20, 47
Petrucelli R. 140
Pico della Mirandola G. 36
Plinius Secundus C. 311
Plumpe G. 250, 259
Pontrémoli E. 250
Praz M. 15, 296
Preisendanz W. 11, 211, 218
Preti G. 56
Pseudo-Aristoteles 329

Quintilianus M.F. 60, 65

Ränsch T.B. 25
Richard P.-M. 248, 260, 261
Riedl R. 98
Rieger S. 90, 91
Roberts G. 116
Romo F. 65, 69, 72, 348

Rosolato G. 81, 100
Roters E. 284, 285
Rudolph K. 281
Ruthven K.K. 71

Samsonov E. von 200
Sarbievius (Sarbiewski) M.C. 29, 278
Sauerbaum U. 20
Saussure F. de 283
Scaliger J. 278
Schabert I. 172
Schahadat S. 346
Schilling J. 83
Schlegel F. 174
Schlögl R. 124
Schmid H. 346
Schmid W. 125
Scholem G. 294, 295, 300, 304
Scholz F. 211
Schopenhauer A. 238 240, 242, 243, 245, 246, 248, 252, 253, 262, 266
Schramm C. 123, 145
Schreber D.P. 100
Schubert G.H. 233, 241, 246
Schulz B. 276, 303
Schwab G. 178
Scott W. 26, 27, 118
Semper G. 174
Seneca 66
Shapiro G. 153, 351
Sleutelaar H. 310
Sloterdijk P. 337
Smirnov I.P. 185, 187
Soulié F. 15
Spieker S. 155
Starobinski J.
Starobinski J. 283, 331
Szmydtova Z. 278

Talbot W.F. 259
Tesauro E. 29, 30, 35, 63, 69, 347
Todorov T. 21
Toellner R. 142
Toporov V.N 352
Trabant J. 89
Traill N.H. 234
Tschi ewskij D. 104, 152, 153, 331, 332

Uffelmann D. 196

Valéry P. 78
Vasiljev S. 148
Vax L. 9
Villiers de l'Isle-Adam 16, 296, 301
Vinken B. 250
Vosskamp W. 20

Walicki A. 212
Watzlawick P. 107
Weinrich H. 11
Wells H.G. 139
Wetzel M. 248
Wilkins J. 323
Willett M. 170
Windfuhr M. 33
Witte G. 148
Wörtche T. 10
Wünsch M. 47, 129, 132

Yates F. 264, 318, 319
Yerushalmi Y. 306, 314

Zapf H. 171, 178
Zgorzelski A. 52

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5

I
ИСТОРИЯ ПОНЯТИЙ И ПОРОЖДЕНИЕ ФАНТАЗМА

Поэтология «ложной» образности (*Пер. Н. Борисовой*) 25
Концепты фантастического в постриторическом дискурсе (*Пер. Н. Борисовой*) 41
Риторика-Антириторика: Парадокс и фантазм (*Пер. Н. Борисовой*) 54
Провокация случая (*Пер. Г. Потаповой*) 78

II
ТЕРРИТОРИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Потустороннее: Чары тайного знания — Браун, Гофман, Пушкин, Одоевский, По, Уайльд, Уэллс, Булгаков (*Пер. Г. Потаповой*) 111
Знаки: Фантазм письма и буквы — Гоголь, Достоевский, Готорн (*Пер. Г. Потаповой*) 146
Взгляд: Образы Петербурга и Рима в творчестве Гоголя (*Пер. Н. Борисовой*) 183
Текст: Вторжение фантазма в реализм — «Сон Обломова» Гончарова (*Пер. Г. Потаповой*) 210
Медиум: Фантазматизация фотографии — «Клара Милич» Тургенева (*Пер. Г. Потаповой*) 233

III
ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ПОЭЗИС

Метаморфоза: другая морфология — проза Бруно Шульца (*Пер. Г. Потаповой*) 273
Мнемофантастика: Иное знание — «Фунес» Борхеса *(Пер. Е. Аккерманн)* 306
Мистификация: Иная действительность — «Отчаяние» Набокова (*Пер. Г. Потаповой*) 339

Библиография 357
Именной указатель 372

Ренате Лахманн
ДИСКУРСЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Дизайнер обложки
Е. Поликашин
Редактор
К. Богданов
Корректоры
Э. Корчагина, Е. Мохова
Компьютерная верстка
С. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»
Адрес издательства:
129626, Москва,
абонентский ящик 55
Тел.: (495) 976-47-88
факс: (495) 977-08-28
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: http://www.nlobooks.ru

Формат 60×90 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1.
Печ. л. 24. Тираж 1000. Заказ № 7809

Отпечатано с готовых файлов заказчика в ОАО «ИПК
«Ульяновский Дом печати». 432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

Издания
«Нового литературного обозрения»
(журналы и книги)
можно приобрести в магазинах:

в Москве:
«Политкнига» — ул. Малая Дмитровка, 3/10. Тел.: (495)200-36-94
«Ad Marginem» — 1-й Новокузнецкий пер., 5/7. Тел.: (495)951-93-60
«Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6. Тел.: (495)924-46-80
«Гилея» — Нахимовский просп., 51/21. Тел.: (495)332-47-28
«Гнозис» — Зубовский проезд, 2, стр. 1. Тел.: (495)247-17-57
«Книжная лавка писателей» — ул. Кузнецкий Мост, 18.
Тел.: (495)924-46-45
«Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 8. Тел.: (495)238-50-01
«Москва ТД» — ул. Тверская, 8. Тел.: (495)797-87-17
Московский Дом книги — ул. Новый Арбат, 8 (а также во всех остальных магазинах сети).
Тел.: (495)203-82-42.
«Старый свет» (книжная лавка при Литинституте) —
Тверской бульвар, 25 Тел.: (495)202-86-08.
«Фаланстер» — Малый Гнездниковский пер., 12/27.
Тел.: (495)749-57-21
«У Кентавра» — ул. Чаянова, 15. Тел.: (495)250-65-46
«Букбери» — Никитский б-р, 17. Тел.: (495)291-83-03
«Русское зарубежье» — ул. Нижняя Радищевская, 8
(м. Таганская-кольцевая) Тел.: (495)915-11-45
«Primus Versus» — ул. Покровка, 27, стр. 1. Тел.: (495)951-93-60
Магазины сети «Книжный клуб 36'6». Тел.: (495)223-58-20
«Топ-книга». Тел.: (495)166-06-02

в Санкт-Петербурге:
«Академкнига» — Литейный просп., 57. Тел.: (812)230-13-28
«Александрийская Библиотека» — наб. реки Фонтанки, 15.
Тел.: (812) 310-50-36
«Вита Нова» — Менделеевская линия, 5. Тел.: (812)328-96-91
Книжная лавка писателей — Невский просп., 66. Тел.: (812)314-47-59
Книжные салоны при Российской национальной библиотеке
Садовая ул., 20;
Московский просп., 165 .
Тел.: (812)310-44-87
Книжный салон — Университетская наб., 11
(магазин в фойе филологического факультета СПбГУ).
Тел.: (812)328-95-11
Книжный магазин-клуб «Квилт» — Каменноостровский пр., 13.
Тел.: (812)232-33-07
«Культпросвет» — Пушкинская ул., 10, или Лиговский просп., 53.
Тел.: (812)572-11-30
«Перемещенные ценности» — ул. Колокольная, 1.
Тел.: (812)713-21-74

Подписные издания. Литейный пр., 57. Тел.: (812)273-50-53
ОАО «Санкт-Петербургский Дом Книги» — Невский просп., 62.
Тел.: (812)570-65-46, 314-58-88
ООО «Санкт-Петербургский Дом Книги» (Дом Зингера)
Невский пр., 28. Тел.:(812) 448-23-57
«Фонотека». Ул. Марата, 28. Тел.:(812)712-30-13

в Екатеринбурге:
Дом книги — ул. А. Валека, 12. Тел.: (343)358-12-00

в Нижнем Новгороде:
«Дирижабль» — Б. Покровская ул., 46. Тел.: (8312)31-64-71

в Ярославле:
ул.Свердлова, 9. В здании ЦСИ «АРС-ФОРУМ». Тел.: (0852)22-25-42

в Интернете:
www.ozon.ru
www.bolero.ru

Новое
Литературное
Обозрение

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

ДИСКУРСЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

ISBN 978-5-86793-740-9