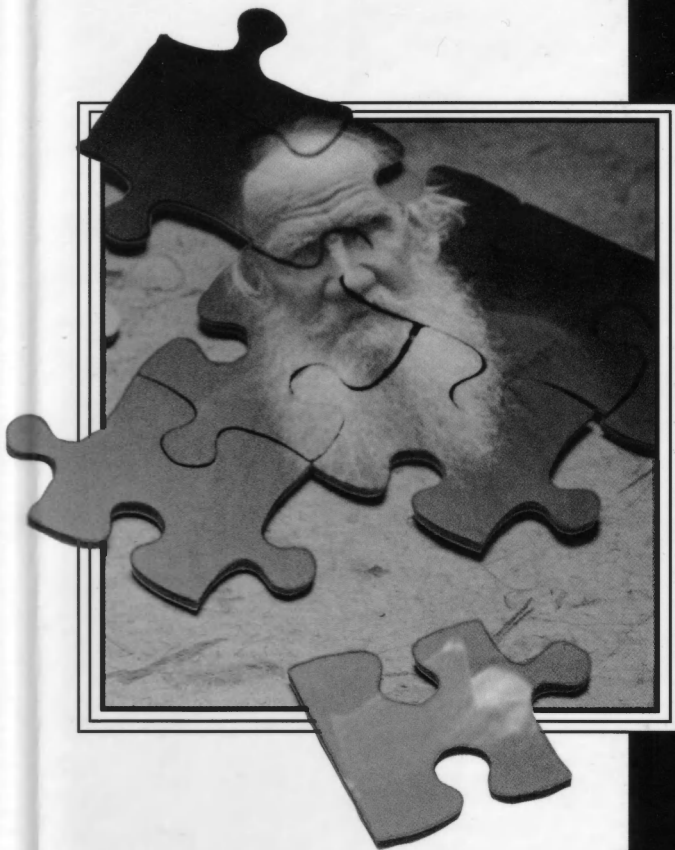


НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Андрей Щербенок



ДЕКОНСТРУКЦИЯ И  
КЛАССИЧЕСКАЯ  
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

От риторики текста к риторике истории



Научное приложение. Вып. XXXXVIII

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ



АНДРЕЙ ЩЕРБЕНОК

**ДЕКОНСТРУКЦИЯ  
И КЛАССИЧЕСКАЯ  
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

От риторики текста к риторике истории

~

Москва  
Новое литературное обозрение  
2005

УДК 821.161.1.09  
ББК 83.3(2Рос=Рус)  
Щ 84

## НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. XXXXVIII

**Щербенок Андрей**

**Щ 63 Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории.** — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 232 с.

В книге на примере четырех писателей — Льва Толстого, Антона Чехова, Ивана Бунина и Владимира Набокова — рассматриваются механизмы конструирования истории русской литературы XIX — XX вв. Исследование строится как серия сопоставительных деконструктивистских анализов произведений каждого из писателей в контексте соответствующей исследовательской традиции, при этом особое внимание уделяется риторическим стратегиям литературных, литературоведческих и историко-литературных текстов. Этот подход позволяет автору предложить ряд существенно новых интерпретаций ряда классических произведений и очертить возможности истории литературы, учитывающей постструктуралистскую критику историографии.

ISBN 5-86793-373-3

УДК 821.161.1.09  
ББК 83.3(2Рос=Рус)

© А. Щербенок, 2005

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2005

*Владимиру Марковичу Марковичу*

## ОТ АВТОРА

Часть текстов, вошедших в книгу, публиковалась ранее в виде отдельных статей. Все тексты были существенно переработаны для настоящего издания.

1. Рассказ А.П. Чехова «Архиерей»: постструктуралистская перспектива смысла // Молодые исследователи Чехова — III. Материалы международной конференции. М., 1998. С. 113—120.
2. Владимир Набоков: метафизика через риторику // Вестник молодых ученых. Серия «Гуманитарные науки». 1998. № 1(3). С. 24—32.
3. «Страх» Чехова и «Ужас» Набокова (Реальное, Воображаемое, Символическое) // Wiener Slavistischer Almanach. 1999. Bd. 44. С. 5—22.
4. Художественная антропология Ж.-Ж. Руссо и рассказы Л.Н. Толстого 1850-х годов // Studia Slavica — I. Сборник научных трудов молодых филологов. Таллинн, 1999. С. 33—42.
5. Реальная история в тексте: «реальная» «история» в «тексте» // История и филология: проблемы научной и образовательной интеграции на рубеже тысячелетий. Материалы международной конференции. Петрозаводск, 2000. С. 273—280.
6. Рассказ А.П. Чехова «На святках»: семантический анализ и деконструкция (совместно с А.Е. Головкин) // Третьи Майминские чтения. Псков, 2000. С. 100—111.
7. «Анти» русской литературной антитрадиции // Традиции в контексте русской культуры. Вып. VII. Межвузовский сборник научных работ. Череповец, 2000. С. 265—270.
8. «Карфаген должен быть разрушен!», или теория коммуникации и текстuality // Критика и семиотика. 2000. № 1/2. С. 190—203.
9. Цепь времен и риторика прозрения // Парадигмы. Сборник работ молодых ученых. Тверь, 2000. С. 80—93.
10. Толстой, Чехов, Набоков: текстuality и непосредственность // Литературоведение XXI века. Тексты и контексты русской литературы. Материалы 3-й международной конференции молодых ученых-филологов. Санкт-Петербург; Мюнхен, 2001. С. 148—161.
11. Риторика истории литературы (к постановке проблемы) // Русский текст. 2001. № 6. С. 59—66.
12. Заглавие и Другое текста («Легкое дыхание» Бунина и «дух Серебряного века») // Критика и семиотика. 2001. № 3. С. 201—205.
13. Недопреодоленный романтизм и невозможность литературы // Мир романтизма. Вып. 4 (28). Тверь, 2001. С. 124—129.
14. История литературы между историей и теорией: история как литература и литература как история // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 158—170.



## ПРЕДИСЛОВИЕ: РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ

Проблематичность традиционной истории литературы как дисциплины вряд ли требует подробного обоснования, а пути выхода из кризиса не раз становились предметом дискуссии<sup>1</sup>. Однако в случае русской литературы этот вопрос встает особенно остро, поскольку ее специфика дополнительно затрудняет выбор теоретических оснований историко-литературного дискурса.

Как известно, на фоне западных литератур русская литература традиционно воспринимается как литература аномальная<sup>2</sup>. Г.С. Морсон даже вводит понятие русской литературной антитрадиции, поскольку

*если учесть критику, то очертания дореволюционной русской литературной истории можно сравнить с раскручивающейся спиралью все более и более экстенсивных нарушений «западных» эстетических норм и более и более крайних определений литературы как антилитературы или металитературы [Morson 1986. P. 25].*

С точки зрения самих русских авторов, отмечает Морсон,

*понять произведение как русское означает найти европейские конвенции, которые оно переворачивает, пародирует или нарочито нарушает. Короче говоря, «русскость» русской литературы заключается не только в ее идеологических предпосылках, но также и в стремлении к формальной аномальности [Ibid. P. 24].*

---

<sup>1</sup> См., например, тематический выпуск «Нового литературного обозрения» «Другие истории литературы» (№ 59 за 2003 год).

<sup>2</sup> Прекрасный пример популярного восприятия русской литературы «со стороны» — статья «Роман» в Касселевской энциклопедии мировой литературы. «Не только страна была ненормальной, но и герои романов тоже были ненормальны: о братьях Карамазовых или князе в “Идиоте” нельзя сказать, что они репрезентируют человеческую природу. ...Своего рода сверхчеловеческая мощь в построении характера в известной степени выводит создания Толстого и Достоевского за рамки романа в собственном смысле слова... хотя никто не может сказать, к какому миру они в таком случае принадлежат. Эта странность сначала вызвала громадную популярность русского романа — но чуть позже... стала причиной того, что европейская публика немного устала от русских, а также стала немного бояться их» [Saurat 1973. P. 403].

Стремление к формальной аномальности дает возможность определить специфику русской литературы не через идеологические константы, а через поэтику. Так, Д. Фагнер, говоря о характерных особенностях русского романа, замечает, что ведущие русские писатели «подчеркивают достоинство романа, равное достоинству поэзии как средства художественного выражения, тем самым утверждая главенство эстетических идей в кантианском смысле», «привлекают внимание к формальной необычности русского романа как носителя таких идей» и «обнаруживают общее чувство поразительной исторической связности, т.е. сильной и осознанной *традиции*» [Fagner 1983. Р. 46].

Русская литературная антитрадиция, понимаемая как переворачивание и пародирование западных литературных норм, начинается с *Евгения Онегина*, который, по мысли Ю.М. Лотмана, стремится преодолеть литературность как таковую, создать некоторую заранее разрушенную структуру, воспринимающуюся как отсутствие структуры [Лотман 1975. С. 33]. Начинаясь с «опережающей пародии», русская литература с самого начала конституируется как отрицание литературы. С точки зрения Морсона, все последующие произведения только увеличивают деструктивные тенденции пушкинского романа, и это продолжается вплоть до Чехова, в чьих произведениях, пародирующих все возможные конвенции, русская антитрадиция достигает своего апогея.

Аномальности классической русской литературы, с точки зрения Морсона, соответствует специфика русской теории литературы. Так, в рамках русской формальной школы основные черты антитрадиции оказываются свойствами литературы как таковой. Пародия понимается здесь не как маргинальный жанр, а как двигатель литературной эволюции, которая необходимо развивается через обнажение приема и остранение литературных норм. В этом плане к формалистам оказывается близок и М. Бахтин, для которого примерами романа *par excellence* оказываются такие маргинальные, пародийные явления, как произведения Рабле, Стерна и Достоевского. Поэтому скрытой целью русской теории литературы Морсон считает оправдание русской антитрадиции.

На первый взгляд может показаться, что перед нами вполне симметричная структура: с одной стороны расположена западная литература и западная теория, с другой — русская литература и русская теория. Однако симметрия эта мнима, поскольку русская литературная традиция не просто предстает как антитрадиция в результате типологического сравнения с западной: она конституируется как таковая с самого начала. Если про формалистов и Бахтина можно сказать, что они оправдывали «русскую антилитературу» *постфактум*, то авторы XIX века говорили о принципиальном

для нее отклонении от западных литературных норм как непосредственные участники литературного процесса. Так, в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года» В.Г. Белинский пишет, что история русской литературы, как и история самой России, «не похожа на историю никакой другой литературы. И потому она представляет собой зрелище единственное, исключительное, которое тотчас делается странным, непонятным, почти бессмысленным, как скоро на нее будут смотреть, как на всякую другую европейскую литературу» [Белинский 1956. С. 7—8]. Русская литература «существует всего каких-нибудь сто семь лет, а между тем в ней уже есть несколько произведений, которые потому только и интересны для иностранцев, что кажутся им не похожими на произведения их литератур, следовательно, оригинальными, самобытными, т.е. национально русскими. Но в чем состоит эта русская национальность, — этого пока еще нельзя определить» [Там же. С. 21].

Если Белинский говорит об отдельных непохожих на западные (и потому самобытно русских) произведениях, то Л. Толстой в «Нескольких словах по поводу книги “Война и мир”» ссылается уже на целый ряд произведений, нарушающих западные представления о литературной форме, причем формальная аномальность оказывается необходимым условием принадлежности произведения к первому ряду русской литературы.

*Что такое «Война и мир»? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не знает даже ни одного примера противоположного. Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести<sup>1</sup>.*

Таким образом, «анти» рассматриваемой антитрадиции состоит в том, что русская литература постоянно нарушает те жанровые, повествовательные и прочие литературные конвенции, с которыми сама себя соотносит. Морсоновское понятие антитрадиции

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М., 1928—1958. Т. XVI. С. 7. Далее все ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

можно поэтому переформулировать, исключив привилегированный статус «нормальных» западных литератур как точки отсчета. Независимо от свойств последних для самой русской литературы характерны и даже конститутивны разрыв между теорией и практикой, необходимость нарушения норм, имплицитных современной ей теорией. Именно это свойство русской литературы крайне затрудняет ее историко-типологическое описание. Морсон не случайно не может предложить для русской литературной антитрадиции иной модели развития, кроме последовательности все более экстенсивных нарушений западных эстетических норм, негативно-го и телеологического процесса, завершающегося тотальным отрицанием. История как позитивный смыслопорождающий процесс кажется невозможной для литературы, постоянно субверсирующей свои основания. М. Холквист следующим образом описывает эту проблематичность исторического в России:

*Поскольку русских так долго беспокоило, что не обладают тем, что Сартр называл «роскошью собственника, прошлым», они воспринимали модернность как состояние, навязанное им западноевропейскими историческими моделями, исключаящими их присутствие. ... Таким образом, Достоевский был наследником особенной исторической традиции — традиции радикального сомнения относительно истории как таковой [Holquist 1977. P. 34].*

Конечно, соотношение литературной практики с эксплицитной философией писателя нелинейно. Тем не менее связь радикального сомнения относительно истории как таковой с традицией нарушения всех исторически сложившихся литературных норм представляется достаточно очевидной.

Существующие историко-литературные типологии можно условно разделить на внешние и внутренние. Внешние строятся на основании внелитературной истории и рассматривают историю литературы как ее эпифеномен. Внутренние же типологии основываются на имманентном анализе литературных текстов, а историю литературы рассматривают как автономный процесс<sup>1</sup>. В любом

<sup>1</sup> Это разделение условно в первую очередь потому, что имманентная история литературы тоже, как правило, основывается на типологии отношений текста к реальности. Показательный пример — ранняя работа Р. Якобсона «О художественном реализме», в которой внутренняя историческая типология выстраивается как типология «реализмов», причем реализм понимается как «деформация художественных канонов, осмысленная как приближение к действительности» [Якобсон 1987. С. 387]. Это сходство обуславливает возможность синтеза внешней и внутренней истории литературы, как, например, в предлагавшемся У.Р. Фохтом методе «исторического изучения структур», в

случае, однако, историко-типологическая модель выстраивается за счет нейтрализации тех элементов текста, которые не вписываются в тот или иной типологический класс. При этом основой такого класса в традиционной истории литературы выступает набор нормативных установок, на который сознательно или бессознательно ориентируется писатель. Субверсивность русского литературного текста по отношению к собственным основаниям приводит к тому, что историко-типологическое описание неизбежно подавляет в этом тексте именно то, что делает его специфически русским.

В результате чем меньше прочтение русского художественного текста деформирует его сообразно с историко-типологическими установками исследователя, тем больше этот текст смещается относительно своего места в истории литературы. Вполне закономерно поэтому, что очень многие работы, посвященные отдельному произведению или творчеству конкретного писателя, строятся как демонстрация отклонения их поэтики от нормативных установок того или иного историко-типологического класса. Результатом такого анализа оказывается, как правило, не изменение историко-типологической модели, а выпадение из нее данного текста или автора. Эта ситуация внутри литературоведческой науки обладает, впрочем, известной внутренней стабильностью, поскольку существование в сознании научного сообщества «спровоцированной» [Яусс 1995] историко-литературной схемы обеспечивает поэтические анализы набором концепций для опровержения и придает им эффектность революционного открытия. Однако наличие подобных парадоксальных анализов в работах о творчестве практически любого крупного русского писателя создает впечатление, что история литературы вообще может адекватно описать лишь литературу второго ряда, тогда как шедевры несут в себе мощный внеисторический потенциал. Оказывается несостоятельным программное положение традиционной историко-литературной типологии о том, что «в произведениях отдельных крупных писателей раскрываются ведущие тенденции направления, которые не обособлены от индивидуальных свойств, присущих их творчеству» [Храпченко 1969. С. 25].

Поскольку русский антитекст конституируется как субверсия собственных оснований, для него оказывается весьма справедливо определение П. де Мана, считавшего фундаментальным свойством

---

рамках которого «каждая структура отражает определенную действительность через изображение» (внешняя типология) и «всякая законченная поэтическая структура представляет собой органическое целое» (внутренняя типология) [Фохт 1969. С. 66–67].

литературы тенденцию выходить за пределы любого самоопределения. Именно это ее свойство не учитывают как структурализм, рассматривающий литературу только как таковую, так и позитивистская историография, сводящая литературу к не-литературе (De Man 1983 (1). P. 164)<sup>1</sup>. Парадоксально, что именно структурализм и позитивистская историография доминировали и во многом продолжают доминировать в русском литературоведении. Если согласиться с вышеприведенным определением специфики русской классической литературы, то очевидно, что ее интерпретация не только не может быть структурирующей и гомогенной, но и должна быть чувствительна к нередуцируемым риторическим разрывам внутри текста — разрывам, которые не могут быть сняты через переход на более абстрактный уровень интерпретации. Теоретическим проектом, в котором был разработан такой тип интерпретации, была деконструкция. Как писал тот же де Ман, «до любых генерализаций относительно литературы литературный текст должен быть прочитан, а возможность чтения никогда не может считаться само собой разумеющейся», коль скоро «литературный текст — не феноменальное событие, которому можно приписать какую-либо форму положительного существования, будь то в качестве природного факта или акта сознания» [De Man 1983 (2). P. 107].

Таким образом, специфика русской литературы, определяющая ее сопротивление историографии, одновременно делает ее особенно привлекательной для деконструкции, поскольку именно для этой теоретической практики принципиален разрыв между теорией и текстом<sup>2</sup>. В следующей части мы постараемся сформулировать, какой может быть история литературы, отвечающая специфике русской литературы. Ответить на этот вопрос невозможно без учета тех сложностей, с которыми сталкиваются и историография, и теория литературы после постструктурализма.

---

<sup>1</sup> Систематический провал структуралистских попыток дать определение литературы (ср. своеобразный эпилог этих попыток в [Женетт 1998]) является дополнительным аргументом в пользу невозможности ограничиться в изучении литературы структурными методами.

<sup>2</sup> См. об этом [De Man 1986 (2)].

I





# ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ НА ПЕРЕКРЕСТКЕ

## Историографии и теории литературы

Отношения литературоведения и исторической науки всегда были далеки от гармонии уже в силу различия литературоведческих и исторических подходов к источнику<sup>1</sup>. Однако с тех пор как «лингвистический поворот» затронул историографию, точек соприкосновения между нею и литературоведением стало значительно больше. В сфере историографии это выразилось в проблематизации традиционных концепций исторического знания, вследствие чего многие историки говорят о глобальном кризисе историографии в последней трети XX века<sup>2</sup>.

В самом общем плане можно сказать, что кризис этот связан с осознанием нередуцируемой текстуальности историографических текстов, поставившим под сомнение претензии на истинность историографического дискурса как такового. Когда структурный анализ историографических текстов, проделанный Х. Уайтом и его последователями, выявил их нередуцируемую зависимость от фиксированных повествовательных модусов, осознание того, что «структура дискурса не является частью предмета дискурса» [Lang 1997. P. 429], поставило под вопрос референциальность историографии как таковой. Большая история превратилась в «историю»: как отмечает Б. Лэнг, кавычки в постмодернистской историографии «оказывают и предположительно аннулируют любое использование языка, направленное на экстралингвистический или внеинтерпретативный исторический референт» [Lang 1997. P. 428]. В настоящий момент, по словам К. Дженкинса, «весь современный историографический ансамбль, включающий историю и с большой, и с маленькой буквы, представляется замкнутым на самого себя, отражающим те или иные интересы идеологически-интерпретативным дискурсом, лишенным какого-либо доступа к прошлому как таковому» [Jenkins 1997. P. 6].

Растворение референта в репрезентации воспринимается традиционными историками как основная угроза со стороны современной теории. Традиционная историография, основывающаяся на отрицании собственной риторичности, ориентирована на классический реализм. Как пишет Р. Беркхофер, «реализм входит в

---

<sup>1</sup> На русском материале об этом писал, в частности, Р. Вортман [Wortman 1986].

<sup>2</sup> См. об этом обзорную статью Г.И. Зверевой [Зверева 1999].

историческую практику в той степени, в какой историки стремятся к тому, чтобы их структуры фактуальности казались организующими структурами самой фактуальности, и тем самым скрывают, что последняя структурирована с помощью интерпретации, представленной как (ф)актуальность» [Berkhofer 1997. Р. 149—150]. Демонстрация же того, что «референт историка... на самом деле конституируется через процесс репрезентации» [Jenkins 1997. Р. 17], выбивает почву из-под той «идеи или идеала “объективности”», которая, по словам П. Новика, расположена «в самом центре исторического предприятия» [Novick 1988. Р. 1]. Как писал К. Лоренц, «если осознать, что то, на что похожа “реальность”, всегда зависит от системы описания — и поэтому от перспективы, — то не будет неожиданным, что “реальность” нельзя использовать как аргумент в пользу предпочтительности или даже “необходимости” той или иной перспективы»<sup>1</sup>.

Хотя мало кто отрицает верифицируемость хроники, т.е. последовательности «единичных экзистенциальных пропозиций» [White 1997. Р. 393], проблема состоит в организации этих пропозиций в сюжет, подчиненной той или иной жанровой модели. Вопрос о том, «что же случилось на самом деле», во многом заменяется вопросом о дискурсивной организации описывающих это «на самом деле» текстов. В результате модельной дисциплиной для новой теории историографии стало именно литературоведение, в первую очередь нарратология и риторика. Как заключает Х. Келлнер, говоря как о традиционных, так и о нетрадиционных, «синхронистических» и «структурных» видах историографии, «на самом деле все истории основаны на *нарративности*, которая гарантирует, что репрезентируемое будет “содержать в себе” смысл» [Kellner 1987. Р. 29]. С нарративностью связана и нагруженность самого понятия истории линейаристскими коннотациями. Хотя «начала и концы никогда не являются “данными” в нашей вселенной жизни *во* времени, однако без общепринятых временных рамок — исторических периодов — исчезнут те межевые знаки, которые не дают событиям во времени кружиться в бессмысленном водовороте» [Kellner 1997. Р. 134].

В этой точке ориентированные на структурализм последователи Уайта совпадают с Ж. Деррида, для которого невозможность употребления слова «история» без кавычек (или, скорее, без хайдеггеровского «перечеркивания») обусловлена тем, что «слово “история”, без сомнения, всегда ассоциировалось с линейной схемой раскрытия настоящего, где линия соединяет конечное присутствие с начальным присутствием по модели прямой или круга» [Derrida

<sup>1</sup> Цит. по: [Jenkins 1997. Р. 18].

1976. Р. 85]. Однако, несмотря на существующую тенденцию относить представителей новой философии истории, новой интеллектуальной истории и нового историзма к «постистской» критике, существует принципиальный разрыв между представителями перечисленных направлений и постструктурализмом. В начале *Мета-истории* Уайт называет французских структуралистов (к которым по каким-то причинам относит и Деррида) «пленниками тропологических стратегий интерпретации, так же как ими были их коллеги из XIX века» [White 1973. Р. 3]. Однако анализы типов создания образов истории, т.е. сюжетной организации совокупности исторических данных, у самого Уайта вполне соответствуют каноническим представлениям о структуральном анализе. Это особенно ярко проявляется тогда, когда Уайт пишет о «контексте когерентного видения или контролирующего образа формы всего исторического поля», внутри которого только и оказывается возможным «диалектическое напряжение, характеризующее работу всякого выдающегося историка» [Ibid. Р. 29—30]. Этому контролирующему образу формы исторического поля оказывается подчинен и риторический модус сюжета, организующего историографический текст. Иными словами, Уайт постулирует единство риторики интерпретации исторического поля и риторики исторического сюжета. Именно это априорное единство делает возможным структурные анализы историографических текстов, представленные в *Метаистории*.

В историко-литературном тексте в качестве исторического поля выступает совокупность литературных текстов. Однако соотношение риторики интерпретации этого поля, т.е. интерпретации литературных текстов, с риторикой историко-литературного сюжета оказывается далеко не тривиальным. Мы постараемся кратко продемонстрировать это на примере двух классических текстов, посвященных проблеме эволюции русской натуральной школы: статьи Ю.В. Манна «Философия и поэтика “натуральной школы”» [Манн 1969] и главы «Схема и дискуссия в романах натуральной школы» из книги В.М. Марковича «И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века» [Маркович 1982]. В обеих работах подробно анализируются два «вершинных» текста натуральной школы, роман А.С. Герцена *Кто виноват?* и роман И.А. Гончарова *Обыкновенная история*, соотношение которых и определяет историко-литературный сюжет развития натуральной школы. Оба романа были опубликованы в одном и том же 1847 году, и это позволяет исследователям расположить их в историко-литературном сюжете в том порядке, который отвечает их представлениям о направлении развития русской литературы в этот период. Однако порядок этот у Манна и Марковича оказывается различным: совпадая в целом ряде существенных пунктов, исследователи создают истории лите-

ратуры, векторы которых направлены в противоположные стороны<sup>1</sup>.

Тексты Манна и Марковича изобилуют более или менее эксплицитными указаниями на направление развития русской литературы. У Манна анализ герценовского романа следует за анализом романа Гончарова, у Марковича — наоборот. При сопоставительном анализе произведений этот порядок незаметно преобразуется в историческую последовательность, два одновременных текста разделяются неким виртуальным временным промежутком. Это виртуальное время и есть время истории литературы как таковой. Несмотря на синхронность опубликования романов, у Манна идет речь о герценовском «ответе» Гончарову, о «воскрешении» «на ином уровне» проблематики *Обыкновенной истории*. У Марковича же, напротив, говорится о «новом преломлении» у Гончарова конструктивных принципов герценовского романа.

Противонаправленные историко-литературные сюжеты соответствуют двум различным моделям исторического развития литературы. История литературы по Манну — это история разрушения жанров, населяющих литературное пространство исторической эпохи. Разложение натуральной школы связано с вторжением в литературу факторов внелитературного ряда — антропологических идей об изначально гармоничной человеческой природе. Напротив, история литературы для Марковича — это история освобождения литературы от чуждых ей антропологических идей, несущих в себе «гибельный для искусства дух механистического схематизма» [Маркович 1982. Р. 65]. Поэтому если для Манна более «поздним» будет более антропологическое произведение, то для Марковича — наоборот. Однако романы Герцена и Гончарова не так легко расположить на оси «искусство — антропологизм». Поскольку оба исследователя занимаются не историей идей, а историей литературных текстов, они по необходимости сталкиваются с тем, что сами рассказанные в этих текстах истории представляют собой некоторый

---

<sup>1</sup> И здесь и далее мы будем исходить из предположения, что внешние идеологические факторы, безусловно, влияют на историко-литературные исследования, но не контролируют их смысл. Исторический контекст не определяет риторику историко-литературного текста извне, а проявляется в ней как ее составная часть; он вписан в его риторическую структуру, но не покрывает ее целиком. Риторика же Манна и Марковича, как мы увидим, вообще исключает тотализацию; несмотря на внешнюю прозрачность их текстов, к ним обоим могут быть отнесены слова Ж. Бодрийяра о том, что «на глубоком уровне ни время, ни история так и не были приняты. Каждый по-прежнему сознает произвольность, искусственный характер времени и истории... тот факт, что сама история, на глубоком уровне, всегда была огромной имитационной моделью» [Baudrillard 1994. Р. 6–7].

риторический маршрут, исходная точка которого не совпадает с конечной.

Конструктивной основой обоих романов и Манн и Маркович считают «диалогический конфликт». Сущность его состоит в том, что «противоположные субъективные точки зрения сталкиваются на фоне самой действительности, обнаруживая перед ней свою односторонность и недостаточность и тем самым выявляя, косвенным образом, ее широту и неисчерпаемую сложность» [Маркович 1982. С. 69]. С точки зрения обоих исследователей, наиболее «чистым» воплощением диалогического конфликта является *Обыкновенная история*. Противоположные жизненные кредо находятся здесь в состоянии строгого равновесия, ни одному из них не дается преимущество перед другим. И романтически-поэтическая, и практически-прозаическая жизненные позиции обнаруживают свою несостоятельность, однако они не могут быть соединены в третью, идеальную.

После этого аргументации двух исследователей расходятся. Для Манна (с точки зрения которого *Обыкновенная история* предшествует *Кто виноват?*) равновесный диалогический конфликт означает непосредственный выход к действительности, существующей «по ту сторону» того языка, на котором ведется дискуссия в романе. «Моральная правота... находится не в представленных точках зрения, а скорее за ними» [Манн. С. 249—250]. Действительность же предстает как «некий универсальный закон», причем уже у Гончарова акцент стоит на «внешних обстоятельствах», «времени» и «веке», а как антитеза им возникает антропологический концепт человеческой природы, которую действительность не может «подавить» до конца [Манн. С. 254—255]. В романе Герцена, следующем шаге в истории натуральной школы, значительно усиливаются как социальная «инструментовка» общечеловеческого конфликта, так и антропологические тенденции: «действительность и человек постепенно поляризуются как диаметрально эстетические категории» [Манн 1969. С. 270]. Позиции героев герценовского романа соотнесены уже «не столько друг с другом, сколько с лицом “века”». Художественная мысль, «замечая несовпадение максимализма и трезвой практичности... стремится выйти за эту антиномию» к закономерностям исторической действительности [Манн. С. 261].

Трактовка Манна предполагает, что если текст демонстрирует неспособность языка дискуссии адекватно описать объективную реальность, то это нисколько не ставит под вопрос существование такой реальности, а лишь указывает на то, что она расположена в другой плоскости. Понимание истории натуральной школы как негативной истории разрушения литературного жанра в результате вторжения в литературу факторов внелитературного ряда сочетается у Манна с субстанциалистской интерпретацией того «ничейно-

го» пространства, к которому отсылает противоречивость обоих романов, как существующей независимо от текста социальной реальности.

Совершенно иначе истолковывает эти романы Маркович. Его разбор герценовского *Кто виноват?* (более раннего романа в данной версии литературной истории) отличает пристальное внимание к нарративной последовательности. С точки зрения Марковича, сюжет этого романа строится как сюжет освобождения от социальной «инструментированности» общечеловеческого конфликта. В результате сохраняющий свою силу антропологический тезис об изначальной гармоничности человеческой природы сталкивается с набирающим силу по ходу романа тезисом о ее исходной внутренней противоречивости. Невозможность их диалектического синтеза приводит к тому, что сама «человеческая природа превращается в дискуссионную и проблематичную величину» [Маркович 1982. С. 74]. Гончаров, с точки зрения Марковича, делает еще один шаг в сторону освобождения от каких бы то ни было когнитивных схем, позволяя диалогической стихии проникнуть внутрь авторского повествования. Диалогический конфликт у Гончарова превращается в «диалог языков». Обнаруживается, что «в самой природе различных слоев, начал и тенденций языка заключен потенциал непримиримого диалогического противоборства» [Там же. С. 91]. В результате торжества «свободной игры» исчезает последний экзистенциальный абсолют герценовского романа — «всепоглощающий драматизм неразрешимых жизненных противоречий», который захватывал читателя *Кто виноват?* У Гончарова «релятивный итог» оказывается «всеобъемлющим» [Там же. С. 84].

Если интерпретации Марковича максимально текстуальны и основываются на вполне постструктуралистском понимании природы языка, то история литературы у него подчинена идее выявления сущностного «духа искусства», освобождения эйдетической «собственной природы» литературы от «соблазна» «чуждых ей антидиалектических социально-философских тенденций» [Там же. С. 65, 78]. Когда речь заходит не о риторике конкретного текста, а об истории, неожиданно появляется метафизически нагруженный концепт «собственной природы искусства», плохо согласующийся с представлением о всеобъемлющей релятивности, вытекающей из анализа самих литературных текстов. Природа языка и человеческая природа (проблематизируемая в обоих текстах) сочетаются здесь с абсолютной природой искусства, утверждающейся в истории. Таким образом, и в случае Манна, и в случае Марковича мы сталкиваемся с несовпадением риторики истории литературы с риторикой интерпретаций собственно художественных текстов.

Согласно Уайту, первичное структурирование исторического поля происходит через «лингвистический протокол», «характери-

зуемый в терминах доминирующего тропологического модуса, в котором он оформлен» [White 1973. P. 30]. Принимая эту идею, мы, однако, изменим набор «основных тропов», который использует Уайт. Как представляется, в нашем случае гораздо большие возможности открывает система, показанная де Маном в работе *Риторика темпоральности*, в которой аллегория и ирония негативно определяются через символ. Если символ основывается на единстве репрезентирующей и семантической функций языка, на прямой связи опыта с универсальной истиной, то и аллегория, и ирония подчеркивают радикальный разрыв между миром языка и эмпирической реальностью. Разница же между аллегорией и иронией лежит в их отношении к темпоральности. Фундаментальная структура аллегории связана со «стремлением языка к нарративу», с «распространением по оси воображаемого времени» [De Man 1983 (3). P. 225]. Аллегорический знак необходимо отсылает к другому, символическому, знаку, который ему предшествует и чью претензию на воссоединение образа с субстанцией он отрицает [Ibid. P. 207]. В противоположность аллегории, структура иронии редуцирует время до мгновения, в котором эмпирическое и ироническое «я» присутствуют как два разделенных и невоссоединимых существа.

В этих терминах интерпретации Манна, утверждающие связь обоих романов с потусторонней языку действительностью, в конечном счете подчиняют их структуру структуре символа. В то же время Маркович интерпретирует *Кто виноват?* и *Обыкновенную историю* как, соответственно, аллереорию и иронию. Однако когда исследователи от интерпретации литературного произведения переходят к истории литературы, риторическая модальность меняется. История литературы, по Манну, это отнюдь не выявление некой универсальной истины о действительности. Последовательность символических смыслов оказывается в итоге аллегорической: усиление социальной «инструментированности» и антропологизма не приближает натуральную школу к постижению внеязыковой реальности, а, напротив, ведет к «разложению» этого литературного направления. Стремление литературы выйти к закономерностям исторической действительности оборачивается разрушением литературного дискурса.

Маркович, в свою очередь, описывает историю литературы как переход от герценовской аллегории к гончаровской иронии. Де Ман в *Риторике темпоральности* упоминает об искушении приписать одному из этих модусов превосходство над другим, хотя «знание, извлекаемое из обоих... по существу, одинаково» [Ibid. P. 226]. В работе Марковича иронический текст действительно описывается как гносеологически превосходящий текст аллегорический. Движение истории литературы, осмысленное как переход от аллегорического к символическому тексту, оказывается направлено в сторону

все большего прозрения релятивности любой выраженной в языке истины о человеке и все более полной деконструкции понятия человеческой природы. Однако, в полном противоречии с «всеобъемлющим релятивным итогом» интерпретации, историческое движение от аллегории к иронии осмысливается как движение к символическому соединению искусства с его собственной природой.

На примере Манна и Марковича мы видим, что внутри историко-литературного текста сосуществуют принципиально различные и не сводимые друг к другу риторические модусы. Это заставляет усомниться в утверждении Уайта о том, что всякое диалектическое напряжение между объяснительными модусами в исторических работах возможно только «в контексте когерентного видения или доминирующего образа формы всего исторического поля». В нашем случае напряжение, напротив, возникает как раз между видением исторического поля (совокупности художественных текстов) и смыслообразующей сюжетно-исторической схемой.

По крайней мере, здесь тезис Уайта о целостной структуре историографического текста оказывается несостоятельным. Риторика историко-литературного текста гетерогенна и внутренне противоречива, т.е. принципиально подобна несводимой риторике самого литературного текста в его постструктуралистском понимании. Риторическая несводимость приводит к тому, что проблематика чтения, о которой мы говорили в связи с русской литературой, оказывается присуща и историко-литературным текстам. Деконструкция поэтому оказывается наиболее адекватным подходом не только к русским литературным текстам, но и к истории русской литературы<sup>1</sup>.

Частичное стирание различий между разнородными текстами, безусловно, характерно для деконструктивистского проекта. Как писал де Ман, «поэтическое письмо — самый развитый и чистый модус деконструкции; оно может отличаться от критического или дискурсивного письма экономикой своей артикуляции, но не сущностью» [De Man 1979 (1). P. 17]. Литературоведческие тексты поэтому являются вполне законными объектами для «риторически осведомленного» прочтения. С другой стороны, привлечение этих текстов необходимо для анализа самого литературного произведения, поскольку деконструкция способна описать риторику литературного текста только через анализ его взаимодействия с посвященными ему исследованиями. Де Ман описывает этот процесс

---

<sup>1</sup> Настойчивые заявления Деррида о том, что «деконструкция не является каким-то методом и не может быть трансформирована в метод» [Деррида 1992. С. 55], мы склонны понимать в смысле невозможности вписывания деконструкции в метафизически нагруженные научные эпистемы, а не в смысле разрыва с наукой как общим проектом.



параллельного чтения следующим образом: литературный текст «может быть систематически использован для того, чтобы показать, где и как критик отклоняется от него, но в процессе демонстрации этого наше понимание произведения изменяется и ошибочное видение оказывается продуктивным. Моменты величайшей слепоты критиков, рассмотренные относительно их собственных критических предположений, являются также моментами величайшего прозрения» [De Man 1983 (2). Р. 109]<sup>1</sup>.

Нередуцируемая риторическая сложность историко-литературного текста обуславливает необходимость его небуквального прочтения. На некотором уровне риторики классических историй литературы оказывается адекватной риторике литературных текстов, хотя эта адекватность не предполагает их общую подчиненность структуре, определяемой единым риторическим модусом, но заключается скорее в сходстве проблем, возникающих внутри каждой из них. Так, риторики Манна и Марковича, при всем их различии, характеризуются сходным типом внутренней противоречивости, который, вполне вероятно, соответствует риторике их предмета — натуральной школы.

История, вопреки распространенному представлению, всегда находилась в центре проекта деконструкции и в принципе должна рассматриваться как одна из ее главных целей. В своем известном интервью о литературе Деррида говорит, что «деконструкция требует в высшей степени исторического подхода... даже если нам следует с подозрением относиться к метафизическому концепту истории» [Derrida 1992 (1). Р. 54]. Уже в ранних работах о Гуссерле Деррида подробно останавливается на исторической проблематике, возникающей в феноменологии вопреки стремлению Гуссерля редуцировать фактическую историчность и остаться в области чистой трансцендентальности сознания<sup>2</sup>. Можно сказать, что вторжение истории в феноменологический дискурс как раз и является моментом его самодеконструкции. Как пишет Деррида в другой работе, «если бы слово *история* не выражало бы в себе и через себя мотив конечной репрессии различия, то можно было бы сказать, что только различия могут быть “историческими” с самого начала и во всех аспектах» [Derrida 1991 (1). Р. 64—65].

<sup>1</sup> По мнению де Мана, специфика деконструкции как раз и состоит в том, что она «включает в собственную дефективную сущность все прочие дефективные модели чтения-избегания: референциальные, семиологические, грамматические, перформативные, логические и любые другие» [De Man 1986 (2). Р. 19]. Эта нередуцируемая зависимость от чуждых ей интерпретативных моделей позволяет деконструкции претендовать на независимость своих результатов от предзаданных методологических установок.

<sup>2</sup> [Деррида 1996 (1)], [Derrida 1978 (1)]. История выступает в этих работах как та область, в которой феноменологический дискурс «все меньше и мень-

Наиболее четко и последовательно исторический проект Деррида был выражен в его классической книге *О грамматологии*, где автор стремится по возможности порвать с метафизической концепцией истории<sup>1</sup>. Смещение метафизики, лежащей в основе истории, достигается в первую очередь через процедуру «критического чтения». Читатель должен, с одной стороны, отдавать себе отчет в «сознательных, желаемых, интенциональных отношениях, которые автор устанавливает в своем обмене с историей», а с другой — принимать во внимание то, что «автор пишет на таком языке и в рамках такой логики, собственную систему, законы и жизнь которых его дискурс, по определению, не может себе полностью подчинить. И чтение должно всегда быть нацелено на определенное отношение, не воспринимаемое автором, между тем, что он контролирует, и тем, что он не контролирует в используемом им языке. Это отношение — не конкретное количественное распределение тени и света, слабости или силы, а означающая структура, которую критическое чтение должно продуцировать» [Ibid. P. 158]. При этом существенно, что отказ подчинить язык и внутреннюю логику текста авторской интенции не приводит к растворению текста в изотропной аисторичной стихии интертекстуальности.

*Если нам кажется в принципе невозможным отделить, через интерпретацию или комментарий, означаемое от означающего и таким образом разрушить письмо письмом, которое в то же время чтение, мы тем не менее полагаем, что эта невозможность исторически артикулирована. ... Даже если чистого означаемого никогда не бывает, существуют различные отношения к тому, что со стороны означающего представлено как нередуцируемый слой означаемого. ... Вся история текстов, и внутри нее история литературных форм на Западе, должна быть изучена с этой точки зрения* [Ibid. P. 159—160].

Этот глобальный проект так и не был осуществлен ни самим Деррида, ни его последователями, хотя Деррида не раз возвращался к этой проблематике.

Таким образом, если риторически осведомленное чтение историографических текстов обнаруживает их общность с литературными

---

ше подчиняется феноменологическому априоризму и трансцендентальному идеализму» [Derrida 1978 (1). P. 157].

<sup>1</sup> Исторический проект заявлен в *О грамматологии* достаточно четко, хотя Деррида и снимает его радикальность указанием на ситуативную обусловленность философского языка, на котором он формулируется: «Если слова и понятия получают смысл только в последовательностях различий, выбор собственного языка и выбор терминов могут быть оправданы только внутри топик и исторической стратегии. Оправдание никогда поэтому не может быть абсолютным и решающим» [Derrida 1976. P. 70].

ми текстами, то деконструктивистский анализ неисториографических текстов (в первую очередь философских и литературных) обнаруживает в них историческую проблематику. Более того, писатели оказываются ближе к пониманию сущности истории, чем профессиональные историки. В своем интервью о литературе Деррида замечал, что необходимость историчности «не означает, что все чтение или все письмо историзировано, принадлежит историкам, еще менее его можно назвать “историцистским”. ...Писатель может быть невежественен или наивен по отношению к исторической традиции, которая ему или ей довлеет, или которую он или она трансформирует, изобретает, смещает. Но мне хотелось бы знать, не “трактует” ли он или она историю, даже при отсутствии исторической осведомленности или знаний, в соответствии с опытом, который значимее, живее, необходимее, так сказать, чем опыт некоторых профессиональных “историков”, наивно занятых “объективацией” содержания науки» [Derrida 1992 (1). P. 54—55].

Каждый писатель, независимо от своих исторических взглядов, в своих произведениях так или иначе трактует историю, в том числе — и даже в первую очередь — историю самой литературы. А следовательно, критическое чтение литературных текстов может быть ориентировано на выявление этой имплицитной истории литературы, специфичной для каждого автора. Недаром в исследовательских традициях, сформировавшихся вокруг различных писателей, складываются свои, специфические представления о литературной истории. Фактически традиционная история русской литературы не едина, она распадается на множество гетерогенных историй, и представление о ее единстве может сохраняться только за счет непряясненности последних.

Эти истории будут прослежены в книге на материале творчества четырех писателей — Л. Толстого, Чехова, Бунина и Набокова русского периода. Их тесная связь друг с другом вполне очевидна и не раз становилась предметом исследования, образуя определенную линию в истории русской литературы. Благодаря этому мы сможем систематически проследить, каким образом риторика Чехова вписывает в себя риторику Толстого, риторику Бунина — риторику Толстого и Чехова и т.д., какая историческая перспектива создается в результате этих преобразований и каким образом этот процесс отражается в историко-литературных работах, посвященных соотношению каждой пары писателей. Кроме того, этот ряд авторов достаточно четко репрезентирует традиционную историко-типологическую модель, связывающую их творчество с движением от реализма к (пост)модернизму, благодаря чему образ истории как направленного движения особенно ярко проявляется в посвященных их связям исследованиях. При этом их статус внутри данной модели неодинаков: Толстой обычно описывается как «чистый» реалист,

Чехов и Набоков — как переходные фигуры, Бунин — как «скрытый» модернист; это и создает необходимое разнообразие обуславливающих такую интерпретацию историко-литературных риторик.

Основной объем этой книги занимает риторически осведомленное пристальное чтение литературных и литературоведческих текстов, нацеленное на анализ соотношения действующих в нем структур с субверсивной силой риторических механизмов. Существующие деконструктивистские анализы (в случае русской литературы крайне немногочисленные), как правило, ограничиваются анализом фрагментов текстов, что часто приводит к потере специфики конкретного произведения и писателя. Только проанализировав текст от начала до конца, можно обоснованно говорить об имплицуемой его риторикой истории литературы. Именно необходимость «сплошного» анализа заставила нас ограничиться небольшим числом произведений Толстого, Чехова, Бунина и Набокова, по объему (за единственным исключением) не превышающих повесть. Впрочем, мы постарались выбрать наиболее известные и значимые для творческого пути каждого писателя произведения, рассмотрев их в контексте исследований, посвященных его творчеству в целом. Результатом этих анализов должна стать не некая единая история литературы (которая вряд ли вообще возможна в условиях кризиса большой истории), а несколько альтернативных историй, построенных в рамках риторики того или иного писателя. Каждый раздел, посвященный одному из выбранных авторов, завершается главой, в которой предпринимается попытка сформулировать эту риторическую перспективу.

Мы далеки от того, чтобы рассматривать историографию как всего лишь один из литературных жанров, что часто делают Уайт и его последователи. Однако история не исчезает из литературоведения не потому, что литературная историография не подвластна риторике, а потому, что сама риторика всегда имеет историческую перспективу. Именно в этом смысле мы склонны понимать несколько загадочный финал статьи де Мана «Литературная история и литературная модерность», в котором автор пишет: «Чтобы стать хорошими историками литературы, мы должны помнить, что то, что мы обычно называем историей литературы, имеет мало отношения к литературе, или вообще не имеет к ней отношения, а то, что мы называем литературной интерпретацией, на самом деле и есть история литературы. Если мы расширим это понятие за пределы литературы, оно лишь подтвердит, что основания для исторического знания — не эмпирические факты, а письменные тексты, даже если эти тексты наряжены в костюмы войн и революций» [De Man 1983. P. 165].

# III



## ТОЛСТОЙ

Мы начнем анализ художественной системы Толстого с трех рассказов: *Люцерн*, *Альберт* и *Три смерти*, — написанных подряд в 1857—1858 годах. Их обычно рассматривают как этапы становления классической толстовской повествовательной системы, полностью проявившейся в *Войне и мире*. Анализ этих рассказов позволит поэтому проследить генеалогию толстовской риторики и одновременно выделить ее инвариант.

Как писал В.В. Виноградов, «в русской литературе нового времени, приблизительно с последней четверти 18 века, проблема единства и внутренней целостности художественного произведения ложится в основу понимания исторической оценки роли этого произведения в развитии литературного искусства» [Виноградов 1961. С. 64]. Рассказы Толстого 1857—1858 годов объединяет то, что все они в той или иной степени не удовлетворяют этому критерию, причем рассказ *Альберт* единодушно причисляется к неудачам Толстого. *Люцерн*, написанный в середине работы над *Альбертом*, воспринимается лучше. Так, Б. Эйхенбаум утверждает, что в *Люцерне* Толстой возвращается к истинным основаниям своей поэтики, от которых он отошел в *Альберте*, что связано с дидактической позицией критики западной цивилизации [Эйхенбаум 1928. С. 306]. Однако и *Люцерн* подвергался систематической критике за противоречивость и диспропорциональность. Мы начнем наш анализ толстовской риторики именно с этого рассказа.

Сюжет *Люцерна* строится вокруг конфликта музыканта, выходца из народа, и состоятельной публики (главным образом, англичан), отдыхающей в дорогом швейцарском отеле «Швейцергоф». С удовольствием прослушав выступление певца, англичане безжалостно смеются над ним. Построенное на контрастах описание этого смеха призвано вызвать ту самую смесь жалости и гнева, которую испытывает рассказчик.

*Певец в третий раз повторил свою фразу, но еще слабейшим голосом ...И во второй раз из этих сотни блестяще одетых людей, столпившихся слушать его, ни один не бросил ему копейки. Толпа безжалостно захохотала. Маленький певец, как мне показалось, сделался еще меньше... Толпа загоготала от радостного смеха [V. С. 11].*

Происшествие перед отелем вызывает у рассказчика — Нехлюдова — приступ сильнейшего негодования. Сила этой вспышки и размах последующих обобщений вызвали недоумение уже у современников, утверждавших, что незначительность описанного в *Люцерне* случая не соответствует тем глобальным выводам, которые делает повествователь. «Повесть его, ребячески восторженная, мне не понравилась. Она походит на булавочку, головке которой даны размеры воздушного шара в три сажени диаметра», — писал П. В. Анненков И. С. Тургеневу<sup>1</sup>. Аналогичную диспропорцию отмечали и многие исследователи, в частности П. Громов. «Несомненна известная диспропорция между собственно художественными и рационально-мыслительными элементами в рассказе. ...Обобщающая часть отличается чрезмерной широтой и не вытекает в полной мере из относительно скромного, строго говоря, не дающего повода для столь грозных, напряженно-патетических выводов жизненного материала» [Громов 1971. С. 331—332].

Представляется, однако, что в данном случае социально-критическая интерпретация, разделяя «собственно художественные» и «рационально-мыслительные» элементы в рассказе, недооценивает символическую и структурную значимость происшествия перед отелем. Базисная оппозиция *Люцерна* отчетливо заявлена уже на первой странице рассказа, в описании пейзажа вокруг отеля, где вводится конфликт между «этой странно величавой и вместе с тем невыразимо гармонической и мягкой природой» и разрушающей природную гармонию цивилизацией. «Белой палке набережной» и двум рядам липок, посаженных англичанами, противопоставляется нелинейность окружающего мира.

*Ни на озере, ни на горах, ни на небе ни одной цельной линии, ни одного цельного цвета, ни одного одинакового момента, везде движение, несимметричность, причудливость, бесконечная смесь и разнообразие теней и линий, и во всем спокойствие, мягкость, единство и необходимость прекрасного* [V. С. 4].

Основной фабульный конфликт между музыкантом и публикой представлен как частный случай этого глобального противостояния. Музыкант гармонично вписывается в окружающий пейзаж, спонтанность его искусства соответствует непосредственности природы, а его индивидуальность растворена в народной культуре — сам музыкант отрицает свое личное участие в сочинении исполняемых им песен.

<sup>1</sup> Цит. по: Линков 1979. С. 464].



*...Нежность же и чувство меры, с которыми он владел этим голосом, были необыкновенны и показывали в нем огромное природное дарование. Припев каждого куплета он всякий раз пел различно, и видно было, что все эти грациозные изменения свободно, мгновенно приходили ему [V. С. 9]<sup>1</sup>.*

Конфликт музыканта с публикой выражает гораздо более глобальный конфликт между природой и цивилизацией благодаря риторическому уподоблению музыки и природы. Такое уподобление, безусловно, тесно связано с философией Ж.-Ж. Руссо. Огромное влияние этого мыслителя на молодого Толстого, впервые описанное Б. Эйхенбаумом, вряд ли может вызывать серьезные сомнения, и в *Люцерне* оно вполне очевидно<sup>2</sup>. Как говорил через много лет сам Толстой,

*К Руссо были несправедливы, величие его мысли не было признано, на него всячески клеветали. Я прочел всего Руссо, все 20 томов, включая «Словарь музыки». Я более чем восхищался им, — я боготворил его. В 15 лет я носил на шее медальон с его портретом вместо нательного креста. Многие страницы его так близки мне, что мне кажется, я их написал сам<sup>3</sup>.*

Музыка занимает привилегированное положение в *Эссе о происхождении языков*, *Рассуждении о происхождении и основаниях неравенства между людьми*, *Словаре музыки* и других произведениях Руссо, где с помощью музыковедческих понятий осуществляются принципиальные риторические трансформации в описании культуры и истории. Музыка вообще была чрезвычайно важна для Толстого. Так, по словам К. Ломунова, «задумываясь над законами и свойствами словесного искусства, поэзии и прозы, Толстой прежде всего обращается к музыке, пытаясь определить ее природу» [Ломунов 1972. С. 20].

Однако в *Люцерне* руссоистское противопоставление природы и цивилизации не абсолютно — песни музыканта все же произвели сильное впечатление на всех слушателей без исключения. Способность воспринимать выражаемую музыкой природную гармонию

<sup>1</sup> Музыкант как будто даже осознает свою естественную природность, во всяком случае в разговоре с Нехлюдовым он скажет: «Мы хотим... натуральные законы» [V. С. 17].

<sup>2</sup> В черновом варианте *Люцерны* к Руссо есть и прямая отсылка: «Не смешной вздор говорил Руссо в своей речи о вреде цивилизации на нравы» [V. С. 283].

<sup>3</sup> Цит. по: [Бирюков 2000. С. 147].

остаётся гарантом единой человеческой природы собравшихся. Именно она объединяет людей, чье противоестественное взаимное отчуждение вызывает негодование Нехлюдова во время обеда в отеле<sup>1</sup>. Вытеснение живых человеческих эмоций происходит в результате экспансии разума, который, распространяясь на изначально не свойственные ему сферы, «заглушает» естественное «сердечное чувство» — сострадание. Цивилизованное общество намеренно исключает из жизни основанные на сострадании социальные практики.

*Но нет, в вашем отечестве есть приюты для нищих. — Нищих нет, их не должно быть, и не должно быть чувства сострадания, на котором основано нищенство [V. С. 22].*

По словам Руссо, сострадание «занимает в естественном состоянии место законов, нравственности и добродетелей, обладая тем преимуществом, что никто не пытается послушаться его кроткого голоса» [Руссо 1969. С. 67]. В *Люцерне* закон и «инстинктивная любовная ассоциация» также потенциально способны занимать место друг друга, хотя эта замена может считаться адекватной только с точки зрения цивилизации.

*Равенство перед законом? Да разве вся жизнь людей происходит в сфере закона? Только одна тысячная доля ее подлежит закону, остальная часть происходит вне его, в сфере нравов и воззрения общества [V. С. 24].*

Уже в описании английской набережной, четвероугольных пятиэтажных домов и липок, которые, «может быть... очень хороши где-нибудь — но только не здесь, среди этой странно величавой и вместе с тем невыразимо гармонической и мягкой природы» [V. С. 3], Нехлюдова возмущает именно экспансия рационального разума в чуждую этому разуму сферу. Таким образом, порочность цивилизации, проявившаяся в происшествии перед отелем, оказывается связана не с ее внутренними — потенциально исправимыми — изъянами, а с распространением юридической сферы на сферу межличностных отношений, где регламентация приводит к отчуждению, вытесняя голос естественного чувства<sup>2</sup>. Цивилизация

<sup>1</sup> Универсальность человеческой реакции на музыку — характерный толстовский мотив, прошедший через все его творчество, несмотря на то что ценностная оценка как самой музыки, так и возбуждаемых ею чувств менялась достаточно радикально. Мы еще встретимся с этой реакцией в анализе *Альберта и Крейцеровой сонаты*.

<sup>2</sup> Отчуждение — основная причина порочности цивилизации и у Руссо (см., например, его *Опыт о происхождении языков*).

при этом определяется в рассказе чисто негативно — как нарушение, заглушение, забвение природного первоначала. Ее реалии, такие как бедность одних и богатство других, не имеют собственного субстанционального содержания: бедность музыканта — лишь дополнительная черта, проецирующая основную коллизию на социальную сферу<sup>1</sup>. В кульминационном многостраничном рассуждении, где деньги противопоставляются музыке как проявлению общей «потребности поэзии», определяющей чертой богатства оказывается именно вызываемое им забвение подлинного поэтического начала бытия. Конкретная социальная манифестация этого забвения вторична: тема имущественного неравенства лишь дает аффектированному повествователю возможность социально артикулировать абстрактное зло цивилизации. Осуждение курортной публики за ее *богатство* появляется лишь после того, как рассказчика потрясает провал музыканта.

*Я не отдавал еще себе отчета в том, что испытывал, только что-то тяжелое, неразрешившееся наполняло мне душу и давило меня.*

Далее следует описание роскошной жизни английского семейства, члены которого так уверены, что

*на все это имеют полное право, — что я вдруг невольно противопоставил им странствующего певца, который, усталый, может быть, голодный, с стыдом убежал теперь от смеющейся толпы, понял, что таким тяжелым камнем давило мне сердце, и почувствовал невыразимую злобу на этих людей [V. С. 12].*

Отказ цивилизации в самостоятельном содержании, ее негативное определение позволяет сохранить за природой роль концептуального центра при описании ее вытеснения цивилизацией. Поскольку при этом оппозиция «природа // цивилизация» связывается с противопоставлением естественной гармонии и непосредственности заблуждающемуся разуму, постольку обвинение цивилизации вполне закономерно должно вылиться в осуждение разума как такового.

*Несчастное, жалкое создание человек с своей потребностью положительных решений, брошенный в этот вечно движущийся, бесконечный океан добра и зла, фактов, соображений и противоречий! ...Ежели бы*

---

<sup>1</sup> Нехлюдов далек от осуждения богатства как такового и не испытывает особой симпатии к низшим социальным слоям — вспомним, например, какое презрение вызывают у рассказчика лакеи, как отзывается он о «защитниках народного смысла», о толпе и т.д.

*только человек выучился не судить и не мыслить резко и положительно и не давать ответы на вопросы, данные ему только для того, чтобы они вечно оставались вопросами! ...Сделали себе подразделения в этом вечном движущемся, бесконечном, бесконечно-перемешанном хаосе добра и зла... Вот это-то воображаемое знание уничтожает инстинктивные, блаженнейшие первобытные потребности добра в человеческой натуре. ...Один только есть у нас непогрешимый руководитель, Всемирный Дух, проникающий нас всех вместе... тот самый Дух, который... в нас велит нам бессознательно жаться друг к другу. И этот-то один непогрешимый блаженный голос заглушает шумное, торопливое развитие цивилизации [V. С. 24—25].*

Появление Всемирного Духа предопределено риторической логикой рассказа. Возникая как гарант «инстинктивных, блаженнейших первобытных потребностей добра в человеческой натуре», он манифестирует абсолютный характер категории природной гармонии. Как справедливо отмечает Е.Н. Купреянова, под Всемирным Духом Толстой «разумел не столько собственно религиозное начало, сколько вечный и неизменный закон природы» [Купреянова 1956. С. 186].

Все вышесказанное позволяет ответить на вопрос о том, почему из столь «скромного жизненного материала» следуют такие глобальные и напряженно-патетические выводы. Однако диспропорция фабулы и обобщений — не единственная сложность в интерпретации *Люцерна*. Гораздо существеннее проблема финала рассказа, где повествователь неожиданно изменяет своей социально-критической позиции.

*Бесконечна благодать и премудрость Того, Кто позволил и велел существовать всем этим противоречиям. ...Нет, и ты с своим маленьким негодованьем на лакеев, и ты тоже ответил на гармоническую потребность вечного и бесконечного... [V. С. 26]*

В доминирующей интерпретации *Люцерна* как социально-критического рассказа подобный вывод обычно расценивается как немотивированное обращение к гегелевской философии, противоречащее всему остальному тексту и являющееся симптомом переживаемого Толстым кризиса<sup>1</sup>. Финал рассказа рассматривается

<sup>1</sup> См., в частности, [Бурсов 1959. С. 56—57], [Громов 1971. С. 331], [Гусев 1957. С. 221], [Купреянова 1956. С. 181—182]. Такая точка зрения поддерживалась иногда и самим Толстым, который в 1885 году указывал, что *Люцерна* был «испорчен» идеей «гармонии мира». С другой стороны, в 1905 году он целиком включает финал *Люцерна* в *Афоризмы и избранные мысли Л.Н. Толстого*, а в 1908 берет эпиграфом к статье *Закон насилия и закон любви* [Гусев 1957. С. 222—223].

исследователями как добавление, нарушающее внутреннюю целостность всего остального текста. Хотя, выражая недоумение по поводу концовки *Люцерна*, исследователи иногда упоминают и о Всемиром Духе<sup>1</sup>, смущает их в первую очередь гетерогенность самого финала со слов «В это время из города в мертвой тишине...». Именно этот фрагмент полностью игнорирует Купреянова, которая, легко вписывая «Всемирный Дух» в интерпретацию рассказа, не отмечает в *Люцерне* никакой противоречивости. Соотношение концовки с остальным рассказом, т.е. единство текста, — ключевая проблема *Люцерна*.

Именно финал размыкает тот круг, который, казалось бы, замыкается предшествующей ему обвинительной речью Нехлюдова. Насколько искусственен этот выход? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо понять, сводится ли текст к артикуляции первоначально заявленного тезиса о природе и цивилизации. Если заглушаемый «шумным и торопливым развитием цивилизации» «голос» Всемирного Духа в предфинальной части соответствует гармонической природе, которой «грубо противоречит» современная архитектура в начале рассказа, то означает ли это, что весь путь повествования продемонстрировал риторическое функционирование этой оппозиции, но никак не повлиял на ее смысл?

Хотя интерпретаторы описывают *Люцерна* как опыт постижения Нехлюдовым некоторой истины, они при этом рассматривают толстовский текст как иллюстрацию предзаданной социально-философской идеи. То, что описывается исследователями как постижение чего-то первоначально неизвестного, вернее было бы назвать прояснением, со всей вытекающей отсюда статичностью. Актуальная повествовательная ситуация<sup>2</sup> оказывается в этой перспективе лишь приемом, направленным на придание убедительности авторской идее. Вынесение определяемой таким образом авторской точки зрения за пределы текста и обуславливает беспомощность исследователей при анализе финала рассказа. Объяснить его можно, лишь выведя противоречивость на тот же авторский уровень, отсюда и возникает концепция кризиса, привнесенных гегелевских идей, искажающих мировоззрение Толстого, подобно тому как цивилизация искажает природу. Переводя проблематику с риторического уровня на уровень идеологический, традиционная интерпретация обрекает текст на тавтологичность, нарушение которой выглядит как добавленное противоречие, как ошибка.

Текст рассказа, однако, не сводится к простому заявлению оппозиции «природа // цивилизация». Обвинение цивилизации в

<sup>1</sup> Ср., например, [Линков 1979. С. 451].

<sup>2</sup> Здесь и далее используется нарратологическая типология Ф.К. Штанцеля, как она изложена в [Манн 1994] и [Ильин 1996].

рассказе Нехлюдова, при всей своей эмоциональности, основано на ряде рациональных умозаключений. В результате повествователь сталкивается с противоречием рациональности критических доводов и изначального определения природы и истины как спонтанной бессознательности. В отличие от музыканта, Нехлюдов судит и размышляет: его критика во многом основывается именно на обвинении англичан в неразумности (ср. «Вы так запутались, что не понимаете...» [V. С. 22] и др.) — и потому оказывается на стороне лжи цивилизации. Злоба рассказчика вытекает из тех же самых «подразделений», что грозят уничтожить «первобытные потребности добра»<sup>1</sup>. Когда в рассуждении о Всемирном Духе Нехлюдов призывает отказаться от искусственных «подразделений» в «бесконечно перемешанном хаосе добра и зла», он подрывает основания собственного дискурса. Оппозиция природы и цивилизации, в которой цивилизация негативно определяется через природу, не может быть адекватно описана на языке самой цивилизации. «И кто в состоянии так совершенно оторваться умом хоть на мгновение от жизни, чтобы независимо сверху взглянуть на нее?» [V. С. 25] Этот вопрос, который Нехлюдов патетически задает по ходу рассказа, по сути, закрывает возможность рассудочных генерализаций и заранее проблематизирует следующую за ним тираду:

*Кто больше человек и кто больше варвар: тот ли лорд, который, увидав затасканное платье певца, со злобой убежал из-за стола, за его труды не дал ему миллионной доли своего состояния и теперь, сытый, сидя в светлой покойной комнате, спокойно судит о делах Китая, находя справедливыми совершаемые там убийства, или маленький певец, который, рискуя тюрьмой, с франком в кармане, двадцать лет, никому не делая вреда, ходит по горам и долам, утешая людей своим пением, которого оскорбили, чуть не вытолкали нынче и который, усталый, голодный, пристыженный, пошел спать куда-нибудь на гниющей соломе?» [V. С. 25]*

Де Ман определяет риторический вопрос как такое неоднозначное высказывание, в котором невозможно, исходя из внут-

<sup>1</sup> Надуманность, искусственность обвинений героя исподволь проявлялись в тексте и раньше: с одной стороны, самоанализ рассказчика дискредитирует его пафос (ср.: «Это последнее обстоятельство, задев мое самолюбие и тщеславие, окончательно взорвало меня» [V. С. 20]; «Я совсем озлился той кипящей злобой негодования, которую я люблю в себе, возбуждая даже, когда на меня находит» [Там же]). С другой стороны, в тексте присутствуют и ироничные намеки на неадекватность суждений повествователя и их зависимость от его собственных эмоций: «Да я ничего, что вы, — робко отвечал мой враг лакей. — Разве я мешаю ему сидеть» [V. С. 19].

ритекстовых и лингвистических данных, решить, какое из двух значений — буквальное или фигуральное — имеется в виду [De Man 1979 (1). Р. 10]. Такую ситуацию мы и находим здесь. С одной стороны, пафос рассказчика предполагает, что большой варвар, конечно, лорд. В этом смысле перед нами фигуральное утверждение в форме вопроса. С другой стороны, хотя Нехлюдовым здесь движет «сердечное чувство», т.е. первобытное сострадание, содержание этого высказывания намного его превосходит. В нем есть и осуждение имущественного неравенства, и политические оценки, и критика действующего законодательства — одним словом, категории, уже дискредитированные как проявления разума («И кто определит мне, что свобода, что деспотизм, что цивилизация, что варварство?» [V. С. 25]). И в этом смысле перед нами настоящий вопрос, более того, вопрос — ответить на который невозможно.

Таким образом, круг, описываемый текстом, не замкнут. Появление у риторического вопроса второго смысла — следствие риторического пути, который проходит текст. Итогом становится проблематизация концепта природы, обнажившаяся невозможность описать ее отличие от цивилизации на доступном повествователю языке. Это особенно наглядно проявляется при попытке вписать статичную структуру «природа // цивилизация» в большую историю.

Историческая проблематика появляется в самом начале рассказа, где идет речь о фундаментальном историческом событии — нарушении первоизданной природной гармонии: когда-то гармоничный пейзаж был испорчен вследствие «огромного наезда англичан». Это событие произошло недавно: в отличие от новой набережной, развалины и дачи прекрасно вписываются в окружающую природу. Эксплицитно же тема истории возникает гораздо позднее, когда рассказчик выделяет абзацем и курсивом следующие слова: *«Седьмого июля 1857 года в Люцерне перед отелем Швейцаргофом, в котором останавливаются самые богатые люди, странствующий нищий певец в продолжение получаса пел песни и играл на гитаре. Около ста человек слушало его. Певец три раза просил всех дать ему что-нибудь. Ни один человек не дал ему ничего, и многие смеялись над ним»* [V. С. 23]. Эта историографическая запись, по словам Нехлюдова, описывает «не выдумку, а факт положительный», событие, «которое историки нашего времени должны записать огненными неизгладимыми буквами». Почему же «это событие значительнее, серьезнее и имеет глубочайший смысл, чем факты, записываемые в газетах и историях» [Там же]? Как утверждает Нехлюдов, оно знаменует собой определенный исторический этап:

*... событие, происшедшее в Люцерне 7 июля, мне кажется совершенно ново, странно и относится не к вечным дурным сторонам челове-*

ческой природы, но к известной эпохе развития общества. Это факт не для истории деяний людских, но для истории прогресса и цивилизации [Там же].

С одной стороны, эта концепция по-прежнему укладывается в противопоставление «природа // цивилизация». Происшествие перед отелом знаменует собой вторжение цивилизации, отчего становится возможным «этот бесчеловечный факт, невозможный ни в какой деревне» [V. С. 23]. Однако на исходную оппозицию здесь накладывается другое противопоставление: «история людских деяний // история прогресса и цивилизации». И подобное наложение отменяет однозначное отождествление природы с благом, а цивилизации со злом: человеческая природа, оказывается, включает в себя и «вечно дурные стороны». Введение второй оппозиции, однако, необходимо, поскольку противопоставление «истории деяний людских» и «истории прогресса и цивилизации» придает исторический статус до-цивилизационному состоянию. Вписывание и природы, и цивилизации в общую историю людских деяний препятствует отождествлению природной гармонии с не-историей — и тем самым, пусть и ценой противоречия, не позволяет рассматривать вторжение цивилизации как начало истории как таковой. Вместо этого цивилизация оказывается чем-то нарушающим естественное историческое развитие. В результате первобытная гармония перестает быть отнесенным в неопределенное прошлое абстрактным идеалом и наделяется исторической плотью и кровью, а некорректно подобранные примеры («вечные дурные стороны человеческой природы») иллюстрируются исключительно примерами из жизни современной цивилизации, добродетель же по-прежнему ассоциируется с деревенской жизнью) позволяют сохранить за природой исключительно положительные коннотации<sup>1</sup>.

Событие перед отелом было толчком, побудившим Толстого написать *Люцерн*<sup>2</sup>. Это не только центр фабулы рассказа, но и ее исток. Курсив выделяет эти строки в толстовском тексте так же, как огненные буквы должны выделить его в тексте большой истории — *Люцерн* оказывается изоморфен историографическому повествованию. Вместе с тем происшествие перед швейцарским отелом вписа-

<sup>1</sup> Эта риторика также имеет, по-видимому, руссоистские истоки. Деррида в *О грамматологии* убедительно показал, что, говоря об истории любви, «Руссо, похоже, колеблется между двумя прочтениями этой истории. ...Иногда извращенная подмена (объекта желания. — А.Ш.) описывается как начало истории, историчность как таковая, первое отклонение от естественного желания. Иногда же она описывается как историческая извращенность *внутри* истории» [Derrida 1976. P. 178].

<sup>2</sup> См. об этом [Эйхенбаум 1928. С. 306].



но в риторическую логику самого толстовского текста, где оно открывает возможность наполнения пустой негативности цивилизации социальным содержанием, ее историоризации, позволяя описать цивилизации не только через термины отклонения (нарушение, заглушение и т.п.), но и через субстанциональные категории (варварство, свобода, справедливость, социальное положение и т.п.). Однако одновременно вписывание абсолютной оппозиции «природа // цивилизация» в историю, т.е. попытка структурировать историографическое повествование в терминах руссоистской концептуальной системы, приводит к той неразрешимости, которая заключена в предфинальном риторическом вопросе.

Толстовский повествователь не останавливается на этом риторическом распутье. Именно финал рассказа призван ответить на вопрос о том, кто больший варвар, музыкант или лорд. Ответить на него можно, отказавшись либо от вписывания природы и цивилизации в единую историю, либо от жесткой исходной оппозиции природы и цивилизации. Осуждение лорда соответствовало бы отказу от выдвинутой концепции истории и возвращению к исходному аисторическому противопоставлению «природа // цивилизация», что одновременно означало бы и отказ от самого текста рассказа, который стал бы тогда феноменом чистой ошибочности. Если вся большая история — феномен зла цивилизации, то то же можно сказать и о рассказанной Нехлюдовым истории — *Люцерне*. Однако толстовский текст отказывается себя перечеркнуть. В финале рассказа снимается именно инициальная оппозиция благой природы и дурной цивилизации.

*Бесконечна благодать и премудрость Того, Кто позволил и велел существовать всем этим противоречиям. ...Нет, и ты с своим маленьким негодованием на лакеев, и ты тоже ответил на гармоническую потребность вечного и бесконечного... [V. С. 26]*

Начавшись с оппозиции между природой и цивилизацией, рассказ завершается ее снятием, утверждением непостижимой всеобщей гармонии как потребности «вечного и бесконечного». Нетрудно заметить, что изначальное противоречие снято здесь несимметрично: цивилизация оказалась просто включена в изначальную гармонию природы за счет отказа от возможности ее рассудочного постижения. Но что, если не «ложная односторонность» «воображаемого знания», служит источником финального умозаключения? Риторический вопрос о том, кто больший варвар, отделяет от финала описание следующего события:

*В это время из города в мертвой тишине ночи я далеко-далеко услышал гитару маленького человечка и его голос.*

*Нет, — сказалось мне невольно, — ты не имеешь права жалеть о нем и негодовать на благосостояние лорда* [V. С. 26].

Именно музыка, которая изначально была представлена как гармоничный голос самой природы, оказывается способна ответить на риторический вопрос. Хотя рассказчик уже не в первый раз слышит игру маленького человечка, лишь в этот раз музыка оказывается переводима в суждение. «Сказалось мне невольно» — и есть метафора такого перевода. Возможность рассуждений о гармоничности мироустройства после утверждения иллюзорности любого суждения гарантируется его интуитивностью, нерассудочностью, непосредственной близостью к изначальному голосу природы. И природа, и цивилизация оказываются частями соотносимой с музыкой «бесконечной гармонии», а вечное царство истории — продолжением царства природы, и это гарантирует неизменность статуса музыки, по-прежнему выражающей непосредственную истину, в том числе и истину о вечном и бесконечном. Всемирный Дух, каким бы ни было его сходство с гегелевским Мировым Духом, не привносится в текст извне. Только бесконечный Разум может снять антиномичность «бесконечной гармонии, в которой вы все противоречиво, бесконечно движетесь». Возможность мыслить вместе историю и природу находится за пределами человеческого разума — но внутри текста<sup>1</sup>.

Едва ли справедливо утверждать, как это делает Г.Я. Галаган, что в *Люцерне* частный и локализованный во времени эпизод «осмысляется в общем контексте исторического движения человечества» [Галаган 1982. С. 809]. Такое заявление применимо разве что к выделенной курсивом «исторической» записи Нехлюдова, которую и цитирует исследователь. Но даже в этом месте «историческое движение человечества» — отнюдь не внешний по отношению к тексту контекст, а конструируемый в самом тексте концепт, причем концепт логически несводимый. *Люцерн* нацелен не на осмысление происшествия у «Швейцергофа» в каком бы то ни было предзаданном контексте, а на риторическое разрешение антиномий, возникающих при попытке представить это историческое событие в руссоистской системе координат. Несводимая концепция нату-

<sup>1</sup> Заметим, что финальное риторическое преобразование стало возможным только ценой отказа от сострадания — «единственной природной добродетели, признать которую был вынужден даже самый злостный хулиатель добродетелей человеческих» [Руссо 1969. С. 65]. Хотя не только используемые в тексте категории, но уже и сама интенция рассказчика лишились своего абсолютного истинного статуса, достоверность рассказа гарантирована своей вписанностью в натурализованную историю, «гармоническую потребность вечного и бесконечного».

рализованной истории возникает поэтому не как телеологически организующая текст философская конструкция, а как разрешение риторических осложнений, возникающих при попытке рассказать историю о музыканте как историю, случившуюся в Истории<sup>1</sup>.

Существенно, что текст не останавливается на возникающей при этом неразрешимости, на риторическом вопросе. В финале рассказа повествование утверждает свою собственную непосредственную истинность, а неизбежно возникающая при этом антиномичность объявляется частью противоречивой гармонии, постижимой лишь для Всемирного Духа. Прорыв повествования к непостижимой для разума истине оказывается возможным в *Люцерне* благодаря риторическому переводу в вербальную форму музыки, непосредственно связанной с голосом самой природы. Возможность подобного перевода принимается в *Люцерне* как само собой разумеющееся. Однако в *Альберте* проблематичность этого перевода выходит на первый план.

\*\*\*

В *Альберте* рассказывается о нищем сумасшедшем скрипаче, появившемся на «петербургском балике» и поразившем собравшуюся поразвлечься публику своей гениальной игрой. Один из гостей, Делесов, потрясенный музыкой Альберта, приглашает его к себе жить и всячески старается помочь ему. Однако через несколько дней Альберт покидает Делесова и замерзает на улице. Последняя часть рассказа написана с точки зрения бредящего Альберта.

*Альберта* можно с уверенностью назвать одним из самых непопулярных толстовских произведений. Этот рассказ крайне низко оценивали современники — так, например, Н.А. Некрасов писал Толстому: «Как Вы там себе ни смотрите на Вашего героя, а читателю поминутно кажется, что вашему герою с его любовью и хорошо устроенным внутренним миром — нужен доктор, а искусству с ним делать нечего» [V. С. 291]. С современниками вполне солидарны и исследователи. «Первая крупная неудача Толстого» [Эйхенбаум 1928. С. 296]. «Безусловно самое слабое из произведений Толстого тех лет» [Купреянова 1956. С. 183]. «Такого художественного

---

<sup>1</sup> Интересно отметить, какое изменение претерпевает в этом случае структуралистская концепция сюжета как перехода семантической границы [Лотман 1970]. Хотя повествователь в известном смысле действительно пересекает семантическую границу между природой и цивилизацией, это пересечение оборачивается субверсией исходной оппозиции, причем эта субверсия является именно результатом рассказывания истории и не может быть описана как смена одной структуры другой. История, как она представлена в *Люцерне*, далека от представления об эволюции как серии скачкообразных переходов между самодостаточными структурами.

провала у Толстого действительно до этого еще не было» [Громов 1971. С. 336]. Существует стойкая тенденция выделять *Альберта* как самое нетипичное произведение Толстого. В рассказе «утверждается все то, что потом будет Толстым неизменно отрицаться» [Линков 1979. С. 453], нигде так, как в нем, «Толстой не отклонялся от пути, которым ему суждено было идти в искусстве» [Там же]. Рассказ предстает как кульминационное выражение толстовских «идейных метаний» второй половины 1850-х годов, признаки которых проявились и в «добавленном» финале *Люцерна*. *Альберт* же «уже полным голосом говорит о кризисе» [Громов 1971. С. 332].

Разбор рассказа Громовым состоит, в основном, в выражении недоумения. Исследователь отмечает, что в отличие от *Люцерна*, где двойственность присуща публике, в *Альберте* двойственность отличает героя. Но природа терзающих героя противоречий «вполне непостижима» [Громов 1971. С. 333]: в рассказе есть намеки на то, что их причина, как и в *Люцерне*, — социальное неравенство, но тогда непонятны терзания Альберта, связанные с самим искусством. Может быть, дело в утрате искусством связи с народными основами? Однако в *Альберте* искусство не воспринимается как «плод уродливой раздражительности», этому противоречит и материал, и тон. Есть в рассказе и оттенок социальной драмы (например, обвинительная речь Делесова, которую воображает себе Альберт в бреду), но он тоже недостаточно внятен. В конечном счете, заключает Громов, «вследствие недовыявленности, какой-то “непроявленности” всех тем рассказа какой-то оттенок вымученности, искусственности лежит на всем произведении» [Там же. С. 335].

Непонятность рассказа подталкивает исследователей к поиску точек опоры вне самого текста, в этом случае предметом дискуссии становится степень влияния на Толстого А. В. Дружинина в момент написания рассказа. Сам рассказ позволяет, по-видимому, прийти к диаметрально противоположным выводам по этому поводу. Если для В. Я. Линкова *Альберт* — манифест теории чистого искусства, то для Купреяновой он знаменует отход Толстого от «бесценного триумvirата»: рассказ завершается моральным осуждением Альберта в форме нравственного прозрения героя перед видением смерти (ср.: «и ему стало стыдно за себя» [V. С. 51]). Свою точку зрения Купреянова подкрепляет ссылкой на параллельный *Альберту* текст — неопубликованный отрывок *Сон* (1857), который имеет ряд параллелей с финальным бредом музыканта и, с точки зрения Эйхенбаума, «стилистически восходит к *Альберту*» [Эйхенбаум 1928. С. 328]. Для Купреяновой эти произведения — «глубоко различные по форме, но совершенно тождественные по мысли и построению вариации единого идейно-художественного замысла» [Купреянова 1956. С. 160]. Впрочем, *Сон* всегда воспринимался

самим Толстым как отдельное произведение [Мендельсон 1932. С. 362], причем, с точки зрения И.Р. Эйгеса, именно влияние *Сна*, с его пафосом морального осуждения, привело к внутренней противоречивости *Альберта*<sup>1</sup>.

Таким образом, как и в случае *Люцерна*, именно финал *Альберта* вызывает наибольшее недоумение исследователей: вместо того чтобы «проявить» смысл многочисленных тем рассказа, финал только еще больше затемняет его или даже противоречит его основной идее. При этом, хотя исследователи приходят к противоположным определениям итогового смысла *Альберта*, они едины в определении центральной темы рассказа — романтического конфликта художника с действительностью. Различия в интерпретациях связаны уже с моральной оценкой мира Альберта, противопоставленного действительности, с тем, возвеличивается или осуждается в рассказе главный герой. Хотя исследователи, за исключением Линкова, не торопятся употреблять в связи с *Альбертом* слово «романтизм», историко-литературная модель преодоления романтизма ощутима во всех работах. Поэтому помимо моральной оценки героя разногласия связаны с тем, насколько Толстому удастся связать характер героя с реальностью и тем самым порвать с романтическим противопоставлением художника и действительности. Успешность этого разрыва также оценивается исследователями по-разному: если Громов находит причины «двойственности» Альберта в окружающей действительности, то Б.И. Бурсов, напротив, сетует на то, что зависимость характера от действительности отходит в этом нехарактерном толстовском произведении на второй план<sup>2</sup>.

Вместе с тем, обязывая Толстого к отходу от романтического двоемрия, сами исследователи парадоксальным образом остаются у него в плену. Как только в их дискурсе появляется антитеза «мечта // действительность», эти полюса абсолютизируются, наде-

---

<sup>1</sup> «Внутренний смысл рассказа до его заключительного эпизода остается совершенно иным, чем смысл этого эпизода, который возникает совершенно неожиданно и немотивированно. Сращения двух самостоятельных художественных организмов не произошло, и по той именно причине, что основные устремления обоих снов несовместимы и противоречат одно другому. В «Сне» как отдельном произведении центр составляет чувство морального стыда, а во сне Альберта центр как раз в прямо противоположном — в оправдании и возвеличении художника как такового». Цит. по: [Мендельсон 1932. С. 362].

<sup>2</sup> Бурсов отмечает, что, в отличие от *Люцерна*, центр *Альберта* — не конфликт искусства и общества, а конфликт между обществом и художником [Бурсов 1959. С. 60]. «Перед ним (Альбертом. — А.Ш.) всегда две дороги: дорога мечты, своя дорога, и дорога действительности, на которую его вернул Делесов. Он хочет идти своей дорогой и приходит к гибели» [Там же. С. 61]. Поэтому релаксация в рассказе проблема — проблема идеала: Толстой в этот период хочет, но не может найти основания для идеала в действительности.

ляются каждый собственным независимым существованием, а потом уже ставится вопрос об этическом предпочтении одного из них. Исследователи не только рассматривают *Альберта* как выходящий из романтической традиции текст, но и описывают этот выход языком, зависимым от романтической традиции. Сопротивление же текста такому описанию они расценивают как «художественный провал» Толстого. Однако невозможность найти внутреннюю логику, охватывающую все произведение, восприятие финала как чужеродного добавления свидетельствуют о неприменимости предлагаемого языка описания к рассказу. Ситуация эта во многом сходна с проблемой концовки *Люцерна*.

Двоемирие и связанные с ним романтические топосы, безусловно, присутствуют в *Альберте*. Однако для того чтобы понять смысл возникающей в тексте антитезы реального мира и мира иного, необходимо обратиться к тому уровню текста, который мы называем риторическим и который можно связать с абстрактным толстовским повествователем. Это вполне условная инстанция: Эйхенбаум совершенно справедливо отмечал отсутствие у Толстого повествователя, слитого с автором, говоря, что «Толстой никогда не пишет от своего лица, никогда не повествует» [Эйхенбаум 1922. С. 121]. Вместе с тем явная телеологичность риторических стратегий Толстого позволяет говорить о присутствии некоего повествующего субъекта. Его отличие от имплицитного автора рецептивной эстетики состоит прежде всего в невозможности говорить о его заданных взаимоотношениях с читателем: толстовский риторический повествователь проявляется в процессе риторических трансформаций и организующей их риторической логике.

Романтическая типичность внешности Альберта воспринимается собравшимися на «балике» гостями, которые в разговоре сразу связывают ее с погибающим «большим талантом». Таким образом, романтическая концепция художника с самого начала присутствует в рассказе как данное, господствующее мнение, и само описание Альберта вполне соответствует этому канону. Романтические штампы пронизывают не только прямые высказывания героев, но и речь повествователя, поскольку вплоть до финала язык безличного повествователя будет находиться под влиянием Делезова, второго — и подчеркнуто типичного — героя рассказа. Влияние это — не столько совпадение психологических точек зрения (хотя и оно тоже присутствует, ср., например, превращение Делезова из одного из «пяти молодых людей» в «немолодого уже человека» во время игры Альберта), сколько равенство гносеологических возможностей двух языков.

Итак, бытовой романтизм с самого начала заявлен в *Альберте* и с самого начала поставлен под сомнение как составная часть «пу-

стых» светских разговоров. Однако толстовский текст не ограничивается воспроизведением готовых романтических штампов. Его основное содержание — не дискредитация находящейся под романтическим влиянием светской культуры, а создание в самом тексте независимого концепта иномирия. Если считать двоемирие определяющей чертой романтизма, то можно сказать, что в *Альберте* Толстой не преодолевает (или «недопреодолевает») романтизм, а предпринимает попытку построить его заново. На риторическом уровне «другой мир» конструируется в самом тексте и относится к господствующей романтической культуре так же, как к реальности этого мира.

Помимо общей для *Люцерны* и *Альберта* в традиционной интерпретации чужеродности финала, рассказы объединяет особая роль музыки. Как и в *Люцерне*, музыка здесь выступает основной антитезой обыденной повседневности. В *Альберте* ее роль еще более активна, поскольку именно с ее помощью в тексте заявлены все базисные оппозиции. Появление «странного» музыканта на «балке» получает настоящий смысл только тогда, когда он берет в руки скрипку. Описание игры Альберта, выделенное в отдельную главу, обрамляется указаниями на молчание слушателей, чем и создается сильное противопоставление музыки слову. «В комнате пронесся чистый, стройный звук, и сделалось совершенное молчание» [V. С. 30] — «...и что-то странное чувствовалось в мертвом молчании, последовавшем за игрой Альберта. Как будто каждый хотел и не умел высказать того, что все это значило» [V. С. 32]. Неоднократны указания на молчание слушателей и внутри самого описания. Музыка противопоставлена пустым разговорам и описывается так, что в ходе этого описания рождается концепция иного мира.

*Звуки темы свободно, изящно полились вслед за первым, каким-то неожиданно-ясным и успокоительным светом, вдруг озаряя внутренний мир каждого слушателя. Ни один ложный или неумеренный звук не нарушил покорности внимающих, все звуки были ясны, изящны и значительны. Все молча, с трепетом надежды, следили за развитием их. Из состояния скуки, шумного рассеяния и душевного сна, в котором находились эти люди, они вдруг незаметно перенесены были в совершенно другой, забытый ими мир* [V. С. 30].

Риторическая сила этого фрагмента состоит в том, что возникший как результат «освещения» забытого внутреннего мира слушателей «другой мир» относится к миру повседневному так же, как бодрствование относится ко сну. Это парадоксальное ощущение создается исподволь, незаметно — текст здесь действует так же, как и предмет повествования, звук. В первом предложении свободно и

изящно льющиеся звуки темы озаряют внутренний мир слушателей неожиданно-ясным и успокоительным светом<sup>1</sup>. Но уже во втором предложении все звуки становятся истинными и отвечающими некоторой мере, они льются свободно, но отнюдь не произвольно, их свобода имеет отношение к истине. Резкость следующего перехода смягчается повторением не слишком значащего эпитета «изящный», благодаря чему текст усыпляет внимание, внушая, будто звуки остались прежними. Так становится возможным совершить еще одну подмену: эпитет «ясный», который только что относился к свету, озаряющему внутренний мир, отнесен теперь к звукам. Если в клишированном словосочетании «ясный свет» прилагательное «ясный» имеет в первую очередь значение яркости, позволяющей ясно различать предметы, то во втором случае его значение изменяется. Поскольку ясные звуки противопоставляются ложным, истинность и ясность оказываются однородными понятиями. В то же время отождествление метафорического света с вещественным, конкретным звуком значительно повышает степень его реальности и, метонимически, реальности озаряемого им внутреннего мира слушателей.

На этом фоне естественно выглядит и последний эпитет, «значительный»: музыка предстает здесь уже голосом истины, которому «покорно внимают» слушатели. Первоначально лишь освещающие, звуки оказываются связанными с некоторой неопределенной концепцией значения: они не просто проясняют, но уже и нечто обозначают. В третьем предложении покорность слушателей объединяется с «трепетом надежды». Если внимающая истине аудитория лишена независимой активности, что еще раз подчеркивается в начале третьего предложения словом «молча», то сами звуки не просто активны: они «развиваются», что имплицитно вводит концепцию некоторого семиотического пути, ведущего от «скуки и рассеяния» к истине. Здесь и оказывается уместной трепетная надежда.

Риторическое движение достигает своей цели в заключительном предложении данного фрагмента, увенчанном провозглашением «совершенно другого мира». Этот мир противопоставляется «состоянию скуки, шумного рассеяния и душевного сна». Общие негативные коннотации, объединяющие этот ряд, позволяют со-

---

<sup>1</sup> Ср. аналогичное отождествление музыки и света, открывающего возможность бодрствующего видения в *Люцерне*: «Эти звуки мгновенно живительно подействовали на меня. Как будто яркий, веселый свет проник в мою душу. Мне стало хорошо, весело. Заснувшее внимание мое снова устремилось на все окружающие предметы. И красота ночи и озера, к которым я прежде был равнодушен, вдруг, как новость, отраднo поразили меня» [V. С. 7].



вершить еще один риторический переход. Характеристики обыденного мира слушателей приводятся как антитеза миру, рождаемому музыкой, — «скука» противостоит «трепетной надежде», а «шумное рассеяние» — молчаливому вниманию. Благодаря этому оказывается, что «душевный сон» также противоположен состоянию слушателей игры Альберта, и оно, соответственно, предстает как бодрствование. Это чисто риторическое утверждение (подкрепленное многочисленными световыми метафорами) позволяет утвердить «совершенно другой мир», предстающий воображению слушателей, как более реальный, чем эмпирическая действительность. Существенно и то, что реальность этого мира соответствует его истинности и ясности, открываемым в результате «озарения» — действия, чей метафорический смысл слишком очевиден, чтобы исчезнуть тогда, когда это слово употребляется как бы просто в значении освещения.

Музыка может играть роль носителя другой, «истинной» реальности благодаря тому, что выступает в качестве невербального языка, противопоставленного обыденному языку пустых светских разговоров. Толстому вполне чужда антимиметическая концепция музыки, в чем он следует Руссо, для которого не существует музыки до языка<sup>1</sup>. Импровизация «*Melancholie C-dur*» — по сути, монолог Альберта; звучание его скрипки становится эквивалентом человеческой речи, отличаясь от нее непосредственным воздействием на внутренний мир слушателей<sup>2</sup>. То, что скрипка — мелодический инструмент, имеет здесь первостепенное значение: в этом Толстой также следует за логикой Руссо, для которого «первичность мелодии в музыке вытекает из близости мелодии к песне, которая, в

---

<sup>1</sup> «Музыка рождена из голоса, а не из звука. Никакое долингвистическое звучание не может, согласно Руссо, открыть время музыки. В начале находится песня», — пишет Деррида в своем *Эссе о происхождении языков* [Derrida 1976. P. 195].

<sup>2</sup> Музыка в толстовском рассказе в основе своей — не гармония, а мелодия. Хотя Альберт играет в сопровождении фортепиано, аккомпанемент оказывается всецело подчинен свободно развивающейся мелодии. Безошибочности мелодии соответствует постоянная возможность ошибки у пианиста (ср.: «Пьянист впивался глазами в лицо Альберта и, со страхом ошибиться, выразившимся во всей его фигуре, старался следить за ним» [V. С. 31]; «Один раз пьянист ошибся и взял неверный аккорд. Физическое страдание выразилось во всей фигуре и лице музыканта. Он остановился на секунду и, с выражением детской злобы топая ногой, закричал: “*mol, c-mol!*” Пьянист поправился» [V. С. 31]). В сущности, Альберт может вообще обходиться без гармонического сопровождения, всецело детерминированного его мелодической линией, ср. эпизод исполнения «Юристен-вальцер» у Делесова: «Совершенно забывшись и, видимо, полагая, что целый оркестр играет за ним, Альберт улыбался, раскачивался, передвигая ногами, и играл превосходно» [V. С. 43].

свою очередь, представляет собой максимальное приближение к укорененным в страсти истокам самой речи» [Norris 1991. Р. 34]<sup>1</sup>.

Последовательное сближение музыки и голоса позволяет Толстому перейти к следующей метафоре:

*То грустно-нежные, то порывисто-отчаянные звуки, свободно перемешиваясь между собой, лились и лились друг за другом так изящно, так сильно и так бессознательно, что не звуки слышны были, а сам собой лился в душу каждого какой-то прекрасный поток давно знакомой, но в первый раз высказанной поэзии* [V. С. 30].

Отождествление люющей мелодии с «в первый раз высказанной поэзией» вполне закономерно венчает рассматриваемый отрывок. С этого момента сама музыка уже не описывается в тексте, уступив место метафорам типа «скрипка говорила» (позднее, в ночь задушевного разговора Делесова с Альбертом последний буквально «играет голос умирающего командора» из *Дон Жуана*, а колокол в сне/бреду Альберта в конце рассказа «произносит слово»)<sup>2</sup>. Отождествление музыки и слова не снимает оппозицию «вербальное // музыкальное», а лишь относит «поэзию» к полюсу невербальной

<sup>1</sup> В *Словаре музыки* Руссо писал о неудовлетворительности гармонического принципа, в соответствии с которым «вся сила мелодии ограничена услаждением слуха приемлемыми звуками, так же как зрение услаждают приемлемыми сочетаниями цветов. Но когда музыка рассматривается как искусство имитации, посредством которого на ум можно действовать через различные образы, сердце — тронуть различными чувствами, страсти — возбудить или усмирить, словом, произвести моральный эффект, выходящий за пределы области непосредственных ощущений, то необходимо искать другой принцип, ведь мы не видим средства, с помощью которого гармония сама по себе и то, что из нее проистекает, действовала бы на нас подобным образом» [Rousseau 1998. Р. 421].

<sup>2</sup> На языковом уровне переход «лились звуки» → «поток давно знакомой, но в первый раз высказанной поэзии» возможен благодаря приложимости метафоры потока и к музыкальным звукам, и к словам. Однако если словосочетание «лились звуки» вполне автоматизировано и подчеркивает лишь непрерывность и плавность звуков, то словосочетание «поток поэзии» недаром разделено двумя противопоставленными распространенными определениями: сочетание «поток поэзии» звучит неестественно именно в связи с тем, что исходное выражение «поток слов» несет иные коннотации. В самом деле, поток слов есть нечто противоположное речи ясной, т.е. членораздельной, и именно поэтому может уподобляться потоку невербальных звуков. Таким образом, атрибуты истинности и ясности переносятся с музыкального звука на вербальное слово с помощью их языкового уподобления на основании общей нечленораздельности. Противоречие между смысловым итогом риторической операции и средствами ее осуществления станет, как мы увидим, основной проблемой *Альберта*.

музыки. Неназванной, но подразумеваемой антитезой к поэзии оказывается, конечно, проза — тот обыденный, испорченный язык, на котором никто не может выразить пережитое после того, как Альберт перестает играть. Если, по словам Марковича, «все романтики сходились на том, что музыка свободна от давления материальной действительности, от сковывающих условий наглядного ее воссоздания» [Маркович 1989. С. 17], то у Толстого «означивающая» концепция музыкального языка лишает «другой мир» принципиальной непостижимости для вербального сознания. Однако при этом два мира оказываются противопоставлены во времени.

В *Люцерне*, как мы видели, песни музыканта отражали первозданную гармонию неиспорченной цивилизацией природы<sup>1</sup>. В *Альберте* большая история, на первый взгляд, отсутствует, но обращение к прошлому есть и здесь. Уже в *Люцерне* универсальность восприятия искусства обеспечивалась единством онтогенеза и филогенеза, благодаря которому дети оказываются обладателями истины, которую утратила цивилизация, — юность народа эквивалентна юности человека. В *Альберте* обращение к истоку — это обращение к индивидуальному воспоминанию. В *Альберте*, как и в *Люцерне*, музыка выражает идеал, понимаемый как некоторое забытое первоначало, заглушенное если и не «шумным и торопливым развитием цивилизации», то шумом на «балике».

Вместе с тем дистанция, отделяющая современный мир от истинного, в этих рассказах различна. В начале *Люцерна* отклонение от гармонии предстало как некоторая случайная, в силу своей несубстанциональности, ошибка. Случайность ошибки означала для Нехлюдова возможность (и легкость) ее преодоления. Услышав пение музыканта, герой мгновенно погружается в непосредственность первозданных чувств.

*Все спутанные, невольные впечатления жизни вдруг получили для меня значение и прелесть. В душе моей как будто распустился свежий благоухающий цветок. Вместо усталости, рассеянья, равнодушия ко всему на свете, которые я испытывал за минуту пред этим, я вдруг почувствовал потребность любви, полноту надежды и беспричинную радость жизни. Чего хотеть, чего желать? — сказалось мне неволь-*

---

<sup>1</sup> Заметим, что привилегированный статус поэзии у Руссо также связан с ее первичностью: «Первые летописи, проповеди, законы изложены были в стихах; поэзия предшествовала прозе. Оно и понятно, ибо страсти заговорили раньше разума. То же было и с музыкой: вначале не существовало никакой иной музыки, кроме мелодии, и иной мелодии, кроме изменений тона в речи; интонация создавала пение, долгота и краткость гласных — размер, и люди говорили столько же высотой тона и ритмом речи, сколько артикуляциями и голосовыми звуками» [Руссо 1961. С. 251—252].

но, — вот она, со всех сторон обступает тебя красота и поэзия. Вдыхай ее в себя широкими полными глотками, насколько у тебя есть силы, наслаждайся, чего тебе еще надо! Все твое, все благо... [V. С. 8]

В Альберте же музыка действует на Делесова иначе:

*Все неоцененные минуты того времени одна за другую восставляли перед ним, но не как незначущие мгновения бегущего настоящего, а как остановившиеся, разрастающиеся и укоряющие образы прошедшего. Он с наслаждением созерцал их и плакал, — плакал не оттого, что прошло то время, которое он мог употребить лучше (если бы ему дали назад это время, он не брался употребить его лучше), но он плакал оттого только, что прошло это время и никогда не воротится. Воспоминания возникали сами собою, а скрипка Альберта говорила одно и одно. Она говорила: «Прошло для тебя, навсегда прошло время силы, любви и счастья, прошло и никогда не воротится. Плачь о нем, выплачь все слезы, умри в слезах об этом времени, — это одно лучшее счастье, которое осталось у тебя [V. С. 32].*

Утрата времени «силы, любви и счастья» в Альберте закономерна и необратима. В этом смысле для рассказа не прошел даром опыт *Люцерна* с его финальной деконструкцией оппозиции «природа // цивилизация», ставящей под вопрос историческую реальность эпохи «красоты и поэзии». Единственный, на кого не распространяется недостижимость «времени силы, любви и счастья», — это Альберт. Лучший мир, мир, вырванный из потока времени, доступен ему здесь и сейчас. Для музыканта отсутствует дистанция между желанием и наслаждением<sup>1</sup>. Это ярко проявляется в видениях Альберта, связанных с объектом его мечтаний — прекрасной аристократкой, любовь к которой и стала началом его душевной болезни. В этих видениях исчезает непреодолимая социальная дистанция, отделяющая его от возлюбленной<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Во время игры Альберт испытывает вполне эротическое наслаждение. Его «глаза горели светлым сухим блеском, ноздри раздувались, красные губы раскрывались от наслаждения»; «на лбу надулись жилы, все тело больше и больше приходило в движение, побледневшие губы уже не закрывались, и вся фигура выражала восторженную жадность наслаждения» [V. С. 30—32]. Показательно, что прототипом Альберта был скрипач, встреченный Толстым в борделе.

<sup>2</sup> В аристократизме — единственном, по сути, признаке возлюбленной героя — важна именно дистанция, а не высокий социальный статус: в параллельной Альберту редакции *Сна* соотношение обратное: герой облачен в «одежду древних», а является ему «простая женщина в простом уборе».

*...И вдруг я увидел, что я не в оркестре, а в ложе, стою с ней и держу ее за руку... Я целовал ее руку, плакал тут подле нее, я много говорил с ней. Я слышал запах ее духов, слышал ее голос. Она много сказала мне в одну ночь. Потом я взял скрипку и стал играть. И я отлично играл. Но мне стало страшно [V. С. 42].*

Хотя «другой мир» может быть доступен музыканту непосредственно, рассказ о нем в разговоре с Делесовым проблематичен. Альберт не способен адекватно описать свой опыт непосредственного соприкосновения с этим миром; в отличие от «ясных, изящных и значительных» звуков скрипки, его речь темна, сбивчива и, как подозревает сам герой, безумна<sup>1</sup>. Повествование Альберта о своей любви строится как три идущие друг за другом попытки выразить нечто невыразимое на словесном языке, в конце каждой из которых герой признает свою беспомощность («Но нет, я не умею рассказывать, не умею... — прибавил он, схватившись за голову»; «Нет, нет... Да я не умею рассказывать, — сморщившись, отвечал Альберт»; «Ах! Старик Петров как бы все это растолковал вам»). Наступающее затем «ужасное» молчание разрешается музыкальным взрывом (Альберт «вдруг вскричал», «вскочил», «схватил скрипку»).

Таким образом, только музыка позволяет Альберту выразить свой опыт соприкосновения с истинной реальностью. Благодаря музыке исчезает вербальное опосредование и возникает полнота присутствия, сравнимая с физическим воздействием<sup>2</sup>. Постоянно подчеркиваемая власть Альберта над слушателями лишает их личной активности и тем самым нейтрализует отчуждающее влияние

---

<sup>1</sup> Требование ясности еще раз подчеркивается в тексте трансформацией строки из оперы Вебера *Волшебный стрелок*, которую напевает Делесову Альберт: «Die Sonne bleibt doch ewig klar» («Солнце остается вечно ясным») вместо «Die Sonne bleibt am Himmelszelt» («Солнце остается на небосводе»). Немецкое «klar» имеет те же дополнительные значения «понятный, вразумительный», что и русское прилагательное «ясный».

<sup>2</sup> Не случайно поэтому и частичное совпадение физических ощущений Альберта и Делесова во время исполнения «Melancholie C-dur». Общему внешнему преображению Альберта (ср.: «Он далеко не был уродлив или странен» [V. С. 30—32]), испытывающего во время игры почти телесное наслаждение, и его «физическому страданию» от ошибки пианиста соответствуют и ощущения Делесова:

*Какой-то холодный круг, то суживаясь, то расширяясь, сжимал его голову. Корни волос становились чувствительны, мороз пробежал вверх по спине, что-то, все выше и выше подступая к горлу, как тоненькими иголками кололо в носу и небе, и слезы незаметно мочили ему щеки. Он встряхивался, старался незаметно тягивать их назад и отирать, но новые выступали опять и текли по его лицу [V. С. 31].*

их испорченных натур. В результате становится возможным адекватный перевод музыки в «образы прошедшего», что гарантирует истинность мира, открывающегося Делесову в воспоминаниях: мир этот не подвержен отчуждающему течению времени, он выключен из универсального хода истории, в нем торжествует непосредственное самоприсутствие музыкального истока неотчужденной человеческой природы.

Вместе с тем описание «другого мира» в толстовском тексте принципиально опосредовано сознанием Делесова и его воспоминаниями, хотя истина, выражаемая музыкой, является таковой именно в силу ее непосредственного воздействия, прорывающегося сквозь «незначущие мгновения бегущего настоящего» и испорченный язык светского общения. Опосредованное описание мира, истина которого гарантирована именно его непосредственностью, не может быть вполне достоверным; да и сам Делесов, чей внутренний мир открыт для повествователя, навсегда остается привязанным к «этому» миру — здесь фабула рассказа, где Делесову так и не удается найти общий язык с Альбертом, определяется риторической ситуацией. Элементы несобственно-прямой речи дополнительно свидетельствуют о том, что язык повествователя на протяжении большей части рассказа остается языком Делесова: опосредованным, темпоральным, прозаическим, немзыкальным языком, на котором «каждый хотел и не умел высказать того, что все это значило».

Таким образом, вербальное описание непосредственной вневременной истины оказывается неизбежно опосредовано временной дистанцией индивидуального воспоминания. Эта ограниченность повествовательного слова ощущается особенно остро, поскольку, описывая игру Альберта на «балике», текст риторически отождествляет музыку с поэзией, что предполагает принципиальную возможность вербально описать «совершенно другой мир». Такое описание возможно только как прямое воспроизведение мыслей и чувств Альберта в момент его погружения в иную реальность, оно сняло бы временное опосредование и предстало бы как своего рода «синхронное воспоминание». Но, в отличие от Делесова, чье сознание открыто для повествователя (ср. «диалектику души» в конце четвертой главы), сознание Альберта вплоть до финала остается закрытым<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Внешняя точка зрения на загадочного музыканта организует весь текст по модели раскрытия тайны, выраженной фигурально в таком, например, описании:

*Делесов оглянулся на своего соседа. Длинное тело, прикрытое плащом, безжизненно лежало подле него. Делесову казалось, что длинная голова с большим темным носом качалась на этом туловище; но, взглядевшись ближе, он увидел, что*

Заключительная глава рассказа — сон/бред Альберта — и представляет собой реализацию этой повествовательной стратегии. Эйхенбаум отмечал, что сны и видения у Толстого — «вовсе не психология, вовсе не характеризующие изображаемого лица. Они почти всегда мотивируют собой какой-нибудь ряд подробностей, имеющий самоценное, независимое от героя значение» [Эйхенбаум 1922. С. 89]. Бред Альберта действительно не несет психологической функции, однако тот факт, что бредит именно Альберт, т.е. художник, которому открыт непосредственный доступ в иную реальность, безусловно, принципиален.

Сон Альберта предстает как погружение в другой мир, который оказывается не менее, а даже более реальным, чем мир обыденный:

*...все эти воспоминания с такой яркостью представлялись его воображению, что, закрыв глаза, он не знал, что было больше действительность: то, что он делал, или то, что он думал [V. С. 48].*

Сон отчетливо распадается на две части, границей между которыми служит окрик будочника, на время возвращающий героя к «этой» реальности и вносящий диссонанс в его идеальный мир. Граница эта отмечает внутреннее различие: если до окрика повествование изобилует неопределенными местоимениями, маркирующими странность происходящего с героем<sup>1</sup>, то во второй части они встречаются лишь два раза — на рамке: волны «понесли его куда-то туда, в свободную и прекрасную область мечтания» и «но что-то все сильнее и сильнее давило Альберта». В самом деле: первая часть бреда, при всей своей фантастичности, сохраняет ощутимую связь с обыденной действительностью, для которой происходящее с Альбертом действительно странно.

Доминанта первой части сна — речи «Pro» и «Contra», которые произносят художник Петров, друг Альберта, и Делесов. Эти монологи отчетливо репрезентируют две возможные оценки Альберта в реальном мире, причем их эквивалентность подчеркивает их одинаковую чуждость миру, в который погружается герой. Попытка героя вмешаться в спор Петрова и Делесова терпит неудачу: Петров не узнает Альберта, о котором только что говорил, — и он действительно говорит о другом Альберте. Петров со своей стерео-

---

*то, что он принимал за нос и лицо, были волосы, а что настоящее лицо было ниже. Он нагнулся и разобрал черты лица Альберта. Тогда красота лба и спокойно сложенного рта снова поразили его [V. С. 34—35].*

<sup>1</sup> Ср.: «в голове его что-то шумело», «какая-то невидимая сила бросала его из стороны в сторону», «странные, несвязные мысли», «какое-то громадное, великолепное здание», «какие-то тени», «какая-то непреодолимая сила тянула его вперед», «какое-то возвышение», «какие-то маленькие люди» [V. С. 48—49].

типной романтической интерпретацией художника оказывается так же чужд его миру, как и осуждающий Альберта Делесов, как и гости в начале рассказа с их рассуждениями о гибнущем таланте, как и будочник, репликой которого оказывается на поверку последняя реплика Петрова. Обе речи (характеризующие также две противоречивые интерпретации рассказа в исследовательской традиции) принадлежат той действительности, от которой постепенно отрывается повествование.

Вторая часть бреда Альберта — апофеоз погружения героя, а вместе с ним и повествователя, в «другой мир». Пронизывающие весь рассказ метафоры типа «скрипка говорила» превращаются здесь в следующие одно за другим прямые отождествления музыки и слова<sup>1</sup>. Этот синтез музыкального и вербального знаменует идеальной музыкой: Альберт играет на стеклянной скрипке, чье устройство полностью исключает посредство музыкальной техники: звуки ее буквально «льются из груди» музыканта<sup>2</sup>. Таким образом, утопия непосредственного описания «другого мира» кажется реализованной. Однако то, что произносят все «голоса», и то, что играет Альберт («и сам играл на скрипке все то, что прежде говорил голос»), — не что иное, как цитата из речи Петрова — речи, принадлежащей в конечном счете реальному миру и господствующей в нем массовой романтической культуре. «Да, унижайте, презирайте его... а из всех нас он лучший и счастливейший» [V. С. 50] Неповторимая музыка Альберта («он играл такие вещи, которых, он чувствовал, что никто никогда не услышит» [V. С. 51]) остается зависимой от ложного вербального языка. Охватывающая при этом Альберта подчеркнута неуместная гордыня (Альберт забирается на возвышение в уже опустевшем зале, чтобы «все могли его видеть») — чувство из того же реального мира — оказывается последней нитью, связывающей с ним Альберта. Когда появившаяся возлюбленная «отрицательно покачала головой», он «тотчас же понял, что то, что он делал, было дурно, и ему стало стыдно за себя» [V. С. 51].

После этого торжество иной реальности становится полным. Пространство реального мира преображается: «луна и вода были

<sup>1</sup> Звуки польки «говорили тоже, что он лучший и счастливейший»; «благоесть этот говорил»; «играл на скрипке все то, что прежде говорил голос»; «это был звук колокола, но звук этот произносил слово» [V. С. 51].

<sup>2</sup> Метафора прижимаемой к груди стеклянной скрипки не только означает снятие характерного для романтизма разлада между духовной и телесной природой художника [Маркович 1989. С. 22], но и отсылает к абсолютному «голосу сердца» Руссо. Как писал Деррида, сердце у Руссо — «не орган, потому что оно не вписано в систему различий и артикуляций. Это не орган, потому что это орган чистого присутствия» [Derrida 1976. P. 250].



вместе и везде» [V. С. 52]. Если в начале сна Альберта соединяются источник света и отражение<sup>1</sup> — так же как объединялись до этого означающее и означаемое в музыкальном языке «в первый раз высказанной поэзии», — то теперь Альберт соединяется со своей возлюбленной:

*...он обнял ее и почувствовал невыразимое счастье. «Уж не во сне ли это?» — спросил он себя; но нет! это была действительность, это было больше, чем действительность: это было действительность и воспоминание. Он чувствовал, что то невыразимое счастье, которым он наслаждался в настоящую минуту, прошло и никогда не вернется* [V. С. 52].

Текст полностью обнажает здесь организующую его внутреннюю логику. Синтез настоящего и прошлого, «действительности» и «воспоминания», который давал возможность описать «другой мир» через восприятие слушателей в начале рассказа, назван здесь прямо. Строгость толстовского текста состоит в демонстрации того, что попытка непосредственно описать иной мир неизбежно приводит к актуализации парадокса, который был изначально заложен в понятии иномирия. Обнажение поддерживающего невозможное повествование противоречия несет в себе угрозу не только для рассказа, но и для его главного героя: ее формулировка означает смерть. Весть о смерти невербальна — Альберт читает ее в глазах возлюбленной. Не случайно Альберт играл на своей стеклянной скрипке в последний раз. Созданный в результате ряда риторических операций концепт идеального мира рушится, как только исчезает его нередуцируемая отнесенность в прошлое. Счастье, которое испытывает Альберт, остается «невыразимым».

Итак, в *Альберте*, так же как и в *Люцерне*, повествование приходит в определенный момент к кризису гносеологического характера. В обоих случаях к нему приводит попытка вырваться за пределы «незначущих мгновений бегущего настоящего», отчужденной реальности современной цивилизации, к непосредственной истине. В обоих рассказах, однако, повествование сталкивается с невозможностью освободить собственный язык от опосредования, характеризующего цивилизацию. В *Люцерне* это проблематичное опосредование имело форму рационального разума. Риторический тупик в *Люцерне* был преодолен, как мы видели, через снятие инициальной оппозиции «природа // цивилизация», которое натурализовало историю и легитимировало повествование. Вместе с тем это

<sup>1</sup> «...В окнах здания светились огни, но огни эти колебались, как отражение» [V. С. 48—49].

стало возможным только через апелляцию к трансцендентному Всемиру Духу, осуществленную с помощью риторического приема «перевода» музыкального высказывания в вербальное.

В *Альберте* проблема опосредования становится еще более универсальной: теперь уже вербальный язык как таковой оказывается неудовлетворительным средством для передачи непосредственной истины. В этом смысле *Альберт* ставит под вопрос ту самую возможность перевода музыки в слово, с помощью которого повествование *Люцерна* выходило из риторического тупика. Концовка рассказа демонстрирует, что такой перевод невозможен из-за неотменимой связи языка с (исторической) действительностью, разрыв с которой означает смерть. Таким образом, в финале *Альберта* взрывается та бомба, которая была заложена в операции натурализации истории в *Люцерне*. После обнажения темпоральной апории, невозможного для жизни синтеза настоящего и прошлого, становится невозможным интроспективное проникновение в сознание Альберта. После того как в тексте звучит приговор выразительным возможностям языка («он не знал, но чувствовал, что не выскажет всего, что надо» [V. С. 52]), повествователь возвращается на внешнюю точку зрения, где мысли и чувства Альберта становятся «бормотанием» полумертвого и бесчувственного героя. Со всей строгостью продемонстрировав парадоксы, лежащие в основании концептуальной системы рассказа, повествование вновь погружается в поток «незначащих мгновений бегущего настоящего», возвращается к исторической действительности, исключающей возможность непосредственного контакта с истиной.

\*\*\*

В отличие от *Альберта*, следующий рассказ Толстого, *Три смерти*, никогда не рассматривался как «ошибка» или «неудача» писателя. *Три смерти* в восприятии исследователей — классическое толстовское произведение, яркий пример толстовского реализма.

В отличие от *Люцерна*, повествователь в *Трех смертях* не персонализирован, повествование ведется от третьего лица (на единственном исключении из этого правила мы остановимся особо); в отличие от *Альберта*, рассказчик сохраняет внешнюю точку зрения: ауториальное повествование нигде не переходит в персональное. Проблема истины из сферы личного суждения (*Люцерн*) и странности повествовательных стратегий (*Альберт*) как будто бы всецело перемещается в область пафоса изображения, в котором и выявляется «беспошадное авторское отношение» к изображаемому [Громов 1971. С. 256]. В рассказе описываются три смерти — безымянной барыни, ямщика Федора и дерева. Они достаточно условно связаны между собой сюжетно: Федор умирает на той стан-

ции, где остановилась барыня, а дерево срубают, чтобы сделать из него крест на могилу Федора. Однако условность синтагматической связи компенсируется подчеркнутой парадигматической организацией смертей: как писал сам Толстой (и как указывают все исследователи), стержень рассказа — сопоставление «постоянно лгушей» барыни и прямо смотрящего в глаза смерти Федора.

Действительно, поведение барыни и Федора кардинально различны. Так, здоровье и полнота жизни в окружающих раздражают и злят барыню, причем ее завистливая неприязнь к здоровым распространяется даже на собственных детей; в то же время Федор не испытывает ни к кому никакой неприязни, а наоборот, чувствует свою вину за причиняемое им неудобство и извиняется за него перед кухаркой:

— Ты на меня не серчай, Настасья, — проговорил больной, — скоро опростая угол-то твой [V. С. 59].

В отличие от Федора, который отдает Сереге сапоги, признавая тем самым неизбежность собственной смерти, барыня не может вынести мысли о ней:

— Она делает планы о жизни за границей, как бы здоровая. А сказать ей о ее положении — ведь это значило бы убить ее [V. С. 55].

Ложь и лицемерие характеризуют не только барыню, но и окружающих ее людей, причем далеко не во всех случаях несовпадение слова и мысли обусловлено стремлением «не убить» больную:

— Так что же делать? Ах, боже мой, боже мой! — Муж закрыл глаза рукою.

— Подай сюда, — прибавил он человеку, вносившему погребец [V. С. 55].

В то же время в избе, где собираются ямщики, все, наоборот, прямо выражают свои мысли и чувства:

— ... В новых сапогах хоронить не станут. А уж давно пора, прости господи согрешенье. ... а то разве дело — занял весь угол, да и шабаш. Нет тебе простору никакого. А тоже, чистоту спрашивают [V. С. 58].

Казалось бы, все работает на эту антитезу, позволяющую говорить, например, об «убожестве и безобразии паразитической фи-

лософии», противопоставленной «высокой поэзии» и «подлинной нравственности» в сознании народа [Купреянова 1956. С. 193]. Выдержанное в одном ключе болезненного уродства описание барыни в начале рассказа содержит, однако, одну выбивающуюся из общего ряда деталь: «прекрасные темные глаза». Через несколько строк глаза упоминаются снова, причем в контексте, который никак нельзя назвать случайным:

*Карета и коляска въехали в деревню. Матреша высунула толстую руку из-под платка и перекрестилась.*

— *Что это? — спросила барыня.*

— *Станция, сударыня.*

— *Что ж ты крестишься, я спрашиваю?*

— *Церковь, сударыня.*

*Больная повернулась к окну и стала медленно креститься, глядя во все большие глаза на большую деревенскую церковь, которую объезжала карета больной [V. С. 54].*

Если горничная машинально выполняет обряд, не задумываясь о своих действиях, то барыня стремится соприкоснуться со скрытой в религии тайной. «Романтическая» болезнь — чахотка — и прекрасные темные глаза вполне могут рассматриваться как реминисценция из *Альберта*, общая риторическая стратегия которого также направлена на постижение скрытой истины. Так же как и в *Альберте*, попытки барыни оканчиваются неудачей. Так, причастившись, больная испытывает «непонятную сладость». Однако просветление оказывается кратковременным и мнимым:

*И она снова с жадной мольбой смотрела полными слез глазами на образ.*

*Потом как будто что-то вспомнилось ей. Она знаками подозвала к себе мужа.*

— *Ты никогда не хочешь сделать, что я прошу, — сказала она слабым и недовольным голосом [V. С. 62].*

В то же время «другая религия» мужиков как будто никогда не предполагает поиска скрытого смысла. Как Матреша, не задумываясь, крестится на церковь, так и Федор просит поставить себе камень на могилу, кухарка произносит «прости, Господи, согрешенье», пожелав смерти своему ближнему. Спонтанность народной жизни подразумевает равенство самой себе, неотложенное самоприсутствие — иными словами, нераздельную слитость с нерелексивной природой. На близость народной культуры к природе

указывал и сам Толстой, и многочисленные интерпретаторы<sup>1</sup>. Однако в то же время между «господской» и «мужицкой» культурами есть и важные пересечения.

Несмотря на то что искренность жалости мужа не раз ставится под сомнение, все же текст не дает оснований обвинить в черствости все ближайшее окружение барыни. Вместе с тем сострадание испытывают и люди из народа, хотя их жалость и лишена аффектации. Если выражение сострадания Машей и Аксьюшей соседствует с фразой, напоминающей о «погребце» мужа («— Как жалко, Маша! — Да и грязь же какая! — отвечала Маша»), то чувства Настасьи, без сомнения, искренни:

*— Ладно, ладно уж, ничаво, — пробормотала Настасья. — Да что у тебя болит-то, дядя? Ты скажи [V. С. 59].*

Таким образом, сострадание выступает в *Трех смертях* как культурная универсалия; точно так же господ и народ объединяет знание о смерти, которого лишено дерево, — третий персонаж, появляющийся в финале рассказа. У Руссо (от философии которого, как мы видели в *Люцерне* и *Альберте*, отталкивается Толстой) знание о смерти и способность к состраданию неразрывно связаны. И то и другое обусловлено способностью к воображению.

*...единственные блага, которые ему (дикому человеку. — А.Ш.) известны, — это пища, самка и отдых, единственные беды, которых он страшится, — это боль и голод. Я говорю боль, а не смерть, ибо никогда животное не знает, что такое умереть, и знание того, что такое смерть и ужас ее, — это одно из первых приобретений, которое человек делает, отдаляясь от животного состояния [Руссо 1969. С. 55—56].*

Только благодаря воображению человек может поставить себя на место страдающего другого или представить себе никогда не присутствующую в наличной данности смерть. Как писал Деррида, «воображение (у Руссо. — А.Ш.) есть в глубоком смысле отношение со смертью. ...В этом смысле воображение, как смерть, репрезентативно и дополнительно» [Derrida 1976. Р. 184].

Воображение, безусловно, не чуждо простонародным героям *Трех смертей*. Наиболее яркое его явление — сон Настасьи, предвещающий смерть Федора. Этот классический фольклорный сон вводит тему связанных с опасностью контактов с «тем светом»:

---

<sup>1</sup> Ср., например, рассуждения Линкова об «исключительном значении, которое Толстой придает всему стихийному, бессознательному, природному» [Линков 1979. С. 456].

*Что ж, я говорю, ты ведь болен был. Нет, говорит, я здоров, да как замахнется, на меня страх и нашел. Как я закричу, и проснулась* [V. С. 59].

Эта тема потом еще раз возникнет в связи с изготовлением креста:

*— А грех тебе будет, Серега,— говорила раз кухарка на станции, — коли ты Хведору камня не купишь. То говорил: зима, зима, а нынче что ж слова не держишь? Ведь при мне было. Он уж приходил к тебе раз просить, не купишь, еще раз придет, душить станет* [V. С. 63—64].

Контакт с параллельным миром связан со смертью и опасностью для живых. Именно воображение, обеспечивая возможность сострадания, приводит к удвоению реальности, причем «тот свет» воспринимается как источник опасности. Защитой от нее служат традиционно выполняемые обряды, направленные на демаркацию границы между этим и тем миром. Именно такова функция похоронного обряда, который тем самым работает на сохранение за реальностью самодостаточности, полноты и непосредственного самоприсутствия. Хотя эти качества обычно характеризуют природу, обустройство могилы Федора, тем не менее, отделяет его от природы. До того как Серега внемлет предостережениям Настасьи, могила Федора почти растворяется в природе, и его смерть уподобляется смерти дерева<sup>1</sup>. Установка камня и креста разрушает это сходство.

Таким образом, дистанция, отделяющая народ от господ, не абсолютна. Неприятие и страх смерти у барыни обычно объясняют ее исключенностью из природного круговорота, с которым непосредственно связан мужик, вписанный в единый поток жизни и не отделяющий себя от него. Однако связь мужика с природой тоже опосредованна, коль скоро ему доступно знание смерти и сострадание — этот «изначальный голос природы», который, тем не менее, есть первое от нее отклонение<sup>2</sup>. Различие в отношении к смерти между мужиком и барыней обусловлено скорее отсутствием в дворянской культуре обрядовых механизмов защиты от общего для

<sup>1</sup> Ср.: «Над могилой ямщика все еще не было камня, и только светло-зеленая трава пробивала над бугорком, служившим единственным признаком прошедшего существования человека» [V. С. 63] и «Деревья еще радостнее красовались на новом просторе своими неподвижными ветвями... и ветви живых деревьев медленно, величаво зашевелились над мертвым, поникшим деревом» [V. С. 64—65].

<sup>2</sup> Ср. проблематизацию «естественности» и оправданности сострадания, испытываемого рассказчиком в *Люцерне*.

них страха. По сути же неконтролируемый страх барыни перед смертью — это тот же страх, что проявляется в беспокойстве Федора о правильном устройстве своей могилы.

Различие между барыней и ящиком определяется в первую очередь разнонаправленностью двух культур: если барыня стремится к преодолению разделенности того и этого мира (повторяя тем самым риторическое движение повествования в *Альберте*), то народная культура ориентирована, напротив, на поддержание их раздельности. Можно даже сказать, что оценка первой установки как лжи, а второй — как правды связана именно с опытом *Альберта*, продемонстрировавшего тщетность попыток описания иного мира<sup>1</sup>. Безличный повествователь в *Трех смертях* располагает различные типы взаимоотношений с истиной в пространстве жизненных позиций и, на первый взгляд, лишь объективно фиксирует происходящее. Однако невозможность занять метапозицию по отношению к описываемой проблематике проявляется в тот момент, когда над телом барыни читают псалтырь.

*Дьячок, не понимая своих слов, мерно читал, и в тихой комнате странно звучали и замирали слова. Изредка из дальней комнаты долетали звуки детских голосов и их топота.*

*«Сокроешь лицо Твое — смущаются, — гласил псалтырь, — возьмешь от них дух — умирают и в прах свой возвращаются. Пошлешь дух Твой — созидаются и обновляют лицо земли. Да будет Господу слава вовеки».*

*Лицо усопшей было строго, спокойно и величаво. Ни в чисто холодном лбе, ни в твердо сложенных устах ничто не двигалось. Она вся была внимание. Но понимала ли она хоть теперь великие слова эти?*  
[V. С. 63]

Центральное положение этого фрагмента в рассказе обусловлено сразу несколькими причинами. Во-первых, композиционно он завершает третью часть рассказа, а по мнению большинства современников, считавших четвертую часть излишним, непонятным добавлением [Линков 1979. С. 468], — и весь рассказ. Во-вторых, что еще важнее, это единственный фрагмент, где меняется повествовательная ситуация: пафос финального вопроса, по сути, эквивалентен вторжению *Ich-Erzählung*, т.е. изменению лица, от

<sup>1</sup> В отличие от последней части *Альберта*, сон Настасьи, в котором она встречает умершего Федора, не нарушает это повествовательное ограничение в силу своей реалистичности. Смертоносная сила воображения и здесь сдерживается фольклорными моделями, а описание подчеркнуто реалистично и не пытается прикоснуться к неведомому.

которого ведется повествование. Лицо, согласно Штанцелю, служит «показателем тождественности или нетождественности, разделенности мира нарратора и мира акторов» [Ильин 1996. С. 73]. Вторжение *Ich-Erzählung* внезапно разрушает их разделенность. В третьих, фрагмент организован вокруг единственной в тексте цитаты.

Аукториальное повествование *Трех смертей* характеризует не только отказ от прямого выражения мысли повествователя *Люцерна*, но и отказ от интроспекции *Альберта*. Вопрос о том, что происходит за границей «чистого холодного лба» и «твердо сложенных уст», — единственная попытка нарушить этот запрет. Фундаментальность этого стремления подчеркивается: ведь узнать, что происходит в душе героини, означает одновременно и проникнуть за грань смерти. В отличие от *Альберта*, попытка эта ограничивается риторическим вопросом, и тем не менее она заявлена со всем возможным пафосом и, как мы постараемся показать, со всей возможной неизбежностью.

Что же мешает повествованию до конца оставаться однородным? Представляется, что очередная попытка вырваться за рамки внешнего описания связана с концептуальными сложностями, с которыми сталкивается в этом рассказе попытка Толстого натурализовать культуру, т.е. найти ту точку, в которой культура еще не разорвала свою связь с природной истиной. Только оставаясь частью природы, культура могла бы сделать истину доступной для культурно опосредованного повествовательного слова. Однако, как мы видели, «отприродность» народной культуры, призванной воплощать собой синтез культуры и природы, оказывается в конечном счете мнимой. Демонстрируя концептуальную невозможность синтеза культуры и природы, текст *Трех смертей* приходит к тому же риторическому тупику, что и в случае *Люцерна* и *Альберта*.

Тем не менее, в отличие от *Альберта*, повествование *Трех смертей* находит выход из этого тупика в обращении к сакральному тексту 103 псалма, который в силу своей по определению нериторической природы избегает всех трудностей непосредственного соприкосновения с истиной. Читаемые «Песни Давида», кроме того, синтезируют вербальность и музыкальность, что дополнительно повышает статус этого текста в руссоистской системе координат. Весьма показательны, впрочем, условия, в которых звучит псалом: его читает над трупом не понимающий своих слов дьячок. (Фигура дьячка, кстати, особенно наглядно демонстрирует неудовлетворительность для повествователя фигуры «простого» человека, не задумывающегося о смысле обряда. Какие бы оценочные коннотации ни сопровождали описание барыни, ее настойчивое стремление заглянуть за пределы этого мира соответствует риторической стратегии толстовского текста.)



После замены повествования цитацией ключевой проблемой становится не выражение, а понимание. Третью часть рассказа отделяет от четвертой как раз риторический вопрос о понимании «великих слов», заданный от лица внезапно появившегося во внутреннем мире повествователя. Истинность «великих слов» гарантирована их априорной независимостью от языка повествования, равно как и от любого риторически организованного языка вообще; но сам вопрос, с одной стороны, содержит упрек барыне в непонимании известной повествователю истины, а с другой — предстает как еще одна обреченная на неудачу попытка во все глаза посмотреть на церковь. Повествователь указывает на истину, которая не может быть выражена им самим, а потому его предположаемое понимание ее принципиально не отличается от *эффекта* понимания, который переживает барыня после причащения.

Однако в то же время вторжение прямого авторского слова метонимически связывает текст псалма с голосом повествователя, благодаря чему статус цитаты проецируется и на весь толстовский текст. Единственной возможностью утвердить истинность избежавшего соблазна интроспекции аукториального повествования оказывается своеобразный, столь характерный для последующего творчества Толстого синтез объективного аукториального повествования и явно выраженного личного пафоса повествователя<sup>1</sup>. Прямое слово всезнающего повествователя оказывается здесь эквивалентно слову Бога, т.е. непосредственному сакральному тексту. Эта эквивалентность полностью реализуется в заключительной части рассказа, которая не только воспроизводит содержание 103 псалма, но и дополняет его до целого, замещая пропущенную в цитируемом тексте строку «Да веселится Господь о делах своих», чей колорит, ставший бы явным диссонансом в третьей части, торжествует в четвертой.

*Деревья еще радостнее красовались на новом просторе своими неподвижными ветвями.*

*Первые лучи солнца, пробив сквозившую тучу, блистали в небе и пробежали по земле и небу. Туман волнами стал переливаться в лощинах, роса, блестя, заиграла на зелени, прозрачные побелевшие тучки спеша разбегались по синевшему своду. Птицы гомозились в чаще и, как потерянные, шептались что-то счастливое; сочные листья радостно и спокойно шептались в вершинах, и ветви живых деревьев медленно, величаво зашевелились над мертвым, поникшим деревом [V. С. 64—65].*

До какой степени можно говорить о преодолении Толстым кризиса повествовательности в *Трех смертях* и утверждении не-

<sup>1</sup> См. об этом синтезе в [Манн 1994].

противоречивой повествовательной системы? С точки зрения Громова, Толстой в этом рассказе преодолевает свой творческий кризис благодаря созданию образа «большого времени», в рамках которого диалектически синтезируются «мелочность» и «генерализация» — два антитетичных компонента толстовской поэтики, выделенные Эйхенбаумом. Только «большим временем» связаны, согласно Громову, три описываемые в рассказе смерти: соположение трех историй создает образ большой истории, и именно эта историческая перспектива выражает «беспошадное авторское отношение».

На чем основывается представление об исторической упорядоченности трех смертей? Понятно, что речь не может идти ни о нарративном времени, отображающем, как в *Двух гусарах*, время историческое, ни об эксплицитной модели большой истории *Люцерна*. Внутреннее время в рассказе, отчетливо организованное в годовой цикл, статично. Кроме того, неизменность миропорядка подчеркивается отсутствием знаков экспансии цивилизации: в отличие от лакеев в *Люцерне*, ни горничная, ни ямщики, по-видимому, не испытывают «развращающего» влияния господ. Единственное основание для проведения аналогии между историями в *Трех смертях* и эксплицитной исторической моделью *Люцерна* — сходство концептуальной основы обоих рассказов. Три смерти — дерева, мужика и барыни — выстраиваются в последовательность прогрессирующего отклонения от истинного природного состояния. С одной стороны этой последовательности расположено нерелефлирующее дерево, с противоположной — охваченная страхом смерти барыня.

В *Люцерне* проблематичное для повествования представление об истории как деградации было, как мы видели, нейтрализовано через непознаваемый Всемирный Дух, который снимает оппозицию природы и цивилизации; в результате история натурализуется, но лишается интеллигибельного сюжета прогрессирующего разрушения природной гармонии. Хотя жесткая оппозиция «природа // дворянская культура» (дворянская культура здесь аналогична цивилизации в *Люцерне*) настойчиво декларируется и в *Трех смертях*, разрушение природной самоидентичности воображением оказывается здесь необходимым условием человеческого как такового, т.е. культуры вообще. В результате исходная оппозиция превращается в оппозицию «природа // культура». В отличие от *Люцерна*, в *Трех смертях* повествователь не отказывается от своего историософского пафоса; тем не менее кажущаяся схематичность и ясность рассказа лишь маскируют риторическую проблему, во многом аналогичную той, которую мы видели в финале *Люцерна*. Декларируя превосходство народной культуры как более близкой к природе, текст *Трех смертей* деконструирует руссоистскую модель

«маленького общества с “кристальной” структурой, полностью самоприсутствующего, собранного по соседству» [Derrida 1976. P. 137].

Само толстовское повествование уже не может позиционироваться как голос «неиспорченной» культуры. Вытекающая из этого проблематичность преодолевается в *Трех смертях*, так же как и в *Люцерне*, с помощью риторического приема. Этот прием — перевод музыки или сакрального текста, обладающих качествами природной непосредственности, на культурно опосредованный вербальный язык повествователя — снимает противопоставление природы и культуры и тем самым окончательно подрывает основания исторической модели прогрессирующего отклонения от природного первоначала<sup>52</sup>.

В целом можно сказать, что все три рассмотренные нами рассказа демонстрируют несовместимость ориентированного на историческую реальность повествования с руссоистской исторической моделью. Попытка их совмещения приводит повествование к кризису, выйти из которого ему удастся только с помощью риторической уловки: деконструируя руссоистскую концептуальную систему, толстовское повествование в то же время использует ее для утверждения собственной истинности. Тексты Толстого нуждаются в системе, которую опровергают. Если же толстовское повествование остается до конца последовательным, как это было в *Альберте*, текст саморазрушается и оценивается критиками как художественный провал.

---

<sup>1</sup> Это не позволяет нам согласиться с мнением Галаган о том, что «философия жизни отдельного человека и философия истории были осмыслены Толстым к началу 60-х как нечто единое. Причину этого единства писатель видел в действии вечного, неизменного и надисторического закона, одинаково проявляющегося в частном и универсальном бытии» [Галаган 1982. С. 811—812].

# ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: ТОЛСТОЙ

Руссо был одним из наиболее значимых авторов для Деррида и особенно де Мана, хотя они и по-разному интерпретировали его работы. Для Деррида Руссо — представитель западной логоцентрической традиции, характерная черта которой — предпочтение устной речи как обладающей непосредственным присутствием и дискредитация письма, неизбежно вводящего дистанцию и опосредование между голосом и смыслом<sup>1</sup>. С точки зрения Деррида, тексты Руссо создают определенную генетическую модель истории как денатурализации, утраты первоначальной целостности в результате чисто внешнего, необъяснимого с точки зрения природы добавления, паразитирующего организма воображения или репрезентации. Однако у Руссо уровень декларации, на котором выстраивается такая модель истории, дополняется уровнем демонстрации, на котором эта модель опровергается. Деррида показывает, что текст Руссо, выстроенный как вопрошание о первоисточке, одновременно демонстрирует изначальную несамодостаточность смысла, который всегда нуждается в дополнении и никогда не присутствует в своей полноте. Исток оказывается «всегда уже» смещен, и в этом смысле история не может быть представлена как прогрессирующее разрушение изначальной полноты природы. В отличие от Деррида, де Ман считает, что тексты Руссо не претендуют, даже на уровне декларации, на выстраивание какой-либо генетической модели: это тексты абсолютного прозрения, максимально чувствительные к радикальной фигуративности любого языка, не позволяющей говорить о собственном значении. Дискурсивная последовательность в текстах Руссо — не поиск истока, не репрезентация исторической последовательности, а проекция настоящего момента радикального противоречия на временную ось нарратива<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Прямыми наследниками руссоистского мифа о возможности непосредственного самоприсутствия смысла оказываются, для Деррида, де Соссюр и структурная лингвистика, а также Леви-Строс и структурная антропология, для которой характерна ностальгия по утраченному истоку культуры. См. в первую очередь *О грамматологии* [Derrida 1976].

<sup>2</sup> Руссо посвящена вторая половина книги де Мана *Аллегория чтения* [De Man 1979 (1)]; прямая полемика с Деррида по поводу Руссо содержится в более ранней работе *Риторика слепоты* [De Man 1983 (2)].

Хотя мы не знаем, с каких интерпретативных позиций Толстой прочитал «все 20 томов» Руссо, бросается в глаза, что по мере развертывания толстовского повествования в нем начинают возникать риторические сложности, сопоставимые с проблематикой Руссо, хотя и не тождественные ей. История, рассказываемая в текстах Руссо, либо имеет буквальный смысл (Деррида), либо полностью фигуральна (де Ман), но в любом случае текст Руссо гомогенен, статус предлагаемой исторической модели не меняется в нем на протяжении того или иного эссе. В толстовских текстах, напротив, статус истории коренным образом меняется по ходу произведения. Толстовский повествователь, особенно в *Люцерне* и *Трех смертях*, изначально ориентирован на прямой рассказ о реальной исторической действительности. В первоначальной модели история описывается как прогрессирующая деградация, в результате чего повествование сталкивается с проблемой эпистемологического статуса принадлежащего современности повествовательного языка. Стремление к ее решению становится основной движущей силой толстовской риторики, которая в итоге проблематизирует исходный «русоистский» сюжет большой истории.

В истории русской литературы Толстой традиционно представляет классический русский реализм — можно даже сказать, что классический русский реализм определяется как стиль Толстого. Толстой выступает как реалист с самого начала своего творчества. Как писал Г.А. Гуковский в финале своей книги о русских романиках, «только Лев Толстой, человек следующего поколения, был уже избавлен от этого пути (преодоления романтизма. — *А.Щ.*) и получил реализм как готовую данность, подлежащую новому развитию» [Гуковский 1965. С. 17]. Не пытаясь здесь предложить обзор разных теорий реализма, мы остановимся на классической советской теории, прекрасно представленной именно Гуковским. В ее рамках творчество Толстого выступает как апофеоз «типа художественного мышления, строящего картину мира на идее социально-исторической детерминированности человека», «объясняющей личность человека и его судьбу как следствие взаимодействия характера (глубже — человеческой природы) с обстоятельствами и закономерностями общественной жизни (средой)» [Маркович 1997. С. 124].

Эйхенбаум писал, что Толстой воспринимал романтизм как «легкий» и «не непосредственный» [Эйхенбаум 1922. С. 34]. По-видимому, можно согласиться с этим утверждением, если понимать под романтизмом концептуальную систему руссоистского типа — она воспринималась Толстым как недостаточная, поскольку в ее рамках повествование, связанное с историческим настоящим, не

могло претендовать на непосредственную истинность и достоверность. Нередуцируемая связанность повествовательной позиции с настоящим действительно позволяет говорить о характерной для Толстого связанности «человека и его судьбы» с «обстоятельствами и закономерностями общественной жизни». Однако тот факт, что тексты Толстого строятся как деконструкция руссоистской исторической модели, заставляет нас принципиально не соглашаться с утверждением Гуковского о том, что для Толстого реализм был «готовой данностью». Риторика толстовских рассказов демонстрирует, что реализм в таком его понимании не может быть готовой данностью ни при каких условиях: он принципиально зависим от не-реалистической концептуальной системы и возникает только в процессе ее деконструкции.

Таким образом, история литературы в перспективе толстовской риторики предстает как история одновременно неизбежного и невозможного движения от одной художественной системы к другой, как история движения литературы к реальности: она оказывается достижима только через риторику, принципиально зависимую от отрицаемой в ней предшествующей не-реалистической художественной системы. Поэтому объяснение Эйхенбаумом «неудачи» *Альберта* несоответствием выбранного жанра романтической новеллы общим основаниям толстовской поэтики одновременно истинно и ложно. С одной стороны, Эйхенбаум совершенно прав, когда говорит о том, что «для того, чтобы построить вещь», Толстому «нужна в качестве основной сюжетной опоры и в качестве основного тона повествования какая-нибудь “абсолютная” моральная система, с высоты которой он обозревает все совершающееся, видит каждое душевное движение своего персонажа и, когда нужно, выступает со своим авторским голосом» [Эйхенбаум 1928. С. 296]. Однако он отказывается видеть в «успешных» *Люцерне* и *Трех смертях* проблематичность этой абсолютной системы, свидетельство того, что романтизм не был случайным внешним внедрением в самодостаточную толстовскую поэтику, а всегда оставался ее необходимым, хотя и деконструируемым, основанием.

Из сути толстовской поэтики вытекает невозможность описать на господствующем критическом языке историю самой толстовской прозы, которая понимается главным образом как эволюция толстовских идеологических концепций. Весьма показательно, что в исследовательской традиции финалы всех трех рассматриваемых нами толстовских рассказов регулярно описываются как случайные, немотивированные добавления, чуждые основному тексту и

негативно сказывающиеся на его осмысленности. Хотя говорить о противоречиях Толстого давно стало общим местом (см., напр., [Эйхенбаум 1969]), анализ каждого конкретного произведения традиционно ориентирован на поиск выраженной в нем идейной концепции. Эта установка и заставляет воспринимать финал *Люцерна* и всего *Альберта* как «художественные провалы», не позволяя увидеть их теснейшей связи с *Тремя смертями*. Но развитие толстовской прозы этого периода — это в первую очередь не эволюция идей, а изменение повествования. Как раз комплекс исходных руссоистских идей наиболее устойчив в этих внешне столь непохожих друг на друга рассказах. Вариативность же рассмотренных нами текстов связана с различием путей, которыми повествование Толстого стремится нейтрализовать противоречия, возникающие в связи с его стремлением к достижению непосредственного контакта с исторической действительностью.

Несмотря на «слепоту» (де Ман) по отношению к риторическому уровню толстовских текстов, описанная нами двойственность толстовской реалистической системы отражается в двусмысленности концепта действительности в марксистски ориентированном толстоведении. Вот как выглядит, например, описание соотношения между Толстым и Руссо у Купреяновой:

*Если для Руссо природа еще в значительной степени оставалась отвлеченным понятием «естественного состояния», а последнее некой идеальной и абстрактной нормой истинно человеческого, то природа Толстого — это прежде всего реальная материальная природа... реальное и материальное многообразие форм жизни, управляемых собственными «вечными» и «мудрыми» законами. Именно в этом смысле и человек является для Толстого частью, элементом природы как в физическом («телесном»), так и в нравственном («духовном») отношении [Купреянова 1960. С. 155].*

Нетрудно заметить, что «вечность» и «мудрость» собственных законов жизни в рассмотренных нами рассказах как раз и гарантируется их производностью от абсолютной природы, причем ровно настолько, насколько отмененная историей природа остается абсолютной и непроемчивой.

*Хотя в своем понимании искусства она (марксистская эстетика. — А.Щ.) подменила «природу» «действительностью», затем она вновь наделила предпосланную искусству действительность сущностными чертами мнимо преодоленной природы — образцовой обязательностью и сущностной полнотой [Яусс 1995. С. 47].*

Иными словами, данная теория реализма отрицает нереалистическую художественную систему (романтическую или руссоистскую) как неадекватную исторической действительности, но при этом сохраняет концептуальную зависимость от нее. В этом марксистская история литературы, рассматривающая всю литературу с позиции реализма, разделяла риторику писателя, воплощавшего собой апофеоз реализма XIX века.



# III



## ЧЕХОВ

Тесная связь между Толстым и Чеховым была очевидна и современникам, и исследователям, и самим писателям. Если, по словам Эйхенбаума, Толстой «из всех молодых писателей именно и только в Чехове увидел серьезного соперника — писателя, который делал что-то безусловно новое и безусловно важное» [Эйхенбаум 1986. С. 231—232], то и Чехов относился к Толстому не менее серьезно. Вот что вспоминает по этому поводу Бунин:

*Не боялся он никого и ничего, многих и многое глубоко почитая, — боялся (если уж употреблять это не совсем удачное слово) одного только Толстого. Так боялся тех, кого слишком любят, или даже больше, чем любят. Он не раз говорил:*

*— Вы только подумайте, ведь это он, он написал, что Анна сама чувствовала, видела, как у нее блещут глаза в темноте.*

*— Seriously, я его боюсь, — говорил он, смеясь и как бы радуясь своей боязни [Бунин 1915. С. 307—308].*

Вместе с тем широко известны и негативные высказывания писателей друг о друге. По большей части Чехова раздражало морализаторство, учительство и этический пафос Толстого, а Толстого — отсутствие этической программы у Чехова. Порою чеховские произведения воспринимались Толстым как бессмысленные — так, о рассказе *На подводе* он говорил: «Превосходно по изобразительности, — но риторика, как только он (Чехов. — А.Щ.) хочет придать смысл рассказу» [Апостолов 1928. С. 174].

Риторика и смысл у Чехова и станут в дальнейшем предметом нашего рассмотрения. Мы начнем наш анализ с рассказа *Студент* (1894), который особенно интересен для нас тем, что все его основные топосы находят соответствие в рассмотренных толстовских рассказах: это и центральная проблема направления движения большой истории, и цитируемый (пересказываемый) сакральный текст, и целый ряд структурных аналогий.

Сюжет рассказа очень прост. Студент духовной семинарии Иван Великопольский возвращается вечером домой с охоты. Его одолевают мрачные мысли о бессмысленности мироздания, о том, что со времен Рюрика и Ивана Грозного жизнь не изменилась к лучшему. По дороге он встречает двух знакомых вдов, мать и дочь,

которым рассказывает евангельский эпизод отречения апостола Петра. Обе женщины эмоционально реагируют на рассказ студента. Затем Иван продолжает свой путь и вновь размышляет о мироздании, однако его суждения резко изменяются. Теперь он думает о том, что «правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле», а жизнь кажется ему «восхитительной, чудесной и полной высокого смысла»<sup>1</sup>.

В.Е. Хализев отмечал родство установки на «синтезирующее мышление» у Толстого и Чехова в первую очередь в связи со *Студентом*: от Пьера Безухова, который «выучился видеть великое, вечное и бесконечное во всем», непосредственно воспринимать «непостижимую жизнь», «тянутся нити к чеховским героям, наиболее явственно — к Великопольскому» [Хализев 1980. С. 48].

*Высшие, лучшие минуты как чеховских, так и толстовских героев — это захватывающее радостное постижение ими мира как неисчерпаемо богатого, бескрайне широкого, чарующе таинственного, совершенного и прекрасного... Герой рассказа «Студент» испытывает высокую радость, когда ему открывается связь между смыслом евангельского мифа и тем, что таится в душе крестьянок* [Там же. С. 47].

Чехов называл *Студента* своим любимым рассказом, и он неоднократно становился предметом анализа. Но при этом разные исследователи делали диаметрально противоположные выводы относительно «захватывающе радостного постижения героем мира». Доминирующая интерпретация отталкивается от биографического свидетельства о том, что Чехов считал этот рассказ своего рода алиби против обвинений в пессимизме (VIII. С. 505—506). Свидетельство писателя обычно понимается в том смысле, что *Студент* — рассказ оптимистический, поэтому мысли героя после беседы с двумя вдовами отождествляются в этой интерпретации с мыслями самого Чехова и с итоговым смыслом рассказа<sup>2</sup>.

Одна из наиболее подробных и последовательных интерпретаций *Студента* как рассказа о прозрении принадлежит Л.М. Цилевичу, который практически одинаково анализирует его в двух сво-

<sup>1</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1976. Т. VIII. С. 309. Далее ссылки на это издание в тексте, с указанием тома и страницы.

<sup>2</sup> Пожалуй, самая радикальная из подобных интерпретаций *Студента* принадлежит Г.А. Бялому, с точки зрения которого «мысль, вернее догадка, о том, что при всей силе и кажущейся неизменности зла «правда и красота... по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле», получает в нем почти научное обоснование» [Бялый 1981. С. 42].

их книгах<sup>1</sup>. В предисловии к одной из них — *Стиль чеховского рассказа* — автор ссылается на гегелевское определение формы и содержания как взаимного перехода и утверждает, что в случае художественного текста речь, определяемая как внешняя форма, переходит в форму внутреннюю — сюжет, а тот, в свою очередь, переходит в идею, смысл произведения. С точки зрения Цилевича, чтобы понять, как это происходит, нужно представить себе произведение как систему, и в результате этого системного анализа мы овладеваем содержанием произведения.

Таковы вполне традиционные философско-методологические предпосылки Цилевича. Его представление о смысле произведения как о результате качественного системного преобразования проявляется и в концепции чеховского сюжета, в который «претворяется» «бессюжетность, бессобытийность жизни». В *Студенте* для Цилевича — это сюжет озарения, «постижения героем истинных и прекрасных, вечных начал жизни». Слезы Василисы заставляют героя совершить

*скачок от мрачного представления о неизменности темных, враждебных человеку начал, о бессмысленности бытия к открытию высокого смысла жизни, всеобщей связи между поколениями. Мысль героя, сопрягая прошлое с настоящим, устремляется в будущее, выражая оптимистическое убеждение в торжестве правды и красоты [Цилевич 1994. С. 77—78].*

Тем не менее описываемое изменение душевного состояния героя, как, конечно, понимает исследователь, может получить статус события прозрения только в случае совпадения авторской точки зрения с мыслями персонажа в финале рассказа. Вот как это доказывает Цилевич:

*Когда сознание героя озаряется оптимистической мыслью: история видится ему не бессмысленным хаосом, а непрерывным развитием идей правды и красоты, — меняется и художественное пространство. Мрачные картины лишаются обобщающего значения, обозначают только данное, сегодняшнее состояние, вечер, непохожий на другие [Там же. С. 180].*

А вот как звучит соответствующее место в рассказе:

*Студент пожелал вдовам спокойной ночи и отправился дальше. И опять наступили потемки, и стали зябнуть руки. Дул жестокий ве-*

<sup>1</sup> См. [Цилевич 1976] и [Цилевич 1994].

*тер, в самом деле возвращалась зима, и не было похоже, что послезавтра Пасха [VIII. С. 308].*

Чеховская фраза «не было похоже, что послезавтра Пасха» превращается у Цилевича в «вечер, непохожий на другие». Это, казалось бы, незначительное изменение позволяет имплицитно ввести модель мира автора, в которой мрачные картины, развертывающиеся перед взором героя, не норма, а отклонение. Симптоматично, что еще до анализа рассказа утверждается, что Чехову была свойственна «оптимистическая убежденность в поступательном ходе истории».

Другое хронотопическое наблюдение исследователя построено аналогичным образом. В конце рассказа, указывает он, «изменяется отсчет времени: от веков к годам». Подобное изменение масштабов позволяет, будет сказано чуть позже, «открыть в бытовом бытийное». Здесь имеется в виду классическая чеховская концовка:

*...и чувство молодости, здоровья, силы, — ему было только 22 года, — невыразимо сладкое ожидание счастья... овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла [VIII. С. 309].*

Концепт хронотопа, сведение нарратива к одному повествовательному уровню позволяет здесь Цилевичу слить синтаксически отделенный двумя тире прямой авторский комментарий с описанием переживаний героя, благодаря чему «изменение отсчета времени» у автора оказывается простым темпоральным дополнением к изменившемуся мировосприятию героя, а дискредитирующий момент указания на молодость Ивана нейтрализуется. Таким образом, можно заключить, что «овладение содержанием» сводится у Цилевича к проецированию априорной концепции истории сначала на гораздо менее однозначное мироощущение героя, а затем и на авторский уровень; неудивительно, что операция эта оборачивается деформацией чеховского текста.

Интерпретация рассказа В. Шмидом, на первый взгляд, прямо противоположна предлагаемой Цилевичем, которого исследователь иронично называет «энтузиастом чеховских прозрений». Убедительно демонстрируя господство в рассказе несобственно-прямой речи, Шмид отказывается отождествить точку зрения автора с точкой зрения героя, что придало бы суждениям последнего статус прозрения. Однако простая релятивизация позиции Ивана Викопольского явно не входит в намерения исследователя — его, как и Цилевича, интересует итоговый авторский смысл рассказа. Пафос *Студента*, согласно Шмиду, состоит в осуждении героя, кото-

рый, «в отличие от Петра и Василисы, не раскаявшийся изменник, а изменник счастливый» [Шмид 1994. С. 183].

Интерпретация Шмида с самого начала строится под знаком дискредитации студента в связи с зависимостью его мыслей от физиологических ощущений — Иван голоден, ему холодно, что и приводит его к мрачным суждениям о мироздании<sup>1</sup>. Однако кульминации обвинения Шмида достигают тогда, когда он доходит в своем анализе до центрального эпизода у костра. Превращаясь из воспринимающего субъекта в субъекта говорящего, герой как будто провоцирует исследователя на идейную полемику. Симптоматично, что внимательность к тексту первой половины рассказа в анализе Шмида уступает здесь место системе последовательных искажений.

Суждение студента относительно причины слез Василисы («она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра») объявляется чрезмерно схоластическим и абстрактным, ведущим «мимо конкретной жизненной действительности», поскольку Василиса «взволнована не библейской, а собственной историей» [Там же. С. 180]. С точки зрения исследователя, которая в данном случае представляется вполне обоснованной, в тексте есть указания на то, что Василиса совершила по отношению к дочери предательство, сопоставимое с отречением апостола Петра. Хотя на самом деле объяснение студента отнюдь не исключает понимания аналогии между жизнью Василисы и евангельской историей, и даже предполагает такое понимание, обвинение в схоластичности работает на моральную дискредитацию героя. Аналогия между предательством Петра и предательством Василисы принципиальна и для интерпретации следующего, как его называет исследователь, «силлогизма» Ивана:

*Прошлое, — думал он, — связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой [VIII. С. 309].*

Вот что пишет по этому поводу Шмид:

*... так он теперь, погревшись у костра и обрадованный успехом своего рассказа, мыслит связь прошлого и настоящего как непрерывную цепь событий, вытекавших одно из другого. Но не каузальную смежность, связь ранней причины и позднего следствия показала реакция*

<sup>1</sup> В отрицательной оценке этой зависимости, конечно, проявляется собственная этическая позиция исследователя.

*женщин, а эквивалентность, сходство измен, повтор, оправдывающий скорее пессимистический образ круга, чем оптимистический образ цепи* [Шмид 1994. С. 181].

Откуда появляется здесь слово «оптимистический»? Создается впечатление, что связность исторических событий для Шмида автоматически означает «каузальную смежность», которая, в свою очередь, имплицитно подразумевает прогресс. Данная концепция истории, таким образом, характерна не столько для чеховского героя (чья радость, по-видимому, обусловлена гораздо более сложным и трудно формулируемым комплексом ощущений), сколько для самого исследователя. Интерпретируя же радость студента как исторический оптимизм, Шмид получает возможность окончательно дискредитировать точку зрения героя, который, по его словам, не обращая внимания на людские страдания, «предается невыразимо сладкому ожиданию счастья». Так перефразирует Шмид чеховскую фразу об ожидании счастья, которое «мало-помалу овладевает» Иваном Великопольским.

При всей своей противоположности, анализы Цилевича и Шмида совпадают в главном. Для обоих исследователей центром чеховского рассказа является событие прозрения. «Мнимое прозрение» у Шмида выступает как значимое отсутствие: прозрение должно произойти, но оно не происходит, из чего и рождается осуждающий пафос исследователя. Принимая возможность прозрения как само собой разумеющийся, заданный до самого текста центр чеховского рассказа, исследователи на самом деле центрируют его вокруг априорно заданной возможности трансцендентной истины.

Сходство между взаимоисключающими интерпретациями Цилевича и Шмида вытекает, как представляется, из их собственных теоретических предпосылок. В обоих случаях оппозиция «прозрение // не-прозрение» несимметрична — ее левый член имеет привилегированный статус, что демонстрирует представление о смысле как трансцендентальном означаемом, непосредственно постигаемом в акте прозрения. Такое представление, по утверждению Деррида, характерно не только для метафизики, но и для структурализма, который, в противоречии с сосюрвовским определением языка как системы различий, унаследовал метафизическое понимание истины как «откровения, не-сокрытости, то есть неизбежно как присутствия, презентации присутствующего, бытия сущего» [Деррида 1996. С. 158]. «Для современной лингвистики, если означаемое — это след, то означаемое — это значение, в принципе мыслимое внутри полного присутствия интуитивного сознания» [Derrida 1976. Р. 73]. Анализы Цилевича и Шмида обнаруживают эти унаследованные структурализмом в самом широком смысле слова



(включая и такие выросшие из него дисциплины, как нарратология) метафизические предпосылки, которые и обрекают исследователей на деформацию чеховского текста.

Отчетливо ощутимая неадекватность интерпретаций, стремящихся обнаружить смысл чеховских произведений на повествовательном уровне, приводит к попыткам найти основание организации чеховских текстов на ином уровне, который условно можно назвать «музыкальным». По словам Н.М. Фортунатова, поэтика «музыкальной прозы» Чехова «есть прежде всего поэтика композиции чеховской новеллы как целостной, внутренне завершенной структуры, исключительно динамичной в своем развитии, законченной — в выражении авторского замысла» [Фортунатов 1980. С. 125]. На материале *Студента* такой подход был реализован в анализах П. Бицилли [Бицилли 1942] и М.М. Гиршмана [Гиршман 1979]. В обоих случаях авторы стремятся показать, что проблема истинности прозрения героя несущественна для художественного смысла произведения. Мы остановимся здесь на более поздней работе.

Полностью абстрагируясь от субъекта речи, от различия нарративных уровней<sup>1</sup>, Гиршман анализирует ритмико-синтаксические закономерности в чеховском тексте, выявляя их связь с общесловарной семантикой (например, «тепло // холод») и с темами повествования. Ритмико-речевая динамика здесь, по словам Гиршмана, «воплощает и конкретизирует общесемантические противопоставления». Однако статус ритмико-синтаксических закономерностей радикально меняется, когда исследователь доходит до заключительной части рассказа. В последнем абзаце Гиршман находит «отзвуки всех лексико-семантических и ритмико-синтаксических переключек», параллельно возрастает «гармоническая стройность» речи. С точки зрения Гиршмана, этот финальный синтез является выражением авторского хода мысли. Если на фабульном уровне мы наблюдаем повтор и прозрение студента, вполне возможно, имеет временный характер, то на авторском уровне иллюзорность прозрения преодолевается. Ритмическая организация

---

<sup>1</sup> Основания для такого абстрагирования приводятся автором в другой статье, где говорится о том, что повествователь и герой у Чехова «располагаются принципиально в одной плоскости. ... А если субъект и объект художественного высказывания при этом все же не отождествляются, то граница между ними проходит прежде всего не тематическая, а структурная, композиционно-стилевая» [Гиршман 1980. С. 133—134]. Речевую партию повествователя выделяет «красота воплощения». Дистанция между раздробленным миром, к которому принадлежат, который несут в себе и герои и повествователь, и высшим авторским началом действительно существует, но она должна быть преодолена.

оказывается выражением «собственного глубинного хода жизни» — идеи, которая в данном случае оказывается больше ее носителя, Ивана Великопольского.

Де Ман писал, что сближение звука и смысла — это эффект, который достигается языком, но не несет никаких субстанциональных связей с чем-то, находящимся по ту сторону языка. Это всего лишь троп, не связанный с природой мира [De Man 1986. P. 10]. Нетрудно заметить, что прорыв на уровень авторской истины у Гиршмана становится возможным только благодаря приданию ритмической гармонии, звуковой красоте абсолютного, первичного статуса. Это предполагает отказ от последовательно семиотического понимания языка, т.е. от рассмотрения его как системы знаков и обозначений, а не как установленного набора смыслов. Насколько правомерен такой подход в случае со *Студентом*?

На наш взгляд, эстетика, предполагающая субстанциональную связь между формой означающего и означаемым, проблематизируется *внутри* самого чеховского текста. Дело в том, что основание этой эстетики — то самое онтологическое единство правды и красоты, о котором размышляет герой в финале рассказа и чей истинный статус стремится продемонстрировать Гиршман. С одной стороны, перед нами классический логический круг, — чтобы рассуждения Гиршмана были достоверными, мы должны сначала согласиться с его выводом относительно авторского смысла рассказа. Мысль студента о «полной высокого смысла» жизни приобретет статус авторской истины только в том случае, если читать *Студента* с априорным убеждением в онтологически заданной осмысленности мироздания. Однако «музыкальность» финала имеет и дополнительный иронический смысл. Метонимически связывая утверждение о господстве правды и красоты в мире с гармонической языковой формой этого утверждения, чеховский текст как раз и демонстрирует зависимость их единства от риторики конкретного текста, тем самым деконструируя метафизическую предпосылку о естественности, природной укорененности основанной на этом единстве эстетики. А это исключает возможность *априорного* убеждения, из которого исходит анализ Гиршмана.

Чтение, по словам де Мана, по необходимости начинается с «нестабильной смеси буквализма и подозрения»: необходимо решить, действительно ли литературный текст говорит о том, что он описывает, репрезентирует или утверждает [De Man 1979. P. 57—58]. Представляется, впрочем, наиболее адекватным предположить, что предметом чеховского рассказа является смысл как таковой. Оно учитывает и общий гносеологический характер чеховской проблематики, и традицию центрирования чеховских текстов вокруг прозрения, и, наконец, финал самого *Студента*, представляющий

собой, по сути дела, заданный риторическими средствами вопрос о смысле.

Как отмечают и Цилевич и Шмид, толчком к изменению представлений студента об осмысленности истории выступает образ цепи. Этот образ, однако, не столь однозначен, как его понимают исследователи, интерпретирующие его как метафору причинно-следственной связи между событиями в истории. «Цепь событий, вытекавших одно из другого», кардинально меняет свое значение, превращаясь в осязаемую цепь:

*Прошлое, — думал он, — связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дроннул другой [VIII. С. 309].*

В последнем предложении фигуральное значение метафоры цепи, основанное на опосредованной причинно-следственной связи между событиями, подменяется прямо противоположным ему буквальным значением, предполагающим возможность непосредственного физического контакта. Оппозиция «опосредованное // непосредственное», выраженная в метафоре цепи, является базовой для *Студента*. В первую очередь это связано с тем, что именно через нее в рассказе концептуализируется прозрение.

Говоря о постижении (или непостижении) героем «прекрасных и вечных основ жизни», исследователи не рассматривают само понятие прозрения, которое между тем играет немалую роль в рассказе. Своего рода архетип прозрения представлен в тексте евангельским эпизодом отречения апостола Петра, который пересказывает студент. Рассказ Ивана строится следующим образом:

- 1) Петр видит издали, как бьют Иисуса, и предчувствует, «что вот-вот на земле произойдет что-то ужасное».
- 2) Женщина смотрит на Петра и узнает его.
- 3) Работники «подозрительно и сурово поглядели на него», после чего Петр смущается и отрекается.
- 4) Наконец, Петр прозревает правоту предсказания Иисуса. Вот как это происходит.

*И после этого раза тотчас же запел петух, и Петр, взглянув издали на Иисуса, вспомнил слова, которые он сказал ему на вечера... Вспомнил, очнулся, пошел со двора и горько-горько заплакал [VIII. С. 308].*

В последнем фрагменте, в основном не имеющем аналогий в евангельском тексте, создается совершенно определенная модель прозрения, относящаяся к сакральному времени. Толчком к про-

зрению выступает звук; Петр про-зревает после того, как смотрит на Христа; прозрение связано с воспоминанием; его формальным признаком являются слезы: «И исшед вон плакася горько» [VIII. С. 308].

Обилие глаголов зрения в пересказываемой студентом евангельской истории представляет собой обнажение определяющей черты прозрения, зрительный характер которого предполагает опосредованность словом, независимость от языка. В описании архетипического прозрения Петра оппозиция «опосредованное // непосредственное», переданная затем в метафоре цепи, предстает в виде оппозиции «вербальное // невербальное». Неслучайно толчком к прозрению Петра служит пение петуха — нелингвистический знак, существующий вне языка и не способный оказать деформирующего влияния на непосредственную достоверность прозреваемой истины.

В процессе рассказа студента вдовы также переживают нравственное потрясение, вероятно, связанное, как справедливо полагает Шмид, с воспоминаниями о собственной судьбе.

*Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлинула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам... [VIII. С. 308]*

Мы знаем, что, по крайней мере, Василиса незадолго до этого слышала историю Петра в церкви, на Двенадцати Евангелиях, однако впечатление на нее производит именно пересказ Ивана. Чем же отличаются эти два текста? Многочисленные изменения, вносимые студентом в сакральный текст, уничтожают его априорную достоверность. В каноническом евангельском тексте истина явлена непосредственно, это текст с нулевой риторичностью. Иван вносит в него опосредование, отождествляя себя с Петром и проецируя на апостола собственные переживания. Кроме того, он украшает свой рассказ риторическими фигурами (например, повторами типа «горько-горько») и наглядными описаниями возникающих в его воображении картин<sup>1</sup>. Все это, возможно, повышает наглядность рассказа, но неизбежно разрушает непосредственную истинность Евангелия.

То, что Василиса заплакала именно после риторически изощренного рассказа студента, казалось бы, демонстрирует радикальное историческое изменение: прозрение, вопреки своей этимологии, связывается теперь не со зрением, а с риторически организованным словом. Это вполне соответствует вербальным способностям самой Василисы, которая когда-то служила у гос-

<sup>1</sup> Анализ этих деформаций был проделан Шмидом.

под в мамках и «выражалась деликатно» [VIII. С. 307]. Замена зрения словом эмблематически выражена и в том, что, плача, Василиса «заслоняет рукавом лицо от огня» [VIII. С. 308]. История в таком случае действительно обретает направленность, опровергающую предшествующие размышления студента о неизменности жизни.

Однако вопреки выстраиваемой, казалось бы, концепции истины опосредованного слова, сам Иван Великопольский, хотя и мыслит «отвлеченно теологически» [Шмид 1994. С. 179] и риторизирует евангельский текст, в то же время приходит к выводу о связи между прошлым и настоящим, именно *глядя* сначала на вдовый костер, а затем на свою деревню и холодную багровую зарю. Собственный рассказ у костра представляется ему аналогом прикосновения («дотронулся»), т.е. опять-таки словесно неопосредованного жеста. Впрочем, полного возвращения к евангельской структуре истины не происходит, поскольку вдовый костер, на который смотрит студент, отличается от евангельского тем, что «возле него уже не было видно людей» [VIII. С. 308]. Кроме того, описание дочери Василисы, «забитой мужем» Лукерьи, также не позволяет приписать оппозиции «вербальное // визуальное» какое-либо фиксированное истинностное значение. Лукерья явно противопоставлена Василисе: она не произносит в рассказе ни слова, с самого начала «выражение лица у нее странное, как у глухонемой». Однако ее реакция на рассказ студента не менее сильна, хотя и совершенно иначе выражена: Лукерья, «глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение лица у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль» [VIII. С. 308].

Итак, чеховский текст подрывает оппозицию «непосредственное // опосредованное», на которой основывается метафора прозрения как непосредственного восприятия истины. При этом значения вписанных в эту оппозицию элементов также теряют стабильность. Так, крик петуха, напомнивший Петру о словах Иисуса и ставший толчком к прозрению, перекликается с гудением «чего-то живого» в лесу в начале рассказа, однако никакой мнемонической функцией последний звук не обладает. Плач служит знаком прозрения и у Петра, и у Василисы, но не у Лукерьи и тем более не у Ивана, радость которого, однако, не может быть однозначно интерпретирована и как признак «мнимого» прозрения. Пользуясь терминологией Деррида, можно сказать, что система различий предстает в рассказе как система различений, где каждый последующий элемент возникает в результате смещения предыдущего, след которого всегда препятствует онтологизации той или иной бинарной оппозиции.

Разрушение базисной оппозиции между непосредственным (неязыковым) и опосредованным (языковым) проявляется и в известном взаимосоответствии душевных состояний героя в начале и в конце рассказа. При том что эмоциональная окраска этих состояний противоположна, в обоих случаях сознание героя подчеркнуто зависимо: в начале рассказа оно подчинено непосредственным физиологическим реакциям на холод и голод, а в конце подпадает под власть вызванных дискурсивными рассуждениями чувств. В этом смысле языковое оказывается эквивалентно неязыковому. Начало и конец противостоят середине, где студент выступает как независимый действующий субъект<sup>1</sup> и где он и рассказывает свою версию евангельской истории. Тот факт, что благодаря собственной речи герой, пусть и на короткое время, обретает нарративную самостоятельность, а его слова оказывают такое сильное воздействие на слушателей, позволяет, казалось бы, прочитать рассказ как апологию подчиненного непосредственной интенции прямого слова.

Однако и такая интерпретация не выдерживает критики. Дело в том, что интенциональность проблематизируется в рассказе как таковая. Метафора цепи времен, возникающая во внутреннем монологе героя, действительно занимает центральное положение в структуре произведения. Однако происходит это исключительно благодаря независимому от интенции героя риторическому эффекту, который позволяет метонимически соединить буквальное значение непосредственной связи с фигуральным значением связи опосредованной. В рамках артикулированной в рассказе риторики прозрения соединение этих значений демонстрирует зависимость трансцендентальной истины от безличной системы языка, и от той же системы оказывается зависимо сознание героя, когда им овладевают вызванные этой метафорой чувства. В результате подобной деконструкции интенциональности оказывается невозможно говорить не только о духовном восхождении героя от телесной зависимости начала рассказа к духовным переживаниям финала, но и о прагматическом использовании им языка для осуществления каких-либо перформативных речевых действий.

<sup>1</sup> Основополагающую роль в организации нарратива играет время, причем ведут повествование глаголы прошедшего времени совершенного вида, а также причастные обороты и безличные конструкции [Toolan 1989; Иванчикова 1976]. Нарративная активность героя соотносится с употреблением относящихся к нему глаголов совершенного вида (выделены жирным шрифтом): «шел—(ему) казалось—**вспомнил**—(ему) хотелось—думал—не хотелось—сказал—**по-смотрел**—встряхнул—спросил—продолжал—вздыхнул—задумался—пожелал—пошел—думал—оглянулся—подумал—(радость вдруг заволновалась в его душе)—думал—(ему) казалось—переправлялся—поднимаясь, глядел—думал—(овладевали им)—(жизнь казалась ему)».

Господствующая в рассказе несобственно-прямая речь снимает интенциональность и на уровне рассказа как целого. Прямое, свободное от несобственно-прямой речи слово повествователя появляется в *Студенте* лишь однажды, в конце, и его смысл («ему было только 22 года») слишком амбивалентен, чтобы стать основанием для определения самостоятельной авторской интенции. Те исследователи, кто обращает внимание на слово «казалась» в ключительной фразе «и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» и не отождествляет героя с автором, расценивают эту фразу как вопрос о том, является ли история бессмысленным повторением или развивается, заключая в себе некоторый смысл. Вместе с тем риторика всего предшествующего текста заставляет воспринять ее иначе.

Вопрос о том, обладает ли история смыслом, предполагает принципиальную возможность онтологического смысла, т.е. смысла, лежащего за пределами системы языка, который может стать доступным только благодаря прозрению. В то же время текст рассказа деконструирует трансцендентальную истину, демонстрируя зависимость прозрения от условных, несубстанциональных риторических операций на уровне означающих. Высказывание Чехова, отрицающего в связи со *Студентом* свою пессимистичность, не должно рассматриваться как признание в оптимизме. Как и вопрос о смысле истории, противопоставление «оптимизм // пессимизм» основывается на понимании смысла как трансцендентной сущности, потусторонней истории и языку. В *Студенте* Чехов не выбирает один из этих полюсов, а деконструирует саму оппозицию, ибо в целом рассказ демонстрирует именно проблематичность самого понятия смысла в его оторванности от дезонтологизированной системы текстовых различий.

\*\*\*

*Архиерей* (1902), относящийся, в отличие от *Студента*, к третьей чеховской повествовательной манере, по А.П. Чудакову [Чудаков 1971], имеет с ним ряд общих черт, которые можно воспринять как отсылки. Если Иван Великопольский — студент духовной семинарии, то Петр, главный герой *Архиерея*, — архиерей; Иван — сын дьячка, Петр — сын дьякона. Время действия обоих рассказов накладывается друг на друга: в Страстную Пятницу происходит действие *Студента*, этот же день — последний в жизни архиерея. 12 Евангелий, играющие такую важную роль в *Студенте*, — последняя служба преосвященного Петра. Кроме того, имя архиерея — это имя апостола, с которым отождествляет себя Иван Великопольский.

Сюжет *Архиерея* прост: главный герой заболевает брюшным тифом, с каждым днем его физическое состояние, отношение к

собственной жизни и окружающему миру постепенно ухудшается, и наконец он умирает. Подобно *Студенту*, *Архиерей* традиционно интерпретируется как рассказ о прозрении, на этот раз посещающем героя на смертном ложе, причем здесь концепция прозрения не находит себе даже таких оппонентов, как Шмид (последний, правда, отмечает в своей книге нерезультативность прозрения в *Архиерее*, но не ставит под сомнение его содержание)<sup>1</sup>. В.Б. Катаев, споря с точкой зрения Б. Зайцева, для которого герой рассказа в заключительном видении шел, «конечно, просто к Богу» [Зайцев 1954. С. 229], сам тем не менее утверждает, что «смерть освобождает героя от житейской суеты, тягот, он обрел наконец в вопле матери свое настоящее имя, обрел свободу!» [Катаев 1979. С. 289] Н.О. Нильсон заключает в своей работе, что «архиерей, пусть даже и слишком поздно, осознает, что было в его жизни неправильно» [Nilsson 1968. Р. 72]<sup>2</sup>. Благодаря этому в конце рассказа «создается впечатление, что настал конец всем повторам. Порочный круг разомкнут, с прошлым покончено, оно никогда не возвратится, и начинается что-то новое» [Там же. С. 83].

Один из относительно недавних развернутых анализов *Архиерея* принадлежит А.С. Собенникову [Собенников 1997]. В начале анализа автор, указывая на сложность произведения с точки зрения общего смысла, обозначает задачу интерпретатора как выявление «механизмов, порождающих смысл» [Там же. С. 142]. Вместе с тем, несмотря на ряд оговорок относительно многоуровневости и неоднозначности этого текста, исследователь не выходит за рамки традиционной интерпретации. *Архиерей* для него — это пасхальный рассказ о «восстановлении человека» [Там же. С. 149]<sup>3</sup>. Как и у всех остальных исследователей, смысловой кульминацией рассказа служит у Собенникова предсмертное видение героя:

... и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним

<sup>1</sup> Единственное исключение — недавно вышедшая статья А.Д. Степанова [Степанов 2003]. Степанов в ней полемизирует с моей интерпретацией рассказа, опубликованной в 1998 году, но соглашается с рядом ее основных положений. Мы еще обратимся к этой работе по ходу анализа.

<sup>2</sup> *Студента* исследователь также считает оптимистичным рассказом [Там же. С. 82].

<sup>3</sup> С точки зрения Собенникова, и в *Студенте*, и в *Архиерее* Чехов «напоминал читателей о подлинном смысле религиозного праздника Пасхи» [Собенников 1997. С. 141]. Стоит сразу отметить, что, хотя чеховский текст, безусловно, взаимодействует с традицией пасхальных рассказов, это отнюдь не обязывает его подчиняться каноническим для этой традиции смыслообразующим моделям.



*широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!* [X. С. 200]

Как мы постараемся показать, независимо от конкретной вербализации содержания прозрения, все вышеперечисленные интерпретации необходимо предполагают определенную концепцию смысла, игнорирующую как раз те смыслопорождающие механизмы, выявить которые стремится Собенников. Дискурсивное движение *Архиерея* многократно воспроизводит модель *Студента*: рассказ строится как последовательность колебаний между противоположными душевными состояниями героя, который, так же как и Иван Великопольский, зависит от своих физических страданий. Последнее видение героя, будучи заключительным аккордом этой последовательности, не может быть понято в отрыве от нее.

Характерно, что существующие интерпретации, как правило, игнорируют финал рассказа, который рассматривается как некое сентиментальное добавление, не влияющее коренным образом на смысл всего произведения. Это, в общем, неудивительно — коль скоро эманация смысла происходит в сцене смерти преосвященного, дальнейшее продолжение текста неспособно повлиять на уже явленную истину. Роль концовки, однако, первостепенна, и в первую очередь потому, что в ней непосредственно соединяются категории памяти и веры, имевшие принципиальное значение на протяжении всего произведения<sup>1</sup>.

*Через месяц был назначен новый vicарный архиерей, а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и вовсе забыли. И только старуха, мать покойного, которая живет теперь у зятя-дьякона в глухом уездном городишке, когда выходила под вечер, чтобы встретить свою корову, и сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят... И ей в самом деле не все верили* [X. С. 201].

Рассказ начинается с описания всенощной, которое (в первую очередь в эпизоде всеобщего плача) вводит многие основные мотивы рассказа и задает ритм колебаний настроения главного героя.

---

<sup>1</sup> Интересно, что Чехов начинал работу над *Архиереем* именно с выпадающего из традиционной интерпретации финала: первоначальный набросок рассказа состоит из краткого пересказа фабулы (архиерей заболевает, вспоминает прошлое и умирает) и полностью воспроизведенного почти в окончательном своем виде финала [X. С. 452].

*Как было душно, как жарко! Как долго шла всенощная! Преосвященный Петр устал. ...показалось преосвященному, будто в толпе подошла к нему его родная мать... И почему-то слезы потекли у него по лицу... но он неподвижно глядел на левый клирос, где читали, где в вечерней мгле уже нельзя было узнать ни одного человека... мало-помалу церковь наполнилась тихим плачем. А немного погодя, минут через пять, монашеский хор пел, уже не плакали, все было по-прежнему [X. С. 186].*

Плач, который не раз еще возникнет в тексте, отсылает к Студенту, к эпизоду отречения Петра, где слезы связывались с прозрением. Следующее за этим описание пути архиерея домой отмечено уже другим настроением и подчеркивает единство мироздания, где все видимые предметы, «казалось теперь, жили своей особой жизнью, непонятной, но близкой человеку» [X. С. 187]. Красота обоих монастырей, которые полностью вписываются в пейзаж и равномерно освещены «тихой и задумчивой луной», предопределяет тот синтез религиозного обряда и личного чувства, которым отмечено следующее описание, где преосвященный вспоминает о своем детстве.

*Он внимательно читал эти старые, давно знакомые молитвы и в то же время думал о своей матери... И теперь молитвы мешались с воспоминаниями, которые разгорались все ярче, как пламя, и молитвы не мешали думать о матери [X. С. 188].*

Лунный свет, скреплявший до этого единство мироздания, сменяется здесь человеческим источником — матерью Петра:

*Преосвященный помнил ее с раннего детства, чуть ли не с трех лет и — как любил! Милое, дорогое, незабвенное детство! Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле? [X. С. 188]*

Связь просветления, гармонизации мира с идеализирующим механизмом памяти заявлена здесь в первый раз. Хотя содержание воспоминаний далеко от канонической идиллии, детство остается «светлым, праздничным и богатым». Специфичности «невозвратного времени» соответствует и особый характер языка. Ряд картин из детства отмечен характерной манерой максимально точного воспроизведения «случайностных» деталей, которые как бы не описывают действительность, а сливаются с ней. Текст здесь не передает слов других действующих лиц, а воспроизводит их голос: «Была у него (учителя. — А.Щ.) черная мохнатая собака, которую он назы-

вал так: Синтаксис» [Х. С. 189]<sup>1</sup>. С учителем, владельцем собаки, связана еще одна деталь: пучок березовых розог с надписью «*Betula kinderbalsamica secuta*», «совершенно бессмысленной». Другая надпись, появляющаяся в следующем эпизоде, бессмысленной не названа, но ее смысл исподволь ставится под вопрос предыдущей. Важность этого эпизода связана с тем, что он представляет собой сниженную параллель к судьбе самого архиерея, воспринятой сквозь призму традиционной интерпретации.

*Илларион читал, изредка получая по пятаку или гривеннику за обедню, и только уж когда поседел и облысел, когда жизнь прошла, вдруг видит, на бумажке написано: «Да и дурак же ты, Илларион!»* [Х. С. 189]

В отличие от ушедшего детства, каким оно представляется теперь герою, его настоящее характеризуется тотальным отчуждением. Тема пагубной дистанции между героем и его матерью возникает во второй части рассказа. Первая цитата из их разговора напоминает о мистическом взаимопонимании, возникшем в церкви: «Я тоже вдруг, на вас глядя, заплакала, а отчего, и сама не знаю. Его святая воля!» Но «Его святая воля» вскоре оказывается лишь одним из нескольких постоянных речевых оборотов матери: «... пошел в университет в доктора. Думает, лучше, а кто его знает! Его святая воля» [Х. С. 191]. Стеснение же, которое испытывает мать в его присутствии, начинает раздражать Петра, которому «стало грустно, досадно».

После возвращения из церкви преосвященный уже «медленно, вяло» вспоминает о своей молодости. В отличие от первого воспоминания о детстве, герой теперь не в состоянии полностью отвлечься от настоящего. Он вспоминает, одновременно слыша разговор матери и о. Сисоя за стеной, раздражающий его своим косноязычием. Интерференция воспоминаний и рассказа матери (ср. «А потом что?» и «Вы уже спите?») Сисоя, органично вплетающиеся в мысли преосвященного) приводит к тому, что, в отличие от ярких картин детства, теперь «все прошлое ушло куда-то далеко, в туман, как будто снилось...» [Х. С. 193]

<sup>1</sup> В присланной Чехову корректуре «Синтаксис» заключили в кавычки, чему писатель решительно воспротивился. Действительно, естественное с точки зрения пунктуационных норм закавычивание прямой речи учителя устанавливает границу между предметом повествования — детством — и несобственно-прямой речью архиерея. Здесь же эта граница оказывается нейтрализована, что повышает эффект аутентичности воспоминаний, которые как бы воспроизводят голос самой реальности, воспринятой «наивным» детским сознанием.

Возвращение на родину, о которой Петр тосковал за границей, не обернулось обретением настоящего в том качестве непосредственной явленности смысла, которое связывается с детством и о котором тоскует герой. Болезнь Петра постоянно актуализирует его разлад с настоящим, и, по мере того как усиливаются физические страдания, оказываются недостаточными те средства, которые обычно примиряли героя с действительностью. Синтагматически перемена настроения во второй части рассказа связана с реакцией матери на воспоминание преосвященного о том, как он скучал по ней за границей. Именно обрыв контакта с матерью дискредитирует основанную на индивидуальном, личном воспоминании связь с прошлым; теперь эта связь уже не способна гарантировать единство и осмысленность мироздания.

На протяжении всего рассказа «успокаивался преосвященный Петр, только когда бывал в церкви» [Х. С. 194]. Вместе с тем в церкви совсем не непосредственное, здесь и сейчас, общение с Богом успокаивает героя. В обоих случаях обряд оказывается необходимым, но недостаточным условием просветления. Если в ночь под Вербное воскресенье с молитвами мешались воспоминания о детстве, то и на следующей описанной службе герой вспоминает.

*...И преосвященный, слушая про жениха, грядущего в полночи, и про чертог украшенный, чувствовал не раскаяние в грехах, не скорбь, а душевный покой, тишину и уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность, когда также пели про жениха и про чертог, и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было [Х. С. 195].*

Это «каким, вероятно, никогда и не было», усиливая уже прозвучавший мотив идеализации прошлого, дискредитирует то настоящее преподобного, где никто не может поговорить с ним «искренно, попросту, по-человечески» и которое принципиально не отличается от настоящего ребенка. Теперешняя жизнь героя точно так же может быть идеализирована в будущем.

*И быть может, на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством. Кто знает! Преосвященный сидел в алтаре, было темно. Слезы текли по лицу [Х. С. 195].*

К этому месту в рассказе вырисовывается вполне определенная структура идеала, который всегда отнесен в прошлое и доступ к которому возможен лишь через воспоминание. Вместе с тем что-то в настоящем должно служить «зацепкой», прошлое должно

иметь с настоящим общий элемент. Здесь и возникает динамика повествования: по ходу рассказа такой элемент становится все более знаковым, менее субстанциональным, что делает все более проблематичной связь иллюзорного идеала и сегодняшней реальности. Если в Вербное воскресенье идеальное детство героя соотносилось с настоящим благодаря приехавшей матери, то теперь их соотнесенность обеспечивается неизменностью обряда (ср.: «также пели про жениха и про чертог»). Впрочем, в этой сцене, где впервые эксплицитно возникает смерть, настоящее время длящейся человеческой жизни опустошено не полностью: как и в детстве, как и в академии, как и за границей, Петра «волнует все та же надежда на будущее». Благодаря этому смерть не подходит вплотную («чего-то еще недоставало, не хотелось умирать»). Двукратное «как хорошо», которое станет последней мыслью архиерея перед смертью, относится здесь еще к реальному внешнему объекту — церковному пению, которое длится в настоящем благодаря деятельности живых людей:

*Вечером монахи пели стройно, вдохновенно, служил молодой иеромонах с черной бородой... «Как они сегодня хорошо поют! — думал он, прислушиваясь к пению. — Как хорошо!» [Х. С. 195—196]*

Своего рода символом живой жизни, неотчужденного настоящего выступает в рассказе Катя, для которой нерелевантна социальная дистанция (в то время как мать «как будто чувствовала себя больше дьяконицей, чем матерью», Катя, «не мигая, глядела на своего дядю, преосвященного, как бы желая разгадать, что это за человек» [Х. С. 191]). Если просители, которых преосвященный принимает вместо епархиального архиерея, выводят его из себя, то просьба Кати глубоко трогает героя.

*Он тоже прослезился и долго от волнения не мог выговорить ни слова, потом погладил ее по голове, потрогал за плечо и сказал: — Хорошо, хорошо, девочка. Вот наступит светлое Христово воскресение, тогда потолкуем... Я помогу... помогу... [Х. С. 197]*

Все же этот непосредственный человеческий контакт, после которого преосвященного зовут к Страстям Господним, едва ли дает основания говорить, как это часто делается, об эволюции героя, выражающейся в его движении к людям. Как в первой сцене в церкви, где преосвященному казалось, что «все лица, и молодые, и мужские, и женские, — походили одно на другое», так и после разговора с Катей, во время 12 Евангелий «людей не было видно, как и в прошлые годы». Кроме того, тема разговора с Катей — де-

нежная помощь — откладывается на светлое Христово воскресение, до которого герой уже не доживет. Каждый раз, когда в рассказе возникает непосредственная связь между людьми, она либо оказывается проекцией безвозвратно ушедшего прошлого, либо замыкается на будущее, которое не наступит никогда.

Следующий шаг в процессе десубстанциализации настоящего происходит в четвертой части рассказа. Последняя служба Петра — 12 Евангелий — разворачивает тему, появившуюся при описании службы во вторник: тему скрепляющей жизнь поколений церковной традиции. Подобно народу, из поколения в поколение ходящему в церковь, предки Петра из поколения в поколение служили в ней. Участие в этой цепи всегда делало Петра «деятельным, бодрым, счастливым». Теперь, при описании службы в Страстную Пятницу, место личного воспоминания занимает обращение к в значительной степени деперсонализованной череде поколений. Счастье, охватывающее Петра, связано уже не с воспоминаниями, а с причастностью к традиции самой по себе. Вместе с тем болезнь, лишая преосвященного сил выполнять ритуал, обнажает свойственную этой практике неполноту. Когда измученный герой укрывался одеялом, ему

*...захотелось вдруг за границу, нестерпимо захотелось! Кажется, жизнь бы отдал, только бы не видеть этих жалких, дешевых ставень, низких потолков, не чувствовать этого тяжелого монастырского запаха. Хоть бы один человек, с которым можно было бы поговорить, отвести душу! [Х. С. 199]*

Соединение заграницы, где преосвященный был одинок (ср.: «сидишь у окна один-одинешенек» [Х. С. 191]) и необходимости «поговорить, отвести душу» парадоксально. За границей определяющим чувством для архиерея была тоска по родине. Но теперь жизнь там приобретает самостоятельную ценность: не будучи утопией непосредственности, она все же позволяет свести отчужденность к чисто пространственной, а потому преодолимой дистанции. Прошлое идеализируется уже не как неотчужденное присутствие детства, а как та точка, где была еще возможна иллюзия самой возможности такого присутствия. Преосвященный, которому уже не хватает сил на проведение службы, стремится туда, где такая традиция не была жизненно необходима, где достаточно было пения нищей под окном, чтобы разбудить воспоминания об идеале, от которого он, казалось, был отделен лишь в принципе преодолимым пространством.

То, что архиерею после службы нестерпимо захотелось за границу, как и вся вырисовывающаяся в рассказе структура смыс-

лообразования, бросает ответ и на саму церковную традицию, которая представлена в рассказе как череда церковных служб, возвращающих своих участников к сакральному времени. Идеальный смысл этой традиции вполне способен оказаться еще одной иллюзией непосредственного присутствия истины в том прошлом, где на самом деле есть лишь еще одна отсылка, не видимая из настоящего<sup>1</sup>.

Неспособность нести груз традиции выражается в реплике героя, заключающей его последний разговор с о. Сисоем: «мне бы быть деревенским священником, дьячком... или простым монахом... Меня давит все это, давит...» [Х. С. 199] Ностальгия по простоте стоит в одном ряду с ностальгией по ностальгии в предыдущем отрывке, это именно мечта, чей смысл неотделим от ее принципиальной неосуществимости. Роль простого монаха ассоциируется у Петра с «бесконечным счастьем» детской «наивной веры», когда он ходил за чудотворной иконой. Собственно говоря, быть простым монахом или наивно верующим ребенком соблазнительно именно потому, что позволяет находиться внутри смыслообразующей церковной традиции, но при этом не вступать в опасную близость с ее вечно смещенным основанием.

В своей недавно вышедшей книге *Проблемы коммуникации у Чехова* А.Д. Степанов, полемизируя с моей интерпретацией *Архирея*, справедливо обращает внимание на то, что идеальность прошлого с самого начала возникает как иллюзия, так же как гармоничность озаренного лунным светом мироздания содержала указание на собственную условность и зависимость от воспринимающего сознания. С его точки зрения,

*процесс «десубстанциализации идеала», хотя он действительно идет в рассказе и создает сюжетное движение, не имеет абсолютного характера. Он не противоположен идеалу уже потому, что с самого начала идеал был только иллюзией присутствия. Текст, демонстрирующий бесконечную отложенность иллюзии, — совсем не то же самое, что текст, демонстрирующий бесконечную отложенность истины: то, что недостоверно, не может быть абсолютно позитивно [Степанов 2005. С. 353].*

На это можно возразить, однако, что противопоставление идеала и иллюзии идеала не имеет смысла в рамках нашего подхода. Формулируя основную оппозицию деконструктивистского анали-

<sup>1</sup> Соотнесенность Петра с Христом (действие рассказа происходит в Страстную неделю, а умирает Петр в ночь с пятницы на субботу) работает на ту же эквивалентность.

за текста как «соревнование» между абсолютными полюсами «присутствия» и «различения», Степанов субстанциализирует оба полюса оппозиции. В результате вытекающую из свойств чеховского языка невозможность полного присутствия — «абсолютного позитива» — он парадоксальным образом описывает не как подтверждение одного из основных положений Деррида, а как свидетельство неадекватности деконструкции предмету исследования. С точки зрения деконструкции «присутствие» всегда иллюзорно, что неизбежно обнаруживается при медленном чтении, которое столь убедительно и осуществляет Степанов, но это не делает «присутствие» синонимом «различения», не отменяет возможности постепенной десубстанциализации идеала. Возвращаясь к цитате из Деррида, приведенной в начале книги, можно повторить, что, «даже если чистого означаемого никогда не бывает, существуют различные отношения к тому, что со стороны означающего представлено как нередуцируемый слой означаемого». В движении от одного «отношения» к трансцендентальному означаемому к другому и состоит, на наш взгляд, динамика чеховского рассказа.

Теперь мы можем наконец подойти к смерти архиерея, вокруг которой традиционно центрируется чеховский рассказ. Перед смертью как будто исчезает дистанция между сыном и матерью, которая на протяжении всего рассказа воспринималась как главное отчуждение:

*Увидев его сморщенное лицо и большие глаза, она испугалась, упала на колени пред кроватью и стала целовать его лицо, плечи, руки. И ей тоже почему-то казалось, что он худее, слабее и незначительнее всех, и она уже не помнила, что он архиерей, и целовала его как ребенка, очень близкого, родного [Х. С. 200].*

Исчезновение социальной дистанции совсем не случайно отождествляется здесь с соединением настоящего с прошлым (ср. также возвращение детского имени). На смертном ложе героя как будто бы происходит невозможное до сих пор перемещение неотчужденной полноты бытия в непосредственное настоящее, а подчеркнутая евангельская параллель (имя матери соотносимого с Христом архиерея — Мария), казалось бы, гарантирует явление истины в преддверии Пасхи. Однако центральная роль времени в рассказе заставляет обратить особое внимание на несовпадение восприятия матери и самовосприятия героя. Хотя оба они чувствуют, что Петр стал теперь «меньше, незначительнее всех», дословно совпадающее описание их ощущений только подчеркивает их темпоральную противоположность. В то время как для матери Петр



снова становится заболевшим ребенком, сам он, напротив, воспринимает себя вышедшим за пределы земного настоящего:

*... и ему уже казалось, что он хуже и слабее, незначительнее всех, что все то, что было, ушло куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться. «Как хорошо! — думал он. — Как хорошо!»* [X. С. 200]

Именно глобальная, непреодолимая дистанция между моментом настоящего и всей жизнью вызывает то ощущение счастья, которое раньше связывалось с пением монахов. При внешнем сходстве самоощущение героя противоположно тотальному самоприсутствию детства, неважно, реальному или иллюзорному; его счастье связано уже не с воспоминанием и не с участием в традиции, а с выходом из времени как таковым. Последовательное опустошение настоящего и редукция связывающей его с идеалом «зацепки» достигают здесь своего логического конца. Последняя картина, возникающая в сознании Петра, эта чистая утопия полного самоприсутствия смысла «здесь и сейчас», возможна именно потому, что все связи с реальным настоящим уже оборваны<sup>1</sup>. Сходство этой картины с лесопольским детством героя лишь подчеркивает их принципиальное отличие.

*А он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!* [X. С. 200]

Описание смерти преосвященного Петра свидетельствует не о состоявшемся явлении истины, а об универсальности того временного механизма идеализации, который постепенно раскрывается по ходу рассказа<sup>2</sup>.

Следующее после слов «приказал долго жить» описание Пасхи венчается словами, по сути повторяющими ощущения Петра на

---

<sup>1</sup> Парадокс соединения настоящего и воспоминания напоминает тот идеальный синтез «действительности и воспоминания», который возникает в последней части *Альберта*. Именно этот «провальный» толстовский рассказ в наибольшей степени приближается в своей риторической структуре к чеховским произведениям.

<sup>2</sup> Отметим, что о. Сисой, простой монах, ни с кем не связанный и постоянно уходящий из одного монастыря в другой, явно служит иронической параллелью к мечте архиеерея. Так мог бы выглядеть идеал, будь он осуществлен в реальном настоящем.

12 Евангелиях: «...было весело, все благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем» [Х. С. 201]. Светлое Христово воскресение, таким образом, не оборачивается воссоединением с истиной, а лишь продолжает тот поддерживаемый традицией ряд, который только и давал герою, до определенного предела, ощущение счастья. То, что смерть Петра прошла незамеченной, лишь подчеркивает субстанциональную пустоту его предсмертного «прозрения». Однако финал рассказа поднимает ставки еще выше.

В *Архиперее* неоднократно подчеркивается потенциальная бесконечность традиции, что предполагает обязательность механизма иллюзорной субстанциализации смысла, столь же априорную, что и вера героя. Безыскусственный финал рассказа ставит под вопрос как раз вечность традиции, лишенной субстанциональной основы. Мать, рассказывая о сыне, «говорила робко, боясь, что ей не поверят...». Выделенная в отдельный абзац, оттененная длиннейшим предыдущим предложением, осторожная и в то же время очень определенная фраза «И ей в самом деле не все верили», завершая произведение, снимает абсолютную необходимость веры. Возможность не поверить в прошлое событие, в том числе и в воскресение Христа, — именно возможность, а не обязательность, которая сразу превратилась бы в минус-прием, — сразу ставит под вопрос основанную на ретроспекции традицию, отменяя неизбежность идеального как категории.

В своей полемике с этой интерпретацией финала Степанов отмечает, что она основана «на смешении двух понятий: *верить* в Бога и не *доверять* человеку. ...Для того чтобы решить, тождественны или только омонимичны эти слова, нужно, ни много ни мало, ответить на вопрос, гарантирована ли вера в Бога только словами других людей (текстами), которым можно не поверить, или иным — не текстуальным, мистическим опытом?» С точки зрения исследователя, невозможность ответить на этот вопрос выводит чеховский текст за пределы досягаемости деконструкции. «Интерпретация заходит в тупик, останавливается перед неразрешимым вопросом, а финал рассказа остается чистой констатацией: все проходит, все забывается. Чехов(ский текст) как бы заранее знает об обоих возможных отношениях к этой констатации, возможных продолжениях фразы “все проходит...”: оптимистической (“...но жизнь вечна”) и пессимистической (“...и смысла нет”), но остается выше их обоих, не разрешает продолжения» [Степанов 2005. С. 356—357].

По сути дела, Степанов утверждает здесь, что верующий человек, не смешивающий тексты и мистический опыт, не станет рассматривать чеховский рассказ как убедительный аргумент против непосредственной очевидности явленной ему в мистическом опыте

религиозной истины. Это действительно так, но вряд ли имеет отношение к проблеме интерпретации *Архиерея*: если мы как читатели рассматриваем (литературный) текст как способный повлиять на наши базисные представления о мире, мы тем самым уже встаем на позицию текстуального, а не мистического опыта. Это, впрочем, делает в своей интерпретации и сам Степанов, и потому остается только согласиться с его определением «чистой констатации»: действительно, последняя фраза рассказа — чистая констатация, и исключает она возможность выбора между пессимизмом и оптимизмом именно потому, что отменяет обязательность феноменологии сознания как феноменологии поиска идеала.

## ЧЕХОВ И ТОЛСТОЙ

Соотношение между Толстым и Чеховым описано в научной литературе многократно<sup>1</sup>. Независимо от оценки степени взаимного влияния тесная связь между двумя писателями признается неоспоримой, а соотношение между ними часто служит основой для описания исторического движения русской литературы от классического толстовского реализма в сторону модернизма XX века. Господствующее мнение о Чехове как о писателе, опирающемся на традицию XIX века и одновременно закрывающем ее, вместе с каноническим восприятием толстовской прозы как ярчайшего воплощения этой традиции делает исторический переход от Толстого к Чехову модельным для истории русской литературы этого периода.

Тотя существует ряд фундаментальных трудов, посвященных чеховской поэтике в целом и так или иначе определяющих ее уникальность, работы, непосредственно сравнивающие двух писателей, ограничиваются, за редким исключением, набором разрозненных наблюдений. Если в собственно чеховедческих работах сложился устойчивый образ дочеховской прозы, от которого и отсчитывается новаторство писателя, то исследователям, непосредственно связанным с толстовскими текстами, оказывается совсем не так просто противопоставить их чеховским. Так, указывается на различие в отношении писателей к религии, при этом Толстой выступает почти как религиозный писатель, а Чехов — как убежденный атеист, для которого слова «Царство Божие» и «святой» — только фразеологические обороты [Кулешов 1980. С. 21]; на различие в их отношении к природе, в которой для Чехова, в отличие от Толстого, нет никакой тайны [Там же. С. 24]; на чеховский пафос науки и человеческого разума в противовес этическому пафосу Толстого [Евнин 1959]; на общность социально-критического пафоса и метода «срывания масок»; на отражение крестьян-

---

<sup>1</sup> Одно из основных направлений в изучении связи двух писателей — вопрос об увлечении Чехова толстовством как идеологической системой и отражении этой идеологии в его произведениях — здесь затрагиваться не будет. Отметим лишь, что противоположные мнения о «толстовском характере» ряда чеховских текстов неразрывно связаны с представлениями авторов о свойствах самого чеховского повествования. Ср., напр., [Дерман 1929] и [Евнин 1959].

ской идеологии и идеологии среднего класса у Толстого и Чехова соответственно. Относительно приемов изображения говорится об импрессионизме чеховской прозы, отмеченном еще Толстым: в отличие от аналитизма Толстого, изображающего всю цепь душевных переходов, Чехов описывает «мерцание чувств, их вспышки, переходы, взрывы» [Попов 1962. С. 98]. Отмечается и неопределенность чеховских оценок в противовес категоричности Толстого, его осторожное отношение к «душевному переворотам» [Хализев 1980. С. 44].

Не говоря уже о том, что почти любое из приведенных выше определений как чеховской, так и толстовской поэтики многократно оспаривалось в чеховедении и толстоведении, основная проблема состоит в их разрозненности. Гиршман указывает на более системное различие, говоря о том, что у Чехова, в отличие от Толстого, «повествователь и герой располагаются принципиально в одной повествовательной плоскости» [Гиршман 1980. С. 133], однако явное заимствование этого положения из известной книги о поэтике Достоевского [Бахтин 1963] оставляет открытым вопрос о чеховской специфичности. Впрочем, при всем разнообразии мнений относительно фундаментальных оснований чеховской поэтики, в работах, так или иначе затрагивающих место Чехова в истории литературы, несомненным остается восприятие писателя как «художника жизни»<sup>1</sup>. Именно реалистичность воспринимается как внутреннее содержание тех «новых форм письма», о которых говорил Толстой<sup>2</sup>. Соответственно, историко-литературный переход от Толстого к Чехову описывается как движение литературы к жизни, обусловленное тем, что в чеховских текстах разрушаются искусственные модели (идеологические, философские, психологические, сюжетные), сквозь призму которых «толстовская» литература изображала действительность. Сопоставляя Чехова с Толстым, Эйхенбаум писал: «...чеховский метод снимал различия и противоречия между социальным и личным, историческим и интимным, общим и частным, большим и малым — те самые противоречия, над которыми так мучительно и так бесплодно билась русская литература в поисках обновления жизни» [Эйхенбаум 1986. С. 227]. Уста-

<sup>1</sup> И концепция рассказа-прозрения, и концепция снятия у Чехова границы между текстом и реальностью, при всей своей несхожести и даже несовместимости, одинаково работают на эту «жизненность» Чехова. Ср., напр., опубликованные в одном сборнике статьи С.Е. Шаталова [Шаталов 1974] и И.П. Видуэцкой [Видуэцкая 1974].

<sup>2</sup> «И благодаря искренности, он создал новые, совершенно новые, по моему, для всего мира формы письма, подобных которым я не встречал нигде. Его язык — это необычный язык» [Апостолов 1928. С. 176].

новка Чехова на разрушение традиционных оппозиций как на тематическом уровне, где разрушается традиционная иерархия, так и на сюжетном, где утверждается «бессобытийность» чеховских рассказов, была в дальнейшем неоднократно описана в чеховедческих работах. Мы подробно рассмотрим эту преобладающую концепцию на примере работ А.П. Чудакова, которые выбраны нами благодаря их системности, радикальности и влиятельности.

Чудаков обнаруживает у Чехова релятивизм на всех текстовых уровнях. На уровне предметного описания мы сталкиваемся с «отсутствием традиционной художественной целесообразности каждой детали», означающей, по Чудакову, «свободу авторского сознания от власти... рационалистически упорядоченного представления о мире» [Чудаков 1971. С. 173]. На сюжетном уровне оказывается, что события у Чехова нерезультативны, не способны изменить течения жизни. Поток бытия непрерывен, не имеет конца. «И фабула, и сюжет демонстрируют картину нового видения мира — случайностного — и случайностного, во всей неотобранной множественности, его изображения» [Там же. С. 228]. Поэтому чеховские произведения должны быть незаконченными. Открытость чеховских финалов — общее место уже в современной Чехову критике — необходимо согласуется с концепцией Чудакова. Соответственно, и идея у Чехова адогматична и «не может быть изъята из того эмпирического бытия, в которое она погружена» [Там же. С. 261]. В целом мир Чехова максимально приближен к хаотическому, бессмысленному, случайному, адогматичному бытию.

Новаторство такой поэтики трудно переоценить. В традиционном понимании литературный текст всегда накладывает на описываемые моменты парадигматические связи. Так, с точки зрения Лотмана, развертывание мифической парадигмы в литературный сюжет сопровождается преобразованием мифа в линейное повествование, благодаря чему «архаические структуры стали неосознаваемой грамматикой сюжетных текстов» [Лотман 1973]. Линейное повествование в этой перспективе неизбежно имплицитно причинно-следственные связи между событиями. Цв. Тодоров различает два вида каузальности внутри художественного текста: каузальность через сочетание вещей друг с другом и каузальность через общий закон [Тодоров 1985]. Провозглашая случайность и адогматичность чеховского мира, Чудаков отменяет и ту и другую.

Однако до какой степени утверждение «случайности» текста может быть перенесено с декларативного уровня на уровень непосредственного анализа? В свое время Ф. Кермоуд, говоря об экзистенциалистском романе, отметил, что текст, выражающий чистую случайность, было бы невозможно прочесть как тако-

вой, поскольку его создание — «это достижение читателей, так же как и писателей, и читатели постоянно бы стремились дополнить роман теми самыми связями, которые исключает авторский замысел» [Kermode 1966. Р. 138]. В этой связи представляется закономерным, что в своей *Поэтике Чехова* Чудаков ограничивается общим описанием чеховской художественной системы, не анализируя ни одно из произведений как отдельный, самостоятельный текст. Чудаков указывает, что «предметный мир чеховской художественной системы предстает перед читателем в его *случайностной целостности*» [Чудаков 1971. С. 187], но этим и ограничивается, целостность для Чудакова как будто заключается в единстве поэтики на разных уровнях. Неслучайно конкретные интерпретации чеховских рассказов, как правило, опровергают основные положения Чудакова, ибо таково предварительное условие возможности анализа; интерпретации эти, впрочем, часто противоречат друг другу<sup>1</sup>.

Концепция Чудакова разрушает традиционные модели литературной интерпретации, подобно тому как тексты Чехова разрушают рамки дочеховской литературы. История литературы, имплицитно создаваемая Чудаковым в *Поэтике Чехова* и последующих работах, — это история разрушения внутренней замкнутости текста, история открытия литературы в мир за счет нарушения традиционных литературных моделей, которые структурируют дочеховские литературные произведения и тем самым обеспечивают их отделенность от реальности. «Мир Чехова как бы стремится слиться с миром окружающим, выглядеть его частью» [Чудаков 1986. С. 48]. В этом смысле Чудаков не выходит за рамки традиционной историко-литературной схемы возрастания реалистичности от Толстого (и других классических русских реалистов) к Чехову, он лишь доводит до логического конца ее имплицитные предпосылки. Поскольку основой для этого движения становится увеличение изоморфизма между хаотическим «адогматическим» миром и неупо-

---

<sup>1</sup> Так, например, Г. Бердников [Бердников 1976] отрицает бессобытийность *Дамы с собачкой*, указывая, что она лишь перенесена здесь на уровень идей. В результате получается целостная концепция рассказа, смысловым центром которого оказывается эпизод про «осетрину с душком». Естественно, что такая концепция встречает вполне обоснованную критику [Катаев 1979]. Другим вариантом анализа того же рассказа, имплицитно отвергающим концепцию Чудакова, является тотальная семантизация его деталей в лингвистическом духе [Брагина 1991]. При этом, впрочем, оказывается, что, хотя исследователям удастся выделить устойчивые корреляты и оппозиции, их значение всякий раз оказывается амбивалентным и зависит от внешних концепций, в свете которых они могут принимать подчас противоположные значения.

рядоченной структурой литературного текста, Чудаков оказывается в русле «популярной в 30-е, 40-е и 50-е годы» теории реализма как «художественного воссоздания правды жизни» в «формах самой жизни» [Маркович 1997. С. 117].

Вместе с тем концепция Чудакова достаточно специфична, причем ее специфика неразрывно связана со спецификой самой чеховской поэтики. Это становится особенно заметно если сопоставить ее с другой знаменитой концепцией «реалистичности» деталей — статьей *Эффект реальности* Р. Барта [Барт 1994], написанной практически одновременно с *Поэтикой Чехова*, в 1969 году. Барт пишет о выпадающих из структуры реалистического текста деталях описания, единственная функция которых — обозначать реальность, говорить «я — реальность». С этими деталями не связаны никакие смысловые коннотации, и они не подчинены риторическим канонам самодостаточного эстетического описания. При этом означаемое, самостоятельность которого не поддерживается структурой текста, сливается с денотатом, в результате чего само отсутствие означаемого становится знаком — обозначением реальности как общей категории, *эффектом* реальности.

При внешнем сходстве, чудаковская концепция существенно отличается от бартовской. Барт остается в этой своей работе последовательным структуралистом: выпадающая из структуры литературного описания деталь на самом деле прекрасно вписывается в эту структуру как минус-прием, состоящий в значимом отсутствии у этой детали структурных связей с другими элементами структуры. Именно поэтому концепция Барта не вступает в конфликт с традиционными моделями интерпретации литературного произведения — Кермоуд, например, не отрицает возможности существования отдельных случайностных фрагментов внутри более крупных форм. Однако, в отличие от флоберовской детали у Барта, чеховская деталь у Чудакова не просто выпадает из структуры произведения. Ее выпадение связано с разрушением самой структуры на всех уровнях, благодаря чему «случайностная целостность» и остается декларацией: в чеховском тексте просто не остается структур, способных поддерживать его единство. Тем не менее эта декларация принципиально важна для Чудакова. Исследователь не идет на то, чтобы провозгласить принципиальную невозможность интерпретации чеховских текстов: демонстрируя распад структуры на всех уровнях, он тем не менее постоянно декларирует ее существование.

Эта двойственность особенно ощутима в его более поздней книге *Мир Чехова*. Как и у Барта, случайностная, внутренне не



мотивированная чеховская деталь у Чудакова «окрашивает в свой цвет» все описание, создает ««нетронутое» поле бытия вокруг ситуации и личности» [Чудаков 1986. С. 188, 186]. Однако, в отличие от Барта, Чудаков отказывается полностью исключить эти детали из структуры произведения:

*Представление о реальном предмете, попавшем в сферу действия мощных сил художественной системы, не может сохранить свою художественную сущность... Художественный предмет большой литературы от эмпирического отличен и отделен* [Чудаков 1986. С. 5].

Лучшим определением чеховского художественного принципа исследователь называет «оксюморон: подбор случайного». Описывая случайностные чеховские детали, исследователь постоянно подчеркивает их вписанность в целое произведения. Фактически «случайностная целостность» устанавливает между текстом и миром границу, существование которой Чудаков эксплицитно отрицает. Внешний мир, по Чудакову, случайностен и адогматичен и этим радикально отличается от мира Бахтина, согласно которому «эстетическая значимость объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную смысловую направленность жизни» [Бахтин 1975. С. 36]. Однако художественный предмет у Чудакова, подобно бахтинскому, в конечном счете представляет собой эстетическую индивидуальность, принадлежащую архитектонике художественного произведения. Благодаря этой скрытой архитектоничности художественный предмет у Чудакова в своем последнем пределе невербален: как и у Бахтина, язык у Чудакова имманентно преодолевается в тексте. В результате «адогматическая картина мира» оказывается не столь уж адогматической, и это наглядно проявляется на макроуровне, когда проблема текстовой границы рассматривается непосредственно.

С одной стороны, подобно квазинеотобранной детали, текст Чехова, по Чудакову, вписан в реальность благодаря отсутствию границ. «Неожиданность начал» и «открытость финалов», пишет Чудаков, «манифестируют связь его сюжетов с потоком жизни, их «невынутасть» из него» [Чудаков 1986. С. 112]. Однако сама манифестация связи с потоком жизни, подобно «подбору случайного», одновременно исключает текст из этого потока. Время в пространстве текста собирается в точку, где прошлое объединяется с будущим в своеобразном чеховском настоящем.

*Прошлое не ушло безвозвратно, не растаяло как дым, оно есть, и стоит только свободно отдаться воображению, как оно возникает*

здесь, на этом самом месте, замещает нынешние реалии и прозревает сквозь них [Там же. С. 324].

Время текста функционирует здесь так же, как и случайностная деталь: будучи представлено как часть реальности, оно одновременно является насыщенным семиотическим временем текста, чья гетерогенность времени «потока жизни» и обеспечивает замкнутость открытой структуры чеховского рассказа. Двойственность концепции Чудакова препятствует превращению реальности в «референциальную иллюзию» Барта. Напротив, реальность предстает у Чудакова как тотальное, независимое от языка присутствие в данной точке пространства и времени. Именно «здесь и сейчас» «случайностная чеховская деталь — продолженное настоящее, предметный *praesens*» выполняет «свою главную задачу — создание впечатления неотобранной целостности мира» [Там же. С. 152].

Итак, чеховский текст у Чудакова полон «кажимостей», его структура создает лишь «ощущение квазиполной картины», его детали «псевдослучайны», в нем создается «эффект случайности» — но зато он *на самом деле* соответствует реальности и этим отличается от флюберовского текста у Барта, в котором реальность присутствует лишь как «эффект». Превращая реальную «структурную излишность» Барта в «эффект случайности», Чудаков тем самым преобразует бартовский «эффект реальности» в саму реальность. Тексты Чудакова, таким образом, отказываются от своего исходного положения — разрушения у Чехова всех структур означивания, делающих невозможной какую-либо интерпретацию — ради утверждения исторической схемы движения литературы к реальности. Поэтика Чехова в результате оказывается оксюморонной, но зато историческая схема отличается безукоризненной последовательностью. Если Флобер в логически последовательной статье Барта исключен из какой-либо истории, то Чехов у Чудакова историчен. Разрушение логической структуры «поэтики Чехова» оказывается ценой — или условием — когерентной литературной истории.

Чехова удастся вписать в историческую схему только благодаря игнорированию проблематизации смысла, которая, по сути дела, следует из концепции «случайностной детали» и открытости сюжетных схем. Так, ключевая для этой проблематизации метафора цепи в *Студенте* интерпретируется Чудаковым следующим образом:

*События минувшего как бы продолженно существуют — только в иной реальности, у начала непрерывной исторической цепи, и если дотронуться до одного конца, то дрогнет другой* [Там же. С. 325].

Как мы стремились показать, в *Студенте* Чехов проблематизирует в первую очередь возможность внериторической истины об истории, и метафора цепи как раз и воплощает эту невозможность. Чудаков в этом месте своей работы редуцирует амбивалентность чеховской метафоры, однозначно интерпретируя ее как метафору непосредственного присутствия, благодаря чему ему и удается вписать Чехова в телеологически направленную историю русской литературы.

Посмотрим в этой связи на два текста Толстого и Чехова, чья тематическая и историческая близость не оставляет никаких сомнений в их связанности, — *Смерть Ивана Ильича* (1886) и *Архиерея*. Мы не будем приводить здесь подробный анализ толстовского рассказа, ограничимся лишь общими наблюдениями и выводами. Основная риторическая проблема *Смерти Ивана Ильича* связана с проблематикой частного и общего. С одной стороны, как неоднократно отмечалось исследователями, «в *Смерти Ивана Ильича* господствует пафос всеобщего» [Тагер 1968. С. 102], заурядность и типичность героя настойчиво подчеркивается на протяжении всего текста. С другой стороны, в критический момент Иван Ильич осознает неприменимость привычных общих суждений к его собственному индивидуальному бытию.

*Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизиветера: Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен, казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак ни к нему. То был Кай-человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от всех других существо... [XXVI. С. 92—93].*

Нетрудно заметить, что это противоречие по сути тематизирует конфликт, характерный для толстовской поэтики вообще, — конфликт между «мелочностью» и «генерализацией», который на риторическом уровне предстает как конфликт между по необходимости обусловленным конкретной культурной ситуацией языком повествования и абсолютной философской схемой, формулируемой на этом языке. В *Смерти Ивана Ильича* болезнь героя постепенно разрушает все культурно-психологические механизмы, обеспечивавшие его благополучное существование до болезни; все то, что конституировало раньше его индивидуальность, пусть даже последняя и оценивается повествователем как ложная и искусственная. По сути, следующим закономерным шагом должно стать отождествление Ивана Ильича с абстрактным Каем из учебника по логике и его совершенно абстрактная смерть. Именно несогласие

с таким отождествлением — убеждение в положительной ценности собственной индивидуальной жизни — мешает герою умереть. Однако торжество абстрактной схемы уничтожило бы не только ложную, с точки зрения повествователя, жизненную философию героя, но и пафос самого повествователя, который осуждает героя с вполне конкретной этической позиции, которой точно так же нет места в учебнике логики. Это создает риторическую проблему, сходную с той, которая возникала в *Люцерне* и *Трех смертях*: толстовское повествование и здесь сталкивается с угрозой разрушения собственного основания — на этот раз через демонстрацию условности и опосредованности культурой любой индивидуальной этической позиции.

Выход, который находит толстовское повествование в случае *Смерти Ивана Ильича*, вполне очевиден. В тексте декларируется общая этическая идея о ценности сострадания и жизни для других, и когда герой соглашается отказаться от ценности своей собственной жизни, идеологическая пустота заполняется этой идеей. «Ничто» заменяется на «что-то» в тот момент, когда Иван Ильич осознает, что вся его земная жизнь была «не то». Наступающая вслед за этим смерть совпадает с концом текста и выносит финальную истину за его пределы в реальный мир читателя — Толстой не случайно осуществляет фабульную перестановку, помещая описание последовавших за смертью героя событий в начало повести.

Повествование о болезни преосвященного Петра в *Архиперее* также последовательно деконструирует культурные и психологические модели, придававшие ценность его жизни, однако здесь проблематизация культуры доводится до конца. Казалось бы, это вполне вписывается в доминирующую историко-литературную модель: *Архиперей* отказывается от каких-либо абсолютных категорий (в том числе и этических) и тем самым стирает границу между текстом и структурным потоком бытия. Однако такая интерпретация возможна только в случае игнорирования риторики чеховского текста. Чеховский рассказ действительно деконструирует ряд трансцендентных категорий *Смерти Ивана Ильича*, но при этом исчезает и возможность отсылки к трансцендентному (по отношению к тексту) реальному миру читателя, в который с помощью риторического приема открывается толстовская повесть. С одной стороны, последовательная демонстрация отложенности смысла исключает его субстанциональность и не позволяет говорить о постижении героем какой бы то ни было истины о мире, на что претендует толстовский текст. С другой стороны, если за каждым кажущимся непосредственным присутствием смысла скрывается еще одна невидимая отсылка, референт — реальный мир — оказывается

недостижим. Поэтому если в случае *Студента* Чудакову пришлось закрыть глаза на основополагающую двойственность метафоры цепи, чтобы утвердить непосредственную связь рассказа с реальностью и тем самым вписать его в историю литературы, то в случае *Архиерея* чеховедам требуется для этого субстанциализировать прозрение преосвященного Петра.

## ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: ЧЕХОВ

Таким образом, доминирующая историко-литературная модель возрастания реализма от Толстого к Чехову ставится под вопрос самой чеховской риторикой. По-видимому, любой историко-литературный сюжет, так или иначе осмысляющий историю, соприкоснувшись с чеховским текстом, неизбежно будет поставлен под сомнение, поскольку чеховская риторика деконструирует механизмы производства смысла как такового. Чтобы более детально проследить, как это происходит, мы обратимся к тексту, непосредственно посвященному проблеме коммуникации и смысла высказывания, — рассказу 1900 года *На святках*.

Рассказ этот состоит из двух частей: в первой описывается, как старуха Василиса и ее муж пишут письмо своей дочери — та вышла замуж и уехала в город два года назад, и от нее с тех пор не было никаких известий. Во второй же части речь идет о том, как дочь получает и читает их письмо. Эта, на первый взгляд, простая коммуникативная ситуация осложняется у Чехова рядом обстоятельств. Во-первых, неграмотные Василиса и ее муж оказываются не в состоянии продиктовать отставному солдату Егору весь текст письма:

— *Что писать?* — спросил опять Егор.

— *Чего!* — сказала Василиса, глядя на него сердито и подозрительно. — *Не гони! Небось не задаром пишешь, за деньги! Ну, пиши. Любезному нашему зятю Андрею Хрисанфычу и единственной нашей любимой дочери Ефимье Петровне с любовью низкий поклон и благословение родительское навеки нерушимо.*

— *Есть. Стреляй дальше.*

— *А еще поздравляем с праздником Рождества Христова, мы живы и здоровы, чего и вам желаем от господ... царя небесного.*

*Василиса подумала и переглянулась со стариком.*

— *Чего и вам желаем от господ... царя небесного...* — повторила она и заплакала.

*Больше ничего она не могла сказать* [X. С. 182].

Егор сам сочиняет весь остальной текст, наполняя его искаженными цитатами из военного устава. Однако когда дочь Василисы Ефимья получает письмо, то эмоциональный контакт между ними оказывается установлен.

...Ефимья дрожащим голосом прочла первые строки. Прочла и уж больше не могла; для нее было довольно и этих строк, она залилась слезами и, обнимая своего старшенького, целуя его, стала говорить, и нельзя было понять, плачет она или смеется.

— Это от бабушки, от дедушки... — говорила она. — Из деревни... Царица небесная, святители-угодники. Там теперь снегу навалило под крыши... деревья белые-белые. Ребятюшки на махоньких саночках... И дедушка лысенький на печке... и собачка желтенькая... Голубчики мои родные! [Х. С. 184—185]

В статье *Проблемы коммуникации у Чехова* Степанов рассматривает *На святках* как характерный для Чехова случай нарушенной коммуникации<sup>1</sup>. Модель акта коммуникации Якобсона, которую использует исследователь, предполагает, что любое нарушение коммуникации связано с одним или несколькими из шести факторов: сообщением, адресатом, адресантом, контактом, кодом или референцией [Якобсон 1985]. В чеховском рассказе коммуникация нарушена почти во всех аспектах, однако Степанов считает его случаем «сверхкоммуникации», суть которого состоит в том, что «эмоциональное сообщение всегда доходит до адресата».

В рассказе «*На святках*» негированы 5 составляющих коммуникации: старики, не видевшие свою дочь много лет (контакт), неграмотные, «темные», неспособные рассказать о своей жизни (адресант), обращаются к брату трактирщицы Егору — «самой пошлости», который пишет письмо языком военного устава (код), письмо бессмысленное, абсурдное (сообщение, референт). Но тем не менее Ефимья понимает то, что хотели бы сказать ей родители, — хотя и по-своему. Доходит эмоциональный порыв, импульс сострадания, ностальгии, понимание общей горькой участи [Степанов 1998. С. 14].

Это прочтение находится в русле доминирующей интерпретации, которая относит *На святках* к жанру рождественского рассказа, в котором обязательно происходит чудо. Следует отметить, однако, что состоявшаяся вопреки всем препятствиям «сверхкоммуникация» имеет у Чехова весьма ограниченный характер: то, что хотела, но не смогла написать в письме Василиса («какая в прошлом году была нужда, не хватило хлеба даже до святков, пришлось продать корову. Надо бы попросить денег, надо бы написать, что старик часто похварывает и скоро, должно быть, отдаст богу душу... Но как выразить это на словах?» [Х. С. 182]), не имеет точек сопри-

<sup>1</sup> Анализ *На святках*, в несколько измененном виде, вошел и в новую книгу Степанова *Проблемы коммуникации у Чехова* [Степанов 2005].

косновения с идиллически-лубочной картиной, которую прочитывает в нем Ефимья. Если мать диктует Егору стандартные фразы приветствия и поздравления, то восприятие дочери также подчеркнуто стереотипно: прочитав первые строки, она начинает «причитывать», т.е. произносить текст, в основном состоящий из готовых формул. Согласно якобсоновской лингвистической модели, функции языка различаются в зависимости от установки при его использовании. Чеховский текст, однако, наглядно демонстрирует, что установка адресанта на рассказ о своей жизни, т.е. на сообщение, не находит никакого отражения в тексте письма, а установка адресата никак не согласуется с тем текстом, который он получает.

Хотя все это вряд ли позволяет описать состоявшийся контакт словом «понимание», коммуникация между родителями и дочерью все же оказывается результативной и этим подчеркнуто отличается от дважды воспроизводимых в тексте разговоров мужа Ефимьи, служащего швейцаром в водолечебнице, с посетителем-генералом. Хотя здесь не возникает проблем ни с одной из шести якобсоновских функций, этот образец «нормальной» коммуникации, вынесенный в сильную финальную позицию, абсолютно нерезультативен: генерал спрашивает, что находится за дверью, получает вразумительный ответ, но тут же его забывает и потом спрашивает снова.

*Сверху спускался генерал, розовый, свежий от ванны.*

*— А в этой комнате что? — спросил он, указывая на дверь.*

*Андрей Хрисанфыч вытянулся, руки по швам, и произнес громко:*

*— Душ Шарко, ваше превосходительство! [X. С. 185]*

Эта фраза, завершая рассказ, акцентирует пустоту «нормальной» коммуникации и одновременно отсылает к написанному Егором аграмматическому тексту, в котором содержалось описание отношения генерала и рядового (швейцар, муж дочери — отставной солдат)<sup>1</sup>. Таким образом, основной текст письма, который с точки зрения нормы есть просто шум в канале, неожиданно пересекается с реальной жизнью адресатов. Чеховский рассказ, таким образом, не просто отклоняется от модели «нормальной» коммуникации, а заменяет ее на альтернативную модель, в которой успешная коммуникация, во-первых, не связана с пониманием в обычном смысле этого слова, а во-вторых, оказывается осуществимой только с помощью внутренне несводимого, гетерогенного текста, принци-

<sup>1</sup> «Обратите внимание, — продолжал Егор писать, — в 5 томе Военных Постановлений. Солдат есть Имя общее, Знаменитое. Солдатом называется Первейший Генерал и последней Рядовой...» [X. С. 182—183].



пиально изолированного от смысла, вкладываемого в него участниками коммуникативного акта<sup>1</sup>.

В центральной метафоре *Студента* или в финале *Архиерея* Чехов говорит об истории не на уровне эксплицитных концепций, а на уровне независимой от какого-либо субъекта речи текстовой риторики. Смысл обусловленной этой риторикой исторической концепции не может быть оторван от способа ее артикуляции в рассказе. Нельзя согласиться не только с Ж. Коньо, который считал, что в обоих рассказах вечные начала истории прозреваются героями в те моменты, когда они вырываются из обесмысленного линейного времени [Conio 1992. С. 46], но и с таким безобидным на первый взгляд клише, как «таков вывод Чехова об историческом осмыслении жизни» [Рев 1985. С. 292]. Все это вполне согласуется с теми выводами, к которым мы пришли, анализируя *На святках*: эффективная коммуникация в рамках чеховской риторики невозможна на уровне прямого интенционального высказывания. Это положение должно быть отнесено и к эффективности историко-литературного текста, описывающего соотношение Чехова с реализмом толстовского типа.

Тем не менее чеховская риторика не снимает проблему непосредственного контакта текста с внетекстовым миром, а систематически деконструирует возможность такого контакта, причем изнутри постулируя ее «реалистического» дискурса. Поэтому, несмотря на всю неадекватность чеховской риторики историографического сюжета движения литературы к реальности, он не случайно возникает в чеховедении. Действительно, вписать Чехова в этот сюжет можно, только насильственно остановив процесс постоянного откладывания смысла в чеховском тексте, и это систематически осуществляется в литературоведении на уровне эксплицитных утверждений. Однако риторика этих литературоведческих работ подчас не сводится к уровню буквальных значений — как мы видели на примере Чудакова, она «оксюморонна» и далека от однозначности. Представляется, что внутреннюю противоречивость концепции Чудакова вполне можно рассматривать как рефлексию несводимости риторики самого Чехова.

Традиционный для чеховедения историко-литературный сюжет восходит к письму Горького Чехову, в котором Горький провозносит ставшую хрестоматийной формулу об убийстве реализма. «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. И убьете Вы его ско-

<sup>1</sup> В связи с теорией речевых актов проблема статуса идеальной коммуникативной модели в условиях постоянного отклонения от нее реальных речевых актов обсуждалась в известной полемике Деррида и Дж. Серля. См.: [Derrida 1991 (2)], [Searle 1977], [Derrida 1977].

ро — насмерть, надолго»<sup>1</sup>. Это утверждение обычно понимают в том смысле, что Чехов в своих произведениях доводит реализм до высшей степени, уничтожая границы между текстом и реальностью, после чего реалистической литературе будет некуда развиваться. Однако риторическая глубина горьковской формулы состоит в том, что ее можно интерпретировать и иначе — Чехов убивает реализм не потому, что полностью отождествляет текст с реальностью, а потому, что разрушает все механизмы, позволявшие литературе претендовать на непосредственный контакт с внешним миром. Второй смысл вряд ли когда-либо сознательно подразумевался авторами чеховедческой истории литературы, но его наличие разрушает претензию этой историографии на непосредственное осмысление литературной истории и одновременно придает ей проверенную временем эффективность и адекватность своему объекту.

---

<sup>1</sup> Переписка А.П. Чехова: В 3 т. М., 1996. Т. 3. С. 445.

# IV



## БУНИН

Мы начнем наш анализ поэтики Бунина с *Легкого дыхания* (1916) по трем причинам. Во-первых, этот рассказ воспринимается как своеобразная визитная карточка писателя, яркое воплощение классической бунинской поэтики. Во-вторых, он многократно и по-разному анализировался самыми разными исследователями, что позволяет эффективно проследить взаимодействие риторики рассказа с риторикой интерпретации. В-третьих, *Легкое дыхание* производит впечатление чрезвычайно монолитного, жестко выстроенного рассказа, по-видимому не оставляющего места для деконструкции. Он как будто всецело вписывается в то понимание художественного текста, из которого исходит Л.И. Кожемякина в своем анализе бунинской прозы 1900—1910-х годов:

*...мы исходим из того, что художественное произведение — это система, в которой, как и в любой другой системе, все элементы взаимосвязаны, взаимообусловлены, функциональны и образуют целостность, единство. Каждый элемент произведения — носитель этой целостности, художественное зарождение, движение и выражение ее [Кожемякина 1983. С. 5—6].*

Фабула *Легкого дыхания* проста: гимназистка Оля Мешерская проживает короткую, но бурную жизнь: она рано взрослеет, теряет невинность с папиным другом, имеет многочисленные связи и погибает от пули ревнивого казачьего офицера. После смерти она становится предметом культа своей классной дамы, которая часто приходит на Олину могилу и размышляет о ее судьбе. Пожалуй, наиболее бросающаяся в глаза формальная особенность *Легкого дыхания* — многочисленные перестановки фабульных событий в сюжете, впервые подробно проанализированные Л.С. Выготским [Выготский 1997] в посвященной этому рассказу главе *Психологии искусства*.

Центром рассказа, по практически единодушному мнению интерпретаторов, служит вынесенная в заглавие метафора «легкого дыхания». В этом представители эссеистической критики, говорящие о том, что «в самом названии рассказа — “Легкое дыхание” — ... сконцентрировано то, что составляет очарование образа» Оли Мешерской [Казьмина 1995. С. 162], объединяются с Выготским. Выготский выразил классическое понимание заглавия:

*Название дается рассказу, конечно, не зря, оно несет в себе раскрытие самой важной темы, оно намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение рассказа. ...Всякий рассказ, картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и назначение каждой его части [Выготский 1997. С. 193].*

Однако функция заглавной метафоры в *Легком дыхании* определяется по-разному в зависимости от интерпретации всего рассказа. По нашим наблюдениям, множество трактовок *Легкого дыхания* довольно отчетливо распадается на два потока, у истоков которых стоят анализы самого Л.С. Выготского и О.В. Сливичкой.

Согласно Выготскому, основная коллизия *Легкого дыхания* состоит в преодолении негативного жизненного материала («житейской мути») художественной формой.

*Рассказ недаром называется «Легкое дыхание»... Это рассказ не об Оле Мещерской, а о легком дыхании; его основная черта — это то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе [Выготский 1997. С. 188—189].*

Заключительная фраза рассказа: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» —

*разрешает... неустойчивое окончание на доминанте, — это неожиданное и смешное признание о легком дыхании и сводит воедино оба плана рассказа [Там же. С. 195].*

Подслушанный классной дамой разговор Оли с подругой о легком дыхании, о котором мы узнаем в самом конце рассказа, — это просто смешной разговор, но он же,

*взятый в другом контексте, сейчас же помогает автору объединить все разрозненные части его рассказа, и в катастрофических строчках вдруг с необычайной сжатостью перед нами пробегает весь рассказ от этого легкого вздоха до этого холодного весеннего ветра на могиле, и мы действительно убеждаемся, что это рассказ о легком дыхании [Там же].*

Сливицкая не согласна, в первую очередь, с исходным противопоставлением Выготского. Поскольку, с ее точки зрения, «Бунину в высшей степени свойственно воспринимать мир в неразложимом единстве его контрастов», оппозиция «житейское vs жизненное» для него нехарактерна. У Бунина нет конфликта между низким содержанием и эстетической формой, поскольку антиномичность свойственна самой жизни.

*Обреченность Оли Мещерской была в ней самой, в той жажде бытия, которая и составляла ее очарование: она была устремлена к жизни с такой неистовой страстностью, что любое столкновение с действительностью должно было привести к катастрофе [Сливицкая 1974. С. 14].*

Поскольку антиномичность («двойственная природа») присуща самой жизненной истории, «легкое дыхание» — это

*символ самой жизни. Оно «снова рассеялось в мире». Две диссонирующие темы сливаются в заключительном аккорде и примираются в очистительном катарсисе [Там же].*

При всем различии интерпретаций, понимание «легкого дыхания» оказывается в них достаточно схожим: в обоих случаях оно выполняет медиативную функцию. Разница состоит в том, что у Выготского «легкое дыхание» соединяет антиномичные друг другу эстетическую форму и жизненный материал рассказа, а у Сливицкой оно соединяет антиномии, свойственные самому жизненному материалу.

Единственная известная нам интерпретация, которая не примыкает ни к одной из этих двух альтернатив, принадлежит А.К. Жолковскому. В отличие от вышеупомянутых исследователей, Жолковского меньше интересует фабула: по его мнению, в *Легком дыхании*

*композиционный фокус структуры смещен с фабульных взаимоотношений между отдельными персонажами на образующую единый континуум фактуру их внешности и окружающей среды [Жолковский 1994. С. 115].*

Хотя, как и у Выготского со Сливицкой, «легкое дыхание» у Жолковского тоже выполняет медиативную функцию, теперь медиация осуществляется уже не между «житейской мутью» и эстетической формой и не между антиномичными жизненными стихиями, а между физическим и вербальным. «Легкое дыхание», физическая деталь Олиного облика, в то же время максимально

нематериально, имеет богатые духовные коннотации и связано с речью. Будучи синекдохой героини, «легкое дыхание» в финале сливается с макроейзажем, и одновременно через посредство этой метафоры с фактурой окружающей среды сливаются все словесные мотивы рассказа, центром которых оно является [Там же. С. 118—119].

*С каждым новым шагом все больше акцентируется, с одной стороны, опосредованность перспективы... а с другой стороны, и заключенная в ней непосредственность: сцена с начальницей — чувства самой Оли и детали эпизода соращения — речь Оли и ее почти слышимое, дейктически приближенное дыхание — его выход на повествовательную рамку [Там же. С. 111].*

Соединение опосредованности и непосредственности, вербального и физического, заключенное уже в самой метафоре «легкого дыхания», оказывается возможным благодаря действующему в рассказе закону, связывающему жизнь и слово:

*В духе Серебряного века жизнь у Бунина имитирует слово. В финале «легкого дыхания» как бы вылетает из книги, чтобы материализоваться в Олином вздохе, а затем и в кладбищенском ветре [Там же. С. 116].*

Выготский и Сливицкая принимали как само собой разумеющуюся способность тропа быть медиатором между жизненным материалом и его творческим пересозданием или между антиномичными жизненными стихиями; Жолковский же формулирует контекст — «дух Серебряного века», — в котором возможна эта медиация. И здесь анализ Жолковского не столько отталкивается от предшествующей традиции буниноведения, сколько обосновывает ее, артикулируя ее негласное основание<sup>1</sup>.

В то же время непосредственная связь между жизнью и словом выступает у Жолковского не как априорная данность, а как результат риторического функционирования бунинского рассказа, — эта связь должна быть обоснована внутри самого текста, тем более что в начале рассказа она выступает как проблематичная:

*В четырнадцать лет у нее, при тонкой талии и стройных ножках, уже хорошо обрисовывались груди и все те формы, очарование которых еще никогда не выразило человеческое слово<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> Название главы книги Жолковского, посвященной *Легкому дыханию*, — «Легкое дыхание Бунина — Выготского 70 лет спустя» — вполне отвечает такому подходу.

<sup>2</sup> Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. IV. С. 355. Далее ссылки на это издание в тексте, с указанием тома и страницы.



Как пишет Жолковский, если в начале *Легкого дыхания* «высказывается романтическое сомнение в возможностях слова», то и потом

*эта проблема возвращается вновь и вновь, например в терминологическом споре с начальницей о том, «девочка» Оля или «женщина», и в недоумении классной дамы, «как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем (!) Оли Мещерской?»; и в финале она без нажима разрешается в положительном смысле [Жолковский 1994. С. 115].*

Что же позволяет говорить о разрешении этой проблемы «в положительном смысле»? Единственное основание, приводимое исследователем, — демонстрация того, что описываемая в *Легком дыхании* реальность имитирует слово, формально не принадлежащее повествователю (во всех остальных случаях можно говорить лишь о когерентности между различными планами повествования). В рассказе действительно есть два вставных текста — дневник Оли и цитируемая ею же «старинная смешная книга». Эти два текста и используются Жолковским, когда он говорит о прямой имитации жизнью слова. Начнем с дневника.

*В эпизоде убийства центральную роль играет страничка из дневника, по-футуристически вынесенная в толпу... чтобы привести в роковой контакт вершины любовного треугольника, в результате чего неожиданно сбываются записанные в этом дневнике опасения героини [Там же. С. 116].*

Жолковский, однако, игнорирует тот факт, что «записанные в этом дневнике опасения героини» сбываются не буквально. Вот как звучит «предсказание» в Олином дневнике:

*Я не понимаю, как это могло случиться, я сошла с ума, я никогда не думала, что я такая! Теперь мне один выход... Я чувствую к нему такое отвращение, что не могу пережить этого!.. [IV. С. 359]*

Совпадение между текстом и жизнью действительно присутствует, но это совпадение не полное. Хотя Оля и в самом деле погибает, самоубийство, на которое намекает запись в дневнике, замещается в реальности убийством. Жизнь в *Легком дыхании* не «имитирует слово», будучи с ним непосредственно связанной, а смещает его смысл, находится с ним в отношении смещенного подобия. Если троп — это всегда некоторая трансформация первоначального (буквального) значения, то можно сказать, что жизнь

у Бунина выступает как троп, трансформирующий буквальное значение вставного текста. Отношение между словом и жизнью изоморфно отношению между буквальным значением слова и его фигуральным значением в тропе. То, что буквальному значению соответствует именно слово, а не жизнь, очевидно в случае текста из старинной книги, о которой, как мы узнаем в конце рассказа, Оля рассказывала когда-то своей подруге.

*...власть книжного портрета идеальной красавицы над жизнью оказывается ретроспективно реализованной в уже знакомых читателю чертах Олиной внешности (ср. помимо дыхания перекличку упоминаний о колене, а также руки «длиннее обыкновенного», соответствующие Олиному неукладыванию в рамки) [Жолковский 1994. С. 116].*

Перечисленные три случая достаточно разнородны, но объединены именно фигуральностью их воспроизведения в жизни. Физическое «легкое дыхание» из книги становится сквозной метафорой Олиного существования, очертания колена из книги соответствуют не форме Олиных ног, а вольности ее движений, а «длиннее обыкновенного» руки — повторяющемуся сюжетному ходу.

Итак, жизнь в бунинском рассказе относится к слову так же, как фигуральное значение слова в тропе относится к его буквальному значению. Хотя жизнь действительно имитирует слово, эта имитация подчеркнута фигуральна. «Легкое дыхание» и выступает как медиатор между физическим и вербальным, между жизненным материалом и эстетической формой или между жизненными антиномиями; но происходит это не вследствие субстанциализации слова, наделения его непосредственной способностью преобразовать реальность, а наоборот, за счет фигурализации реальности. Это уточнение имеет принципиальное значение. Если жизнь, буквально воспроизводящая слово, придает ему онтологический смысл (что может стать основой, например, для философии жизнестроительства), то фигуральная связь между жизнью и словом не может быть трансцендирована за пределы текста: это подобие возникает *внутри* текста благодаря метафорическому уподоблению убийства тексту из дневника, а жизненного пути — цитате из старинной книги. Если понимать символ как «выражение единства репрезентативной и семантической функций языка» [De Man 1983 (3). P. 189], то связь между словом и жизнью в *Легком дыхании* не символична, поскольку бунинский текст подчеркивает неизбежный разрыв между буквальной репрезентацией и фигуральной семантикой. Несмотря на «дух Серебряного века», *Легкое дыхание* — не символистское произведение.

Следует отметить, что фигуративная природа описываемой реальности не означает ее условности. Линков совершенно справедливо указывал, что отсутствие у Бунина цели «раскрыть, показать жизнь типичной русской гимназистки» «не означает, что его концепцию человека и действительности можно трактовать как выдумку, которая якобы заменяет ему реальность, подобно классной даме из *Легкого дыхания*. Нет, Бунин не считал изображенный им мир призраком, иллюзией, он для него был таким же реальным, каким для писателя XIX века был мир типичной русской гимназистки» [Линков 1989. С. 99]. Бунинская реальность подчеркнута вещественна, переполнена выпуклыми, осязаемыми деталями, что отмечал еще Чехов<sup>1</sup>. Язык Бунина действительно представлен как непосредственное выражение реальности, как предельно миметичный язык, и тем не менее на риторическом уровне его текст демонстрирует нередуцируемое фигуративное опосредование этой вещественной реальности.

\*\*\*

При всей его классичности, *Легкое дыхание* вряд ли можно считать репрезентативным для всего прозаического творчества Бунина 1910-х годов. Поэтому мы должны проверить наши наблюдения на материале рассказа принципиально другого типа, хотя относящегося к тому же периоду. *Господин из Сан-Франциско* (1915) очень удобен для этой цели: вряд ли в пределах данного периода можно найти рассказ, более противоположный *Легкому дыханию* и одновременно более однозначно интерпретируемый критиками и исследователями. Независимо от того, считали ли они социально-критическую направленность рассказа достижением или неудачей писателя, буниноведческая традиция вполне единодушно воспринимает его как философско-публицистический рассказ, обличающий зло надвигающейся буржуазной цивилизации американского типа.

Эта интерпретация, конечно, бесспорна. Само по себе, однако, это не делает ее беспроblemной — ведь, как мы видели, критический пафос по отношению к цивилизации у Толстого не только не освобождал его произведения от риторических осложнений, но и, по сути, сам был их эпифеноменом. В то же время в случае Толстого критическая традиция отнюдь не была слепа к его «противоречиям», хотя и трактовала их в основном как неорганичные добавления к толстовским произведениям, обусловленные преходящими

---

<sup>1</sup> Чехов писал о рассказе *Сосны*, что «это очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущенного бульона» [Мальцев 1994. С. 90].

идеологическими влияниями извне<sup>1</sup>. В случае *Господина из Сан-Франциско*, однако, мы не встречаем сколько-нибудь принципиальной критики: многочисленные анализы рассказа сводятся лишь к экспликации выраженной в нем философско-публицистической идеи и перечислению художественных средств, как будто бы полностью подчиненных цели выразить эту идею как можно ярче и убедительнее.

*Господин из Сан-Франциско* — это история последнего путешествия безымянного американского дельца, который всю жизнь успешно делал деньги и наконец решил отдохнуть, отправившись в круиз с женой и дочерью. Находясь на Капри, герой скоропостижно умирает. Центральная метафора рассказа, появляющаяся как в начале, так и в финале рассказа, — это описание парохода «Атлантида», который отвозит героя в Италию, а затем его тело назад в Америку. Описания эти подчеркнуто схожи и все же нетождественны. Первая метафора выглядит так:

*Океан с гулом ходил за стеной черными горами, вьюга крепко свистала в отяжелевших снастях, пароход весь дрожал, одолевая и ее, и эти горы, — точно плугом разваливая на стороны их зыбкие, то и дело вскипавшие и высоко взвивавшиеся пенистыми хвостами громады, — в смертной тоске стенала удушаемая туманом сирена, мерзли от стужи и шалели от непосильного напряжения внимания вахтенные на своей вышке, мрачным и знойным недрам преисподней, ее последнему, девятому кругу была подобна подводная утроба парохода, — та, где глухо гоготали исполинские топки, пожиравшие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени; а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги на ручки кресел, цедили коньяк и ликеры, плавали в волнах пряного дыма, в танцевальной зале все сияло и изливало свет, тепло и радость, пары то крутились в вальсах, то изгибались в танго — и музыка настойчиво, в сладостно-бесстыдной печали молила все об одном, все о том же [IV. С. 311].*

В финальном описании «Атлантиды» преисподняя, которая по-прежнему связывается с образом машинного отделения («той кухни, раскаляемой исподу адскими топками, в которых варилось движение корабля» [IV. С. 328]), дополняется фигурой Дьявола, который наблюдает за кораблем со скал Гибралтара. Дьявол и корабль оказываются двумя противостоящими друг другу и соизмеримыми по силе чудовищами («Дьявол был громаден, как утес, но громаден

<sup>1</sup> См. систематизацию этих противоречий в [Линков 1989. С. 10 и далее].

был и корабль, многоярусный, многотрубный, созданный гордыней Нового Человека со старым сердцем» [IV. С. 327]). В результате пространственная метафора принимает следующий вид: дьявольская стихия противостоит кораблю, «подводная утроба» которого сама представляет собой преисподнюю, а верхняя палуба занята капитаном, «языческим идиолом», репрезентирующим (вместе с «таинственным гулом, трепетом и сухим треском синих огней, вспыхивавших и разрывавшихся вокруг бледнолицего телеграфиста») дьявольскую гордыню Нового Человека [IV. С. 327]. Средине корабля занята беспечной и не догадывающейся об этом метафизическом поединке нарядной толпой, которая с готовностью позволяет обманывать себя паре нанятых за деньги мнимых влюбленных и не помнит о смерти, наглядно представленной в данном случае в виде ящика с телом господина из Сан-Франциско, который стоит «глубоко под ними, на дне темного трюма, в соседстве с мрачными и знойными недрами корабля, тяжко одолевавшего мрак, океан, вьюгу...» [IV. С. 328].

По сравнению с описанием «Атлантиды» в начале рассказа, финальное описание отличает в первую очередь эксплицированность метафизических фигур, лишь намеченных в первом описании, и изменение соотношения между пассажирами и командой корабля. Исчезает противопоставление тяжелого труда команды и праздности пассажиров, точнее, этическое противопоставление сменяется гносеологическим: основное отличие представителей «нарядной публики» от всех остальных людей и ее основная вина — не эксплуатация труда других, а забвение метафизических основ человеческого существования. Но об этих основах помнит, с одной стороны, капитан, а с другой — простой народ Италии, который, хотя и занят обслуживанием цивилизации, еще не подвергся ее развращающему влиянию.

*Шли они (два абруцских горца. — А.Ш.) — и целая страна, радостная, прекрасная, солнечная, простиралась под ними... Они обнажили головы — и полились наивные и смиренно-радостные хвалы их солнцу, утру, ей, непорочной заступнице всех страждущих в этом злом и прекрасном мире, и рожденному от чрева ее в пещере Вифлеемской, в бедном пастушеском приюте, в далекой земле Иудины... [IV. С. 326].*

Перед нами вырисовывается, таким образом, система, в которой непосредственной близости простых людей с природой и истоком их культуры (горцы идут по «древней финикийской дороге, вырубленной в скалах») противостоит тотальное опосредование, конституирующее цивилизацию. Опосредование это касается бук-

важно всего: труда<sup>1</sup>, истории<sup>2</sup>, человеческих отношений<sup>3</sup> и, конечно, смерти.

Противопоставление цивилизации и первозданной «наивной» культуры в *Господине из Сан-Франциско* очень схоже с тем, которое мы подробно описывали на примере толстовских рассказов<sup>4</sup>. Однако подобное противопоставление у Толстого постоянно осложнялась проблематичностью положения повествователя относительно оппозиции «природа // цивилизация». У Бунина такой проблемы не возникает: его повествователь как будто априорно обладает привилегированным знанием о происходящих в мире метафизических процессах, и в этом смысле единственным сопоставимым с ним персонажем является капитан «Атлантиды». При этом, впрочем, повествователь лишен дьявольской гордыни Нового Человека и наблюдает и за Дьяволом, и за «Атлантидой», и за горцами с некоторой абсолютной позиции. О.Н. Михайлов совершенно справедливо замечает, что хотя «Бунин охотно обращается к точке зрения “простого”, “наивного” человека», но даже в рассказах, «предельно близких к толстовской традиции, Бунин не делает такую точку зрения “своей”, лично выстраданной, и “наивность” восприятия остается в его произведениях литературным приемом» [Михайлов 1976. С. 172].

Заданность и неизменность позиции повествователя, которого ничто не мешает отождествить с автором, действительно переводит гносеологический маршрут толстовского повествования в жанр *elocutio*, экспликации заранее готовой идейной системы в повествовательной форме. Постепенное усиление метафизической проблематики, венчающееся прямым описанием Дьявола, — лишь риторический прием, призванный придать больше убедительности описываемой картине мира. Не повествователь, а сам читатель проходит в рассказе путь постепенного осознания скрытых основ мироздания: если уподобление машинного отделения «Атлантиды» в начале рассказа «мрачным и знойным недрам преисподней» — это метафора, то аналогичное уподобление в финале — метафизи-

---

<sup>1</sup> Господин из Сан-Франциско «работал не покладая рук, — китайцы, которых он выписывал к себе на работы целыми тысячами, хорошо знали, что это значит!»

<sup>2</sup> В отличие от простых итальянцев, тесно связанных с историей своей страны, для американцев и немцев Италия — лишь модный музей.

<sup>3</sup> Человеческие отношения, включая любовь, целиком и полностью опосредованы деньгами и социальным положением — ср., напр., нанятую «влюбленную» пару на «Атлантиде» и ценимую господином из Сан-Франциско «любовь молодых неаполитанок, пусть даже и не совсем бескорыстную».

<sup>4</sup> Р.С. Спивак закономерно говорит о близости бунинской эстетики дооктябрьского периода с эстетикой молодого Толстого [Спивак 1967. С. 2].

ческая истина. Для читателя рассказ построен по модели загадки. В тексте есть много указаний на то, что повествователь заранее знает о смерти героя, начиная с намеков на смерть в описании внешности принца, с которым герой знакомится на корабле, упоминания «Снятия с креста» и подчеркивания старости героя («чувствуя себя так, как и подобало ему, — совсем стариком») и заканчивая прямым обращением к читателю в риторическом вопросе, предшествующем описанию смерти героя:

*Что чувствовал, что думал господин из Сан-Франциско в этот столь знаменательный для него вечер? Он, как всякий испытывший качку, только очень хотел есть, с наслаждением мечтал о первой ложке супа, о первом глотке вина... [IV. С. 319].*

В то же время смерть господина из Сан-Франциско предсказывается и на формально независимом от повествователя уровне — во сне, который герой видит накануне своего приезда на Капри.

*Вежливо и изысканно поклонившийся хозяин... на мгновение поразил господина из Сан-Франциско: он вдруг вспомнил, что нынче ночью, среди прочей путаницы, осаждавшей его во сне, он видел именно этого джентльмена, точь-в-точь такого же, как этот, в той же визитке и с той же зеркально причесанной головою. Удивленный, он даже чуть было не приостановился. Но как в душе его уже давным-давно не осталось ни даже горчичного семени каких-либо так называемых мистических чувств, то сейчас же и померкло его удивление: шутя сказал он об этом странном совпадении сна и действительности жене и дочери, проходя по коридору отеля. Дочь, однако, с тревогой взглянула на него в эту минуту: сердце ее вдруг сжала тоска, чувство страшного одиночества на этом чужом, темном острове... [IV. С. 318]*

Нетрудно заметить, что, подобно тому как в *Легком дыхании* жизнь не буквально имитировала слово, а смешала его буквальное значение в фигуральное, сон господина из Сан-Франциско тоже предвещает смерть героя не буквально. Сновидение содержит мистический намек, что, безусловно, свидетельствует о присутствии в жизни скрытого от глаз героя метафизического плана, но не задает будущие события непосредственно. Иными словами, сон героя может быть лишь истолкован как предвестие смерти, и, композиционно совмещая сон с собственными намеками на бренность героя, повествователь именно так его и толкует. Истолкование оказывается верным — герой действительно умирает, но верная интерпретация не перестает быть интерпретацией. Метафизическое из-

мерение реальности действительно существует, но метафизический план явлен не непосредственно, он нуждается в толковании, и именно она и является прерогативой повествователя.

Потусторонний намек, смысл которого становится ясен через несколько страниц, функционально сходен с дневником Оли Мещерской и «старинной смешной книгой» в *Легком дыхании*. В обоих случаях развитие событий предсказывается в формально независимых от повествователя вставных текстах. Если в *Легком дыхании* этот прием создавал эффект имитации жизнью слова, то в *Господине из Сан-Франциско* совпадение намеков повествователя и мистического сна героя работает на установление непосредственной связи между повествованием и управляющими жизнью метафизическими законами. Именно эта связь придает достоверность рисуемой повествователем в конце рассказа метафизической картине, обеспечивает успешность преобразования символического подтекста начального описания в референциальную материальность образов финала.

Поскольку толкование повествователя подтверждается сюжетом, достоверной оказывается и финальная картина — высказанная повествователем метафизическая истина о мире. Однако фигурализация буквального значения в *Легком дыхании* ограничивала закон имитации жизнью слова пределами текста с его конкретной риторической структурой. А в *Господине из Сан-Франциско* зависимость метафизической истинности повествования от метонимического соположения намеков повествователя и сна героя не позволяет финальному синтезу репрезентативной и семантической функций языка выйти за пределы текста в мир читателя. Истинность заявленной в рассказе метафизической системы абсолютна только внутри конкретного текста, с его сюжетом, повествованием и композицией.



## БУНИН И ТОЛСТОЙ

Тесная связь между Толстым и Буниным почти единодушно признается исследователями и подтверждается признанием самого Бунина, который говорил: «никогда во мне не было восхищения ни перед кем, кроме только Л. Толстого»<sup>1</sup>. Из зрелых бунинских произведений именно *Господин из Сан-Франциско* традиционно считается теснее всего связанным с толстовской традицией. А. Дерман писал даже, что, если бы рассказ «не был столь похож на некоторые вещи Толстого, перед нами, несомненно, было бы подлинно гениальное произведение». Подробнее всего историко-литературная связь *Господина из Сан-Франциско* с Толстым анализируется в книге Линкова, полностью посвященной Толстому и Бунину [Линков 1989]. С его точки зрения, в *Господине из Сан-Франциско* сталкиваются две противоположные тенденции творчества Бунина, связанные с его отношением к классическому толстовскому реализму.

Важнейшее свойство реализма, по Линкову, — пафос познания действительности, «реализм именно *объясняет* явления, устанавливая их причины и следствия на социально-исторической почве». Герой реалистической литературы — «носитель сверхличных, разумных, культурных начал». При этом «концепция человека в реализме XIX века была рационалистической. А основной формой рационализма эпохи был, безусловно, историзм» [Линков 1989. С. 93—94]. Бунин же с самого начала своего творчества неуклонно движется прочь от реалистической поэтики, воплощением которой является Толстой. Хотя «Бунин начинал свой путь в литературе с традиционных рассказов» [Там же. С. 108], затем он отошел от реалистического канона. Он нарушает реалистическую парадигму в трех аспектах. В отличие от реалистов, у Бунина «1. Человек вне общей жизни, он всегда и изначально одинок. 2. Его поведение никогда не определяется разумными мотивами. 3. Подлинная жизнь человека вне истории (поэтому Бунин стремится запечатлеть ее внеисторические черты)» [Там же. С. 96—97].

Если Линкову достаточно легко удастся проиллюстрировать эти положения на примере *Легкого дыхания*, в случае *Господина из Сан-Франциско* все оказывается не столь однозначно. Хотя исследователь находит в рассказе элементы новой, нереалистической поэтики, он отмечает и предельную характерность бунинского ге-

---

<sup>1</sup> Цит. по: [Линков 1989. С. 7].

роя, в котором воплощено мировоззрение, свойственное буржуазной цивилизации. *Господин из Сан-Франциско* обладает социально-историческим пафосом, свойственным именно реализму. Линков признает, что

*хотя четкой линии причин и следствий, которая присуща повестям Л. Толстого 80-х годов, у Бунина нет, но и у него достаточно определено выражена аналитическая художественная мысль. Подобно Толстому, он видит основной порок современной буржуазии в ее мировоззрении, полагающем высшую ценность человеческого существования в удовольствии и комфорте* [Там же. С. 130].

В результате бунинский рассказ оказывается «вершиной реализма и одновременно прощанием с ним»:

*По методу, раскрывающему суть действительности в причинно-следственных связях, он был реалистическим, а по апокалиптическому прогнозу, предсказывающему фатально-неизбежную гибель всей цивилизации, рассказ исключал возможность дальнейшего движения в социально-историческом исследовании* [Там же. С. 128].

*Господин из Сан-Франциско* представляет собой, таким образом, контаминацию старого метода и новой философии, его отличие от толстовской поэтики проявляется именно в новом идейном комплексе. Линков подробно разбирает эти идеи, сравнивая *Господина из Сан-Франциско* со *Смертью Ивана Ильича*<sup>1</sup>. Хотя в обоих произведениях автор осуждает героя, основания для этого различны.

*У автора «Смерти Ивана Ильича» опровержение ошибочного взгляда героя носит этический и рациональный характер. У Бунина основной довод против идеала американского дельца — скудость его чувств* [Там же. С. 130].

Поэтому

*если герой Толстого может пройти путь от заблуждения к истине, которая принесет ему счастье и спокойствие, то у Бунина человек способен только познать и почувствовать двудединую неизменную суть мира и жизни* [Там же. С. 132]<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Близость этих двух произведений была замечена сразу же после выхода в свет бунинского рассказа [Линков 1989. С. 128].

<sup>2</sup> Говоря о «двудединой неизменной сути мира и жизни», Линков тем самым присоединяется к традиции Сливницкой, подчеркивающей свойство Бунина «воспринимать мир в неразложимом единстве его контрастов».

Поскольку для Бунина невозможно движение от заблуждения к истине, а суть мира неизменна, история в его тексте исчезает: «Согласно Бунину, мир всегда в любой момент состоит из одних и тех же элементов, и ничего нового возникнуть в нем не может» [Там же. С. 132]. Но каким образом «неизменная суть мира и жизни» уживается у Бунина с «апокалиптическим прогнозом»? Можно было бы предположить, что жизнь и мир неизменны на уровне повседневной реальности, а апокалипсис, гордыня Нового Человека и противостояние с Дьяволом относятся к метафизическому уровню. Однако риторическая работа текста как раз и направлена на установление связи между этими уровнями, а экзистенциальная вина господина из Сан-Франциско и ему подобных состоит как раз в том, что они не способны воспринять метафизическое измерение реальности. Более того, само стремление оценивать историческую реальность, со всей ее социальной детерминированностью, с точки зрения высших законов ничуть не в меньшей степени свойственно и Толстому. Говоря о *Господине из Сан-Франциско*, Михайлов, например, указывает именно на то, что Бунин здесь, как и Толстой, «судит с точки зрения “вечных” законов, управляющих человечеством» [Михайлов 1976. С. 162]<sup>1</sup>. Конечно, у Толстого и не идет речь об апокалипсисе; но то, что «Бунин предсказывает гибель современному миру, который ждет та же участь, что и древний языческий мир, разьедаемый пороками, развращенный» [Линков 1989. С. 133], больше напоминает перифразу толстовских публицистических идей, чем радикальный разрыв с толстовским реализмом<sup>2</sup>.

По-видимому, различие между двумя произведениями следует искать не на уровне идей, и это подтверждают противоречия в тексте Линкова, который одновременно отказывает бунинскому миру в возможности изменения и говорит о его обреченности на гибель. Сами по себе идеи о сущности современной цивилизации у Толстого и Бунина достаточно схожи, но их риторическая роль в организации текста принципиально различается. В *Смерти Ивана*

<sup>1</sup> Михайлов здесь выражает очень распространенную точку зрения. Так, В.А. Гейдеко называет *Господина из Сан-Франциско* и *Братьев* рассказами, в которых Бунин выражает «толстовское отношение к цивилизации» [Гейдеко 1974. С. 247]. Толстовскую оппозицию природы и культуры находит в этих произведениях и Е.И. Конюшенко [Конюшенко 1993. С. 7].

<sup>2</sup> В отличие от Линкова, Михайлов не противопоставляет социально детерминированную реальность и метафизику. Он справедливо указывает, что американский капитализм для Бунина — «лишь частная, “временная” форма проявления “всеобщего” или, лучше сказать, “космического” зла» [Михайлов 1976. С. 162].

*Ильича*, как и в других проанализированных нами толстовских произведениях, философская позиция повествователя изменяется по ходу текста. Начав с дискредитации всей жизни Ивана Ильича в связи с тотальной опосредованностью организующих ее культурных норм, толстовский повествователь приходит к сведению человеческой жизни вообще к примеру из учебника по логике. Только невозможность согласиться с этим заставляет повествователя ввести в текст идеологическую концепцию, «слепую» по отношению к продемонстрированным в нем механизмам тотальной опосредованности любой культуры. В отличие от толстовского текста, бунинский рассказ риторически монолитен. Весь текст построен как доказательство заранее сформированной метафизической концепции. Однако ценой этой монолитности оказывается изменение статуса философской концепции: если риторика толстовской повести выводит этическую идею повествователя в читательский мир в качестве истины, не зависящей от данной конкретной текстуальной констелляции, то метафизическая картина, представленная в финале *Господина из Сан-Франциско*, остается зависимой от его уникальной риторической структуры. Бунинский рассказ придает гомогенность и внутреннюю непротиворечивость концептуальной системе толстовского типа, однако при этом замыкает эту систему в границах конкретного произведения.

Как в этом свете выглядит историко-литературное движение от толстовского реализма к бунинскому модернизму? Интересно, что, хотя мы не можем согласиться с рядом конкретных положений Линкова, его общий вывод об истории литературы сохраняет смысл, хотя и должен быть несколько переформулирован. Утверждение о том, что концептуальным центром (толстовского) реализма является идея социально-исторической обусловленности человека, верно, если понимать его в том смысле, что риторика толстовских текстов нацелена на преодоление границы текста и на выход к социально-исторической реальности. Точно так же можно согласиться с общим положением об отсутствии подобной социально-исторической обусловленности у Бунина, если понять его как вывод из того, что риторика бунинского текста не позволяет его концептуальной структуре стать моделью для понимания реальности за его пределами. Линков, как и многие другие исследователи, четко ощущает границу, отделяющую бунинские тексты от социально-исторической действительности, и отсутствие такой границы у Толстого. Однако, на наш взгляд, это ощущение возникает не вследствие разных философий двух писателей, а в результате разной риторической организации их текстов. Подобное

понимание не только позволяет избежать противоречивости, свойственной концепции Линкова, но и позволяет объединить два внешне совершенно различных направления бунинского творчества, репрезентированных *Легким дыханием* и *Господином из Сан-Франциско*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Значимость этих рассказов для оценки творчества Бунина тем более велика, что, по справедливому замечанию Линкова, «если *Деревня* знаменует собой начало перелома в мировоззрении Бунина, то рассказы, созданные с 1913 по 1917 год, завершают формирование взглядов писателя, в целом оставшихся без изменения до конца его дней. В эти годы создаются наиболее концептуальные произведения, где вырабатываются и обосновываются идеи и ценности, ставшие в последующем творчестве предпосылками, уже и не требующими доказательства» [Линков 1989. С. 128].

## БУНИН И ЧЕХОВ

В отличие от Толстого, близость к Бунину Чехова не столь однозначно интерпретируется исследователями — описание различий явно преобладает над описанием сходств<sup>1</sup>. Хотя в первом приближении Бунин помещается в чеховский контекст — как пишет, в частности, Сливичкая, все «реалистическое искусство начала XX века развивалось под знаком Чехова» [Сливичкая 1974. С. 90], — при усилении индивидуализации он исключается из него. «Не следует преувеличивать чеховское влияние на Бунина, — пишет Михайлов, — движение Бунина-прозаика шло совсем в иной — резко отличной от чеховской — колее» [Михайлов 1976. С. 51]. С его точки зрения, следует говорить об «эстетической “несовместимости” писательских индивидуальностей» Бунина и Чехова [Там же. С. 66]. К поиску структурных сходств и различий между чеховской и бунинской прозой исследователей подталкивает и значимость для обоих писателей жанра рассказа<sup>2</sup>. Если, с одной стороны, Бунин «обновляет вслед за Чеховым структуру рассказа» [Крутикова 1983. С. 658], «продолжает чеховское освоение нового, основанного на ассоциативных связях сюжета» [Кожемякина 1983. С. 18], то, с другой стороны, в повествовательной системе двух писателей отмечается множество несовпадений. Как пишет И.П. Вантенков,

*если у Чехова повествование, как правило, организовано точкой зрения героя, то у Бунина оно тяготеет к точке зрения повествователя... Внешне объективная форма изображения слита в этих рассказах с тщательно скрытой, но явственно ощущаемой тенденциозностью* [Вантенков 1979. С. 11–12].

---

<sup>1</sup> Впрочем, такое положение дел скорее всего свидетельствует о существовании положения о близости двух писателей, которое неустанно корректируют исследователи. Вполне закономерным образом утверждения о сходстве Бунина и Чехова встречаются в основном в общих типологических работах — ср., напр.: «При всей самобытности обоих писателей, определенная типологическая общность их реализма несомненна» [Келдыш 1971. С. 160].

<sup>2</sup> Ср., например: «При всем различии стилизованных манер, как и путей художественного обобщения, у Чехова и Бунина... их произведения сближаются в жанровом типе» [Келдыш 1972. С. 104].

Специфика повествовательной ситуации влияет и на характер изображения героев. Конюшенко, для которого «сходство Бунина и Чехова, отмечаемое уже современниками, представляется весьма проблематичным» [Конюшенко 1993. С. 14—15], утверждает, что «герой Бунина либо лиризуется, осваивается автором, либо в духе натурализма предельно объективируется, отчуждается от автора», в то время как у Чехова «зона построения образа лишена подобного контрастного “наложения” голосов» [Там же. С. 15].

Однако особенно часто говорится о разном характере предметного изображения у Чехова и Бунина, что в первую очередь проявляется в разном функционировании детали. По словам Н.Я. Берковского, в отличие от Чехова, Бунин «не отбирал подробностей точно, не высматривал тщательно, подробности у него шли скопом, с известной преднамеренной безвыборностью, не заменяя, не замещая чего-либо, но взаимно усиливая друг друга» [Берковский 1965. С. 39]. Особенно подробно на различии бунинских и чеховских деталей останавливается Ю. Мальцев. С его точки зрения, характерная для Бунина «избыточность ярких, выразительных, но нецеленаправленных, а как бы лишних и “ненужных” с точки зрения традиционной эстетики деталей» знаменовала собой «утверждение совершенно нового эстетического принципа» [Мальцев 1994. С. 89]. Несколько неожиданным образом представителем традиционной эстетики, в которой каждое ружье рано или поздно стреляет, выступает у Мальцева именно Чехов. Хотя рассуждения Мальцева о передаче «неуловимого и изменчивого потока бытия» у Бунина практически не отличаются от того, что пишет Чудаков о Чехове, для Мальцева важно противопоставить Бунина именно Чехову. Мальцев прямо отталкивается от исследований Чудакова:

*Некоторые критики... отмечают наличие излишних деталей и у Чехова тоже, но признают, что они все же служат характеристике героя, который таким образом определяется «путем не только существенных черт облика и окружения, но и черт случайных», то есть в конечном счете эти детали все-таки целенаправленны. Не то у Бунина. У Чехова цель этих якобы бесцельных деталей — создать впечатление, что «все как в жизни», обыденно. Бунин приковывает внимание к яркости детали, ее экспрессии, заставлявшим поверить, что все в жизни необычно... Никто в русской литературе ни до Бунина, ни после него не приближался так к этой цели, не поднимался до такой удивительной экспрессии и осязаемости в передаче неуловимого и изменчивого потока бытия (выделено мною. — А.Щ.) [Там же. С. 90—91].*

Таким образом, несмотря на яркость и необычность бунинской детали, ее функция, по Мальцеву, как и у чеховской детали по Чудакову, состоит в усилении эффекта непосредственного присутствия описываемой реальности. Различие между ними заключается прежде всего в степени экспрессивности. Однако затем оказывается, что у зрелого Бунина на место первоначального изобилия подробностей

*придет умудренная сдержанность и строгий лаконизм. Функция детали, ее эстетический удельный вес останутся прежними, но безграничное изобилие сменит строгий отбор, диктуемый, однако, не целенаправленностью, как у Чехова, а соображениями наибольшей выразительности и яркости [Там же]<sup>1</sup>.*

Теперь различие между бунинскими и чеховскими деталями состоит не в степени экспрессивности, а только в отношении к структуре текста: чеховская деталь целенаправленна, а бунинская выходит из-под диктата телеологии текста. Остается непонятным, впрочем, почему выразительность у Бунина не является целенаправленной и благодаря чему яркость и экспрессивность его описаний создает не идеосинкретический «необычный» мир, а «заставляет поверить», что «все необычайно» в самой жизни. На этот вопрос более интеллигибельно отвечает Сливичкая. Согласно Сливичкой, категория случайного, занимавшая важное место и в мире Чехова, превращается у Бунина в «полностью реализовавший себя творческий принцип» [Сливичкая 1974. С. 102]. Количественное различие переходит в качественное:

*Бунинский рассказ — это не мир, замкнутый сам в себе, а часть огромного целого. В этом нет ничего нового — Чехов тоже создавал мир из отдельных его осколков...<sup>2</sup> Ново, что бунинская новелла в самой себе несет представление об огромности мира за ее пределами [Там же. С. 94].*

Ключевые слова здесь — «в самой себе». Если связь чеховского текста с миром обеспечивалась через деталь, принадлежащую

<sup>1</sup> Тенденция к исключению бунинских деталей из семантической структуры текста, к пониманию их как чистой репрезентации чрезвычайно популярна. Так, В.А. Келдыш говорит о том, что у Бунина «вместо многозначительной — в “чеховском смысле” — детали нередко выступают описательные подробности, сами по себе не слишком значительные»; Бунин использует «некий особый способ типизации... действительно отличающийся от чеховского. Его суть: общее, единое через множественность мелкого и дробного» [Келдыш 1972. С. 168].

<sup>2</sup> В этом определении чеховской поэтики Сливичкая ссылается на Берковского [Берковский 1962. С. 420].



одновременно и миру и тексту, то бунинский текст несет в себе «представление об огромности мира», поскольку он изоморфен этому «огромному целому», что обеспечивается «космическим сознанием» Бунина [Там же. С. 94].

Само по себе, впрочем, такое утверждение слишком абстрактно — оно исходит из постулата о космическом сознании Бунина, но не объясняет, каким образом мы можем установить наличие этого сознания, исходя из самих бунинских деталей и их взаимодействия с бунинскими текстами в целом. Для этого мы должны более четко оценить различие между чеховской и бунинской риторической стратегией; это удобно будет сделать, сравнив два рассказа — *Архиерея* и *Худую траву* (1913), — чья тематическая и композиционная близость бросается в глаза.

*Худая трава*, в отличие от обоих уже рассмотренных нами рассказов, относится к произведениям Бунина о народе, причем к тем из них, в которых, по словам Михайлова, отразилась «любовь к родному, издревле идущему, прорывающемуся через все социальные невзгоды» [Михайлов 1976. С. 134]. С *Архиереем* рассказ сближает не только общность сюжета (болезнь и смерть главного героя), но и ритмическое чередование эмоциональных состояний и ключевая роль воспоминаний героя. Как мы помним, именно последовательность воспоминаний создавала динамику чеховского рассказа. *Худая трава* также структурирована двойным движением: постепенным отдалением героя от земной жизни и моментами эманации истины бытия, связанными в данном случае с воспоминаниями о жене и дочери.

Вместе с тем последовательность воспоминаний и контекст их возникновения сразу обнаруживает отличие *Худой травы* от *Архиерея*. У Чехова последовательность воспоминаний была организована по модели все увеличивающейся опосредованности их связи с настоящей жизнью героя, в результате чего в тексте и создавалась структура смысла как системы бесконечных отсылок, неспособной достичь непосредственного контакта с идеалом. В бунинском же рассказе воспоминания героя четко делятся на две группы. С одной стороны, это «ничтожные, бедные, однообразные» воспоминания и сны, также складывающиеся из «печальных и скучных» воспоминаний или переполненные тоской и страхом всей его жизни. С другой стороны, это воспоминания о встрече на реке с будущей женой и о дочери — не просто светлые, но придающие смысл всей его жизни. Динамики в воспоминаниях Аверкия нет: результатом их последовательности становится только усиление оппозиции между двумя группами, которая называется в бунинском тексте прямо:

*После больницы он часто делал попытки вспомнить всю свою жизнь. Казалось, что необходимо привести в порядок все, что видел и чувствовал он на своем веку. И он пытался сделать это, и каждый раз напрасно, воспоминания его были ничтожны, бедны, однообразны. Вспоминались пустяки, безо всякого толку и все в картинках — неясных и отрывочных... Говорят, например, что родился он вот там-то и тогда-то. А что это значит — родился? Не оказывалось даже понимания собственного рождения, не оказывалось даже в него ошутительной веры! ...Он всю жизнь считал родителей самыми близкими людьми; но, когда умер отец, он совершенно забыл его, так же как и мать: не только жалеть перестал, а даже лица отцовского не мог ясно представить себе...*

*Только далекие сумерки на реке, далекую встречу свою с той молодой, милой, которая равнодушно-жалостно смотрела на него теперь старческими глазами, ошутительно помнил он да ясно видел лицо дочери [IV. С. 146].*

Радикальное отличие воспоминаний Аверкия о жене и дочери от воспоминаний архиерея о своем детстве состоит в том, что если в чеховском тексте вспоминаемое принципиально отнесено в безвозвратно прошедшее, то жена и дочь Аверкия присутствуют в его настоящем. Хотя именно появление матери архиерея в церкви напомнило ему о детстве, весь последующий ход рассказа демонстрирует несовпадение теперешней матери с той, которую преосвященный «так любил», а когда мать наконец снова видит в Петре своего ребенка, он уже ничего не воспринимает в этом мире. Наоборот, разительное внешнее несовпадение молодой девушки на реке и старухи-жены Аверкия настойчиво преодолевается в бунинском тексте.

*Когда и с кем это было? Мягкий сумрак в лугу, над мелкой заводью, теплая, розовеющая от зари, дрожащая мелкой рябью, расходящаяся кругами вода, чья-то водовозка на берегу, слабо видный в сумраке девичий стан, босые ноги — и неумелые руки, с трудом поднимающие полный чернак...*

*Это было давно, в самом начале жизни... Неужели это она, та, что придет завтра, поведет его домой умирать? Она, она... [IV. С. 136—137]*

Предсмертные видения обоих героев тоже схожи только на первый взгляд. Если архиерей, выйдя уже за пределы земного времени, видит себя, свободного, как птица, весело идущего по полю, то Аверкий видит собственную могилу и причитающую над ней дочь.

*Представился ему летний день, летний ветер в зеленых полях, косогор за селом и на нем — его могила... Кто это так звонко и так жутко кричит, причитает над нею?*

*— Родимый ты мой батюшка, что ж ты себе сдумал, что ты над нами сделал? <...>*

*«Ах, это дочь!» — подумал Аверкий с радостью, с нежностью, с затрепетавшей в груди сладкой надеждой на что-то... [IV. С. 150].*

Структура этого описания, как и в случае воспоминания о встрече с будущей женой, — это структура узнавания, замыкания фантазматической картины на реальную жизнь. Если в *Архиерее* герой должен был сначала почувствовать, что «все то, что было, ушло куда-то очень-очень далеко и уже более не повторится, не будет продолжаться», чтобы увидеть себя под «широким небом, залитым солнцем», то в *Худой траве* воображаемая картина подчеркнута связана с реальной, посюсторонней жизнью и перестает быть фантастичной. (То, что Аверкий лишь заглядывает во вполне вероятное будущее, подчеркивается тем, что дочь, у которой незадолго до этого умерла девочка и это «снова сделало ее молодой и свободной», гостит у родителей, и ей самой кажется, что «она опять живет дома, у батюшки с матушкой, девкой».)

В отличие от жизни преосвященного Петра, жизнь Аверкия подчеркнута типична. Уже эпиграф «Худая трава из поля вон!» задает универсальность происходящего, подчиненность индивидуальной судьбы обязательным для всех законам. Отчуждение героя от здоровых людей с их земными заботами является не только следствием болезни, но и более универсальной жизненной закономерности — той возрастной «поры», когда «хорошие, смирные мужики, много поработавшие... начинают плохо слушать, мало говорить и со всем, что им ни скажешь, соглашаться, думать же что-то иное, свое» [IV. С. 131]. Да и сама болезнь, которая совершенно неожиданно для преосвященного Петра оказалась смертельной, в *Худой траве* сразу же вписывается в неизбежный человеческий удел: Аверкий «твердо решил, что захворал без отлеку, что он — “оброчный кочет”» [IV. С. 133].

Можно заметить, что в рассказе есть два механизма, придающих смысл жизни героя. С одной стороны, жизнь осмысливается через целый ряд устойчивых словесных формул, от «оброчного кочета» до поучения дьячка:

*И возвратится персть в землю, яко же бе, дух возвратится к Богу, иже даде его... Этого, брат, не минуешь!*

*И Аверкий, которому очень понравились его слова, торопливо ответил:*

— *Избави Бог! Как можно того миновать!..* [IV. С. 145]

Впрочем, осмысленность традиционных формул в *Худой тра-  
ве* почти сразу же проблематизируется:

— *Нет, избавь, Господи, — не миновать-то! <...> И Бог оброку тре-  
бует...*

*И, запутавшись в своих мыслях, прибавил нектати:*

— *Нет, как можно... А то бы столько греха развелось! Так-то, свя-  
тые люди говорили, шла божья мать от креста и плакала навзрыд...  
Все цветы от слез пожглись, посохли, один табак остался...* [Там же]

Однако одновременно жизнь Аверкия получает смысл благо-  
даря его связанности с женой и дочерью, прозрениям смысла бы-  
тия в воспоминании о сцене у реки, в предсмертном видении до-  
чери на могиле или в сцене, когда, глядя на жену и дочь, контраст  
между которыми взволновал его, Аверкий «опять почувствовал на  
мгновение: сладка жизнь!» [IV. С. 141] Смысл, обеспеченный впи-  
санностью в цепь поколений, не ставится под сомнение нигде в  
рассказе. И тем не менее нельзя сказать, что бунинские эпифании  
отличает от чеховских только снятая проблематичность. Дело  
именно в том, что (в отличие от *Архиерея*) все прозрения героя зам-  
кнуты на наличную реальность. Поэтому если жизнь героя и полу-  
чает какой-то смысл, то не благодаря общим экзистенциальным  
законам (которые представлены в рассказе лишь как набор вспо-  
минаемых по случаю обесмысленных формул), а исходя из конк-  
ретной фактичности этой жизни, наличия именно этой жены, этой  
дочери. То, что воспоминания и видения героя не способны вый-  
ти за пределы непосредственно данного, имеет гораздо большее  
значение, чем указание на особенности его сознания. Настойчиво  
повторяемая операция замыкания смыслообразующих механизмов  
на внутритекстовую реальность демонстрирует невозможность их  
трансцендирования. Именно поэтому утверждаемая Сливичкой  
связь бунинского текста с «плотью мира» и «жизнью как таковой»  
может быть обеспечена только через внеположное тексту «косми-  
ческое сознание» автора: в самом тексте механизмы такой связи  
отсутствуют.

Таким образом, если у Чехова внетекстовый референт был не-  
достижим, так как бесконечно отложен, граница бунинского  
текста с миром оказывается непреодолимой в связи с его ритори-  
чески демонстрируемой имманентностью. Благодаря этому воз-  
действие бунинской риторики на историко-литературную схему  
также окажется иным. Бунинская риторика, в отличие от чехов-  
ской, не проблематизирует возможность истины об истории на

уровне интенционального смысла высказывания, но ограничивает эту истину рамками текста, вне которого она, вообще говоря, не обязана быть справедливой. В этом смысле разнообразие концепций связи Бунина с Чеховым совершенно оправдано: в зависимости от того, каким образом будет (извне) установлена, например, связь бунинской детали с космосом, изменится и соотношение между обоими писателями. Именно поэтому заявления о предельной осязаемости бунинской изобразительности, при всей их распространенности, не становятся основанием историко-литературного сюжета. Когда Сливичкая переходит от анализа бунинской поэтики как таковой к оценке ее роли в истории литературы, в ее рассуждениях появляется большая история. И это закономерно: ведь если бунинский текст изоморфен миру, то и история литературы должна быть изоморфна большой истории. Сливичкая выражает точку зрения подавляющего большинства буниноведов, когда пишет, что если «Чехов рисует перед нами обветшалый мир», то «творчество Бунина отражает определенную грань сознания другой эпохи, когда Россия вступила в полосу исторических катаклизмов» [Там же. С. 98].

## ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: БУНИН

Историко-литературное движение от Толстого к Бунину традиционно описывается как кризис классического русского реализма, выражающийся в снятии пафоса рациональной социально-исторической обусловленности человека, а от Чехова к Бунину — напротив, основывается на идее параллелизма истории литературы и большой истории. Может показаться, что эти две модели включают друг друга. Однако на уровне риторических стратегий картина оказывается не столь противоречивой. С одной стороны, Бунин придает когерентность толстовской риторике, одновременно ставя под сомнение возможность ее выхода в социально-историческую реальность, что обычно описывается как снятие пафоса социально-исторической обусловленности персонажей. С другой стороны, Бунин замыкает бесконечные цепочки риторических отсылок Чехова, но замыкает их не на внетекстовую реальность, а на самих себя; в результате его тексты приобретают имманентность, а внешняя связь может быть установлена лишь за счет проецирования сюжета большой истории на историю литературы.

Таким образом, для того чтобы быть вписанной в историю литературы, замкнутость структуры бунинских текстов должна быть преодолена. Это и происходит при возникновении в дискурсе буниноведения большой истории. Движение от Толстого и Чехова к Бунину описывается уже не как чеховское «убийство реализма», а как отражение катастрофического опыта XX века. Этот исторический сюжет настолько устойчив, что объединяет и сторонников реалистичности Бунина (ср.: «Империалистическая война, слив в один клубок вопиющие противоречия современности, выявила их единство. И острое ощущение этого пронизывает творчество писателя» [Келдыш 1972. С. 105]), и тех, кто настаивает на принципиальном разрыве Бунина с реализмом (согласно Линкову, Бунин приходит к своей антиреалистической художественной системе именно «под давлением реальности, которая открылась ему во всей своей непреложности» [Линков 1989. С. 97]). Аналогичные утверждения мы встречаем и у тех исследователей, кто не задается напрямую вопросом о модерности Буни-

на (ср. «Эти грани творческого облика Бунина художнически воплощают сложнейшую и трагическую эпоху — начало XX века» [Сливицкая, 1974. С. 101]), и у тех, кто настаивает на промежуточном положении Бунина между реализмом и модернизмом (ср. утверждение Е.И. Конюшенко, что Бунин отличался от классического реалиста Толстого именно потому, что «имел уже совершенно иной исторический опыт» [Конюшенко 1993. С. 10]), и у сторонников бунинской модерности.

Однако история возникает здесь только для того, чтобы быть аннулированной: адекватность данной риторики истории литературы риторике бунинских текстов проявляется в характерном сочетании рассуждений о влиянии на писателя его исторической эпохи и акцентировании внеисторического характера его творчества. Действительно, историческая реальность (которую, предположительно, отражают бунинские произведения) служит лишь оператором, трансгрессирующим границы текста и обеспечивающим их связь с «плотью мира». Специфика бунинской прозы состоит в стабильности и статичности создаваемых в них концептуальных систем. Поэтому их транспонирование на мир автоматически превращает историческое время в «бесконечно длящееся мгновение, разрастающееся в вечность» [Сливицкая 1974. С. 101], предметом изображения становится «сама жизнь, детерминированная вечными и не известными нам законами» [Мальцев 1994. С. 123]. Таким образом, история как таковая возникает в буниноведении лишь на время и служит для преодоления текстовой границы: когда граница преодолевается, история тут же оказывается уничтоженной. При этом чрезвычайно характерно сочетание абстрактных рассуждений об отразившемся в бунинских произведениях времени с описанием вечных, вневременных законов бытия, которые эти произведения выражают. Это рефлексировано в самих исследованиях через концепцию бегства Бунина от истории в связи с его принадлежностью к уходящей дворянской культуре. В результате «конкретные проблемы времени, общественный фон перестают играть хоть сколько-нибудь значительную роль при исчезновении, “утрате” самой реальности — России пушкинской, тургеневской, бунинской» [Марченко 1995. С. 12].

Таким образом, свойство бунинской риторики замыкать на себя как бесконечные цепочки чеховского типа, так и трансцендирующую текст риторику Толстого в полной мере проявляется именно здесь. История литературы, написанная в бунинской перспективе, отталкивается от большой истории только для того, чтобы в итоге отказаться от нее, замкнувшись на саму себя. Она

не может стать собственно историчной, поскольку обречена прийти к статической, изолированной от хода времени модели, в которой вопрос о взаимоотношении Бунина с «общей тенденцией в развитии русского реализма» или модернизма не может быть решен в принципе.



**v**



## НАБОКОВ

Отношение Набокова к русской литературной традиции, как известно, далеко не однозначно. С одной стороны, набоковские тексты содержат многочисленные отсылки к текстам русской литературы XIX и XX веков, как в виде заимствованных мотивов и скрытых цитат (ср., например, Rowe 1979; Тамми 1997; Левинтон 1997), так и в качестве прямых упоминаний русских писателей, их героев и произведений. Однако в плане общей поэтики эта связь не столь очевидна. Традиция восприятия Набокова как писателя, чуждого духу русской литературы, начатая русской эмигрантской критикой, существует и поныне (ср., например, [Молчанова 1992])<sup>1</sup>. Одновременно указывается на то, что «русская традиция сама по себе не может объяснить его культурной многосоставности» [Foster 1993. С. 7]. Однако связанность Набокова с Толстым, Чеховым и Буниным вряд ли может быть поставлена под сомнение.

Восхищение Набокова этими тремя писателями (неизменное в случае Толстого и Чехова и менее постоянное в случае Бунина) не раз подталкивало исследователей к поиску сходств в их поэтиках. При этом Набоков как уподоблялся, так и противопоставлялся каждому из трех писателей. Указывалось, например, на родственность техники у всех четырех авторов, к которым добавлялся еще и Тургенев [Shrayer 1997. С. 641], а их антиподом выступал Достоевский<sup>2</sup>. Гораздо чаще, впрочем, сходство с одним из трех писателей противопоставлялось несходству с другим. Так, существует традиция выделения в русской литературе XIX века линии Пушкин—Чехов—Набоков, отражающей «традицию объективного и независимого литературного искусства», для которой характерна ориентация не на социологию и политику, а на биологию и естествознание [Karlinsky 1970. С. 15]<sup>3</sup>. Ближайшим предшественником

---

<sup>1</sup> Впрочем, в связи с этическим акцентом в современной набоковiane это часто оспаривается. Так, например, Н. Аллан утверждает, что в своем искусстве Набоков «следует за русской традицией “проклятых вопросов”» [Allan 1994].

<sup>2</sup> С иной точки зрения, впрочем, Набоков предстает чуть ли не как ученик Достоевского [Сараскина 1997].

<sup>3</sup> Воззрение Карлинского повторяет и А.С. Мулярчик, с точки зрения которого у Пушкина, Чехова и Набокова создается «ощущение безграничной внутренней свободы, не связанной по рукам и ногам ни метафизическими, ни злободневными устремлениями» [Мулярчик 1997. С. 21].

Набокова здесь оказывается именно Чехов. «Чехова и Набокова отличает огромное уважение к избранной художественной форме, совершенно независимо от тех идеологических целей, которым она может служить» [Там же. С. 10—11]. Отказ Набокова от идеологичности вызывал те же упреки, что и чеховский: «Г. Иванов и Г. Адамович почти дословно совпадают со Скабичевским и Михайловским, которые корили Чехова, что ему все равно, о чем писать, лишь бы писать, о холодности, бездушности и отсутствии какого-либо мирозерцания» [Аверин 1997. С. 857].

В этой перспективе «идеологичный» Толстой оказывается полной противоположностью Набокова. Впрочем, как нетрудно продемонстрировать, подобные сопоставления могут быть без особого труда перевернуты, поскольку они не подкреплены конкретными анализами текстов. Так, например, если присоединиться к тем исследователям, кто находит в набоковских текстах жесткую этическую и/или метафизическую систему, то Набоков окажется родственным Толстому и противопоставленным Чехову. Что же касается самих текстов, то, как отмечает Дж. Фостер, «исследования связей Набокова с Толстым относительно редки» [Foster 1995. С. 519], а те, что есть (включая самого Фостера), рассматривают главным образом не типологические отношения между писателями, а функции аллюзий из толстовских текстов у Набокова. В случае с Чеховым, хотя и имеется ряд разрозненных указаний на сходство тех или иных набоковских и чеховских приемов<sup>1</sup>, развернутые сопоставительные анализы текстов Чехова и Набокова крайне немногочисленны<sup>2</sup>. Вопрос о связях между Набоковым и Буниным исследован несколько лучше, по-видимому, благодаря тому, что история личных отношений писателей в эмиграции подталкивала исследователей к сопоставительному анализу их поэтик. Здесь следует в первую очередь назвать работу М.Д. Шраера [Шраер 2000], к которой мы вернемся в соответствующем разделе.

Хотя Набоков известен главным образом благодаря своим романам, рассказы все же представляются вполне репрезентативным жанром в его творческом наследии. Как говорил сам писатель, «по отношению к типическому роману рассказ представляет собой

<sup>1</sup> Ср., например: «Что пленяло Набокова в Чехове — так это его использование детали» [Quennell 1979. С. 5].

<sup>2</sup> На необходимость сопоставительных работ о Чехове и Набокове не раз указывалось. Ср., например: «Надо надеяться, появятся специальные исследования (о русских истоках Набокова. — *А.Ш.*). Наверное, особое внимание в них будет уделено Чехову... Внутренняя близость Набокова к Чехову бесспорна. Иные рассказы, например прочитанная нами *Красавица*, — это совершенно чеховская проза, с ее полунамеками, бессобытийностью, затаенной тоской» [Анастасьев 1992. С. 314].

небольшую альпийскую, или полярную, форму. Он выглядит иначе, но относится к тому же виду, что и роман, и соединен с ним промежуточными разновидностями» [Parker 1991. С. 69]. Более того, в известном смысле рассказы оказываются даже более удобным материалом для анализа, поскольку они «“подают крупным планом” специфические черты незаурядного творческого дарования» Набокова [Мулярчик 1997. С. 93]. Как указывает Ю. Левин, рассказы «всегда служили для него испытательным полигоном для отработки новых художественных средств» [Левин 1998. С. 325].

Рассказ *Набор* (1935), с которого мы начнем наш анализ набоковской поэтики, примечателен в нескольких отношениях. С одной стороны, как считает Дж. Коннолли, *Набор* служит поворотным пунктом в эволюции повествовательной техники Набокова и непосредственно ведет к *Дару* [1937], традиционно считающемуся вершинным достижением русского периода творчества писателя [Connolly 1992. С. 190]. С другой стороны, *Набор* эксплицитно реализует классическую набоковскую тему творчества и связанную с ней тему преобразования одной реальности в другую. Любопытно также, что, с точки зрения того же Коннолли, его «архитектоника напоминает Чехова. Набоков вначале направляет взгляд в одну сторону, но затем, по ходу повествования, изменяет фокус и заканчивает в совершенно другом месте» [Connolly 1992. С. 185]. Наконец, этот рассказ достаточно подробно исследован с разных точек зрения, что позволяет проследить на его примере основные стереотипы набоковедческих штудий, сложившиеся на материале всего набоковского творчества. Благодаря этому можно надеяться, что полученные результаты будут достаточно репрезентативны для широкого круга набоковских произведений.

\*\*\*

В своей статье о биспациальности у Набокова, которую Т.Г. Кучина называет «примером последовательной и четкой реализации структуралистской методики анализа текста» [Кучина 1996. С. 16], Левин усматривает новаторство писателя в создании принципиально нового типа повествования, который он называет «неклассическим». «Неклассическое повествование» возникает, когда «прорываются рамки, отграничивающие мир произведения от “реального” мира и/или других “возможных миров”» [Левин 1998. С. 364]. Прорыв всегда оказывается связан с тем или иным механическим нарушением границы художественного мира. Те тексты, где этого не происходит, — например, «рассказ Чехова, новелла Бокаччио» — относятся Левиным к «простейшему и логически исходному типу повествования» [Там же. С. 365].

*Набор* оказывается характерным примером такого «прорыва рамки». На протяжении большей части рассказа в нем сохраняется аукториальная повествовательная ситуация. Безличный повествователь рассказывает нам о некоем Василии Ивановиче, пожиллом русском эмигранте, который едет в трамвае, возвращаясь с похорон своего знакомого. Он вспоминает о своей давно покойной сестре, выходит из трамвая и садится отдохнуть на скамейку в сквере. Однако здесь интроспективное повествование разрушается парадоксальным возникновением в пространстве текста «я» повествователя. Кроме того, став персонажем, повествователь представляет весь предшествующий текст как продукт собственной фантазии, свободной от подчиненности «реалиям», тем самым нарушая правило, согласно которому «если внутри текста существует персонаж, отождествляемый с внетекстовым автором, то, по крайней мере внешне, должна соблюдаться конвенция достоверности происходящего, неподвластного произволу его участника» [Левинтон 1997. С. 317].

*Какое мне было дело, что толстый старый этот человек, которого я сначала увидел опускаемым из трамвая и который теперь сидел рядом, вовсе, может быть, и не русский?*<sup>1</sup>

В результате, с точки зрения Левина, происходит «биспациализация мира рассказа. Безысходная действительность, изображенная в In (внутритекстовый уровень. — А.Щ.), теряет свою дурную замкнутость; внутреннее пространство рассказа размыкается, становится лишь подчиненной частью более широкого мира — мира творчества, и именно это размыкание становится носителем катарсиса» [Там же. С. 368].

Представление об утопии творчества как лейтмотиве набоковских произведений очень широко распространено в набоковедении. Отличительной особенностью левинского варианта является, вероятно, отсутствие прямой апелляции к эстетизму набоковских описаний или какой-либо метафизической системе. Несмотря на это, согласно Левину, *Машенька* — это «не роман о русском Берлине, диалектике любви или превосходстве мечты над реальностью, — а роман о победе художника над хаосом косной жизненной материи» [Там же. С. 286]. Аналогичным образом, *Дар* — это «одновременно и законченный текст, лежащий перед нами, и акт становления этого текста в процессе творчества, и акт непосредственного переживания» [Там же. С. 302]. Эта концепция позволяет

<sup>1</sup> Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. IV. С. 363—364. Далее ссылки на это издание в тексте, с указанием тома и страницы.

исследователю не только найти «по возможности непротиворечивую интерпретацию» набоковских повествовательных парадоксов, но и разрешить противоречие между акцентом на нереальности и вещностью набоковских описаний. Хотя Левин признает, что апология «ничто», мечты, воспоминания «вступает в противоречие с яркой вещностью и ошутимостью описываемого в романе» [Там же. С. 286, сноска], это противоречие снимается, как только исследователь упоминает о «творческой онтологии» Набокова, в рамках которой описываемая реальность, именно благодаря своей вымышленности, становится сверхреальной.

В результате итогом структурного анализа у Левина оказывается не что иное, как метафизическая трактовка художественного творчества. То, что, в отличие от таких адептов набоковской метафизичности, как В.Е. Александров, Левин не пишет прямо о «существовании таинственного, вневременного, упорядоченного и вносящего порядок измерения или силы», которая «оказывается Абсолютом, подобным Богу» [Александров 1997. С. 393], и не связывает Набокова с конкретной метафизической системой, как С. Давыдов [Давыдов 1997], сути дела не меняет. Случайно ли выводы в структуралистской работе Левина совпадают с рассуждениями метафизически ориентированной критики?

Пожалуй, наиболее четко сущность набоковской метафизики творчества определяет М. Липовецкий. С его точки зрения, «свободное и очень личное творческое воображение, соединенное с кропотливым вниманием к подробностям жизни, и есть попытка реализации эстетического замысла бытия... набоковские детали бытия... эстетичны по своей природе. Именно их художественность и связывает их напрямую с эстетическим замыслом мира» [Липовецкий 1997. С. 650—651]. Благодаря этому набоковские тексты оказываются изоморфны эстетически организованному миру, иными словами, получают непосредственный доступ к внетекстовой реальности. Происходит это благодаря тому, что в подобных анализах бытию приписывается тот или иной вариант «эстетического замысла», а эстетике — универсальность, предполагающая как ее единственность, так и всеохватность (неслучайно у Липовецкого мы встречаем отсылку к «природе»). В результате литературный текст, без остатка заключенный в эстетическую форму, оказывается такому бытию изоморфен или даже тождественен.

Нетрудно заметить, что предложенная Левиным биспациальная модель на самом деле ориентирована на тот же результат. Поскольку повествовательные парадоксы разрушают «безысходную замкнутость» внутритекстового мира, они позволяют прервать риторическую замкнутость литературного текста в сторону «мира твор-

чества», отождествляемого с реальностью творящего «я» автора<sup>1</sup>. С точки зрения Левина, у Набокова мы регулярно «оказываемся перед текстом, в который инкорпорирован метатекст, ставящий под сомнение его — текста — полноценное существование» [Левин 1998. С. 299]. В набоковских текстах «достоверность ставится под сомнение и возникает почти борхесовская... перспектива бесконечного регресса, связанного с самоотрицанием (типа парадокса лжеца)» [Там же. С. 301]<sup>2</sup>. Впрочем, «бесконечный регресс» внутри текста приводит к вполне конечному катарсису. Хотя Левин и утверждает иногда, что «тема реальности/нереальности повисает в виде типично набоковских качелей, совершающих в сознании читателя свои колебания от одной “реальности” к другой» [Там же. С. 283], настоящим итогом «посягновения на сам статус fiction» оказывается, как мы видели, совсем не равновесная система. Разрушая замкнутую структуру художественного текста, произведения Набокова обеспечивают прорыв текста в заповедное для «реалистической поэтики» пространство авторского творчества, «размыкают текст в жизнь» [Там же. С. 302].

Существуют достаточно глубокие причины совпадения структурной биспациальной модели с эстетической идеологией, выражаемой многими набоковскими персонажами, а вслед за ними — многочисленными исследователями. Подобно тому как художественность набоковских деталей напрямую связывает их с эстетическим замыслом мира, означающее в структурализме непосредственно связано с означаемым. Представление о беспроблемности

---

<sup>1</sup> Симптоматично, что у другого структуралистски ориентированного исследователя, Ж. Женетта, два неперекрывающихся определения литературы Тодорова [Тодоров 1983] объединяет как раз «нетранзитивность»: в случае формального определения это неперевоодимость, в случае же тематического определения («вымысел») описание не выводит за пределы вымышленного мира, поскольку повествователь остается внутри художественного текста [Женетт 1996]. Проза Набокова в этой системе как будто бы действительно «посягает на сам статус fiction» [Левин 1998. С. 364], выводя текст за рамки «художественной литературы». В самом деле, повествовательные парадоксы Набокова едва ли позволяют последовательно применить, например, разработанную Женеттом типологию нарративного времени [Genette 1988].

<sup>2</sup> Необходимо очень четко осознавать, что самоотрицание типа «парадокса лжеца» само по себе отнюдь не приводит к исчезновению всякой возможности литературоведческого анализа текста, содержащего этот парадокс. Именно формализация лингвистического парадокса лжеца была положена Д. Гильбертом в основу доказательства известной теоремы Геделя о неполноте [Гильберт 1982. С. 321—362]. Так же как доказанная теорема Геделя отнюдь не приводит к краху математики, наличие несводимостей в текстах Набокова само по себе еще не означает выхода за пределы конститутивных для литературного текста категорий.



референции и обуславливает, как представляется, отнесение Левиным прозы Чехова к «простейшему и логически исходному типу повествования». В структуралистской перспективе тексту мешает непосредственно соприкоснуться с реальностью лишь сама повествовательная ситуация, придающая замкнутость внутритекстовому миру. Как только повествовательная инстанция в набоковском тексте теряет стабильность, унаследованные структурализмом до-соссюровские представления о свойствах означивания выходят у Левина на поверхность. Набоковская проза, по Левину, разрывает замкнутые границы текстовой структуры не за счет проблематизации структур означивания, а за счет механического перехода из одного пространства в другое. Этому второму пространству не случайно приписывается статус эстетической сверхреальности, уже не замкнутой в текстовых границах, не зависящей от структуры означающих, преодолевающей текстуальность как таковую. Дело совсем не в том, что Левин добавил к своему структурному анализу некоторые общие места эстетической критики. Сам структурный анализ необходимо основывается на тех же предпосылках, что и эстетическая идеология, поэтому «добавленные» рассуждения о набоковской онтологии на самом деле дополняют этот анализ необходимым структурализму метафизическим обоснованием.

Таким образом, хотя внешне в рамках структуралистского анализа произведение «рассматривается лишь в плане “способности к означиванию”», на самом деле сами структуралистские представления о свойствах означивания как такового уже предполагают совершенно определенный характер смыслообразования. Ситуация здесь во многом аналогична той, которая была рассмотрена нами на примере соотношения анализов *Студента* Цилевичем, Шмидом и Гиршманом — анализов, которые внешне противоречат друг другу, но построены на сходных метафизических основаниях.

На первый взгляд, общая повествовательная структура *Набора* вполне соответствует описанной Левиным. Однако при более внимательном прочтении оказывается, что в тексте есть ряд нюансов, которые выпадают из жесткого противопоставления двух миров. Так, уже во втором абзаце появляется комментарий от первого лица, который подготавливает и само появление повествователя в качестве персонажа, и его творческое вмешательство в описываемый мир:

*В трамвае... до самого конца уцелел... старый присяжный поверенный (тоже никому, кроме как мне, не нужный) [IV. С. 361].*

Игнорированию подобных странностей соответствует и общее невнимание исследователя к «внутреннему миру» рассказа, кото-

рый, собственно, нужен ему только затем, чтобы можно было выйти за его пределы. Однако «внутренний мир» совсем не так замкнут, как это представляет Левин. Кульминацией рассказа оказывается приступ счастья, который испытывает, как мы сначала полагаем, Василий Иванович. Счастье это загадочно, ничем не мотивировано, и стремление найти его причину подается как цель повествования:

*Хотелось бы все-таки понять, откуда оно, это счастье, этот наплыв счастья, обращающего сразу душу во что-то большое, прозрачное и драгоценное. Ведь помилуйте, человек стар, болен... [IV. С. 361].*

Посещение кладбища оживляет воспоминания героя о давно умершей сестре, однако, в отличие от, например, *Архиерея*, наплыв счастья никак с этим не связан. Все переживания дня, включая воспоминания, еще раз конспективно перечисляются в начале шестого абзаца. Счастье охватывает героя *вопреки* этим невеселым переживаниям:

*...Василий Иванович был однако преисполнен какого-то неприлично-го счастья, происхождения неизвестного, не раз за всю его долгую и довольно-таки крутую жизнь удивлявшего его своим внезапным нашествием [IV. С. 362].*

Таким образом, предшествующая вторжению автора-повествователя часть отнюдь не самодостаточна и эстетически не замкнута, как это утверждает Левин. Она построена по модели загадки, которая и разрешается после появления «господина с русской газетой». В первую очередь, получают свое объяснение первое лицо во втором абзаце и непонятная субъектная отнесенность предложения, вводящего тему счастья («Хотелось бы все-таки понять...»).

*Этот сквер, эти розы, эту зелень во всех их незамысловатых преображениях он видел тысячу раз, но все насквозь сверкало жизнью, новизной, участием в его судьбе, когда с ним и со мной случались такие припадки счастья [IV. С. 363].*

«Припадки счастья» здесь оказываются неким общим свойством повествователя и его героя. Однако дальнейший текст строится как последовательное объяснение всех деталей предшествующей части с точки зрения тех обстоятельств — случайных сходств, отдельных наблюдений, — которые заставили повествователя придумать для незнакомого соседа именно такое утро, такую жизнь. Все воспоминания героя оказываются механической проекцией

чувств и мыслей повествователя, что эмблематически выражается еще в первом абзаце, в описании похорон:

*И хотя профессора Д. он знал довольно близко, и хотя он старался прямо и твердо перед глазами держать на этом жарком, счастли-  
вом июльском ветру уже зыблущийся, и заворачивающийся, и рву-  
щийся из рук добрый образ покойного, но мысль все соскальзывала...*  
[IV. С. 360].

Не только тема — смерть профессора, но и визуальная образ-  
ность оказывается чисто случайной, метонимической проекцией,  
когда мы узнаем, что «некролог профессора Д. занимал видное  
место в газете», которую читает рассказчик.

В результате счастье, которое сначала было представлено как  
переживания Василия Ивановича, а потом как общее ему и пове-  
ствователю, оказывается исключительной принадлежностью по-  
следнего.

*По странному стечению чувств, мне казалось, что я заражаю незна-  
комца тем искрометным счастьем, от которого у меня мороз про-  
бегают по коже... Я желал, чтобы, несмотря на старость, на бед-  
ность, на опухоль в животе, Василий Иванович разделял бы со мною  
страшную силу моего блаженства, соучастием испукая его незакон-  
ность...* [IV. С. 364].

В рассказе сосуществуют две мотивировки вложения в незна-  
комца на скамейке жизни «Василия Ивановича». Одна из них, со-  
ответствующая заглавию рассказа, — творческая необходимость  
найти персонаж для «эпизода романа, с которым вожусь третий  
год». Другая — а именно та, что организует сюжет «раскрытия за-  
гадки» — состоит в желании того, чтобы

*оно (испытываемое повествователем блаженство. — А.Щ.) переста-  
ло быть ощущением никому не известным, редчайшим видом сумас-  
шествия, чудовищной радугой во всю душу, а сделалось хотя бы двум  
только человеку доступным, стало бы предметом их разговора, и  
через это приобрело бы житейские права, которых иначе мое дикое,  
душиное счастье лишено совершенно* [IV. С. 364].

Если использовать формалистское противопоставление моти-  
вации как внешней каузальности и мотивировки как каузальнос-  
ти внутренней [Ханзен-Леви 1985], то можно сказать, что первая  
часть рассказа изнутри мотивирована необходимостью придания  
«житейских прав» охватывающему повествователя счастью, а из-

вне — сюжетной необходимостью внешнего для *Набора* текста романа, который пишет повествователь. Однако в результате набоковского повествовательного парадокса мотивировка и мотивация не существуют независимо друг от друга. Поскольку автор романа и автор *Набора* отождествляются в «человеке с русской газетой», успех романа, т.е. торжество творчества, находится в прямой зависимости от успеха самого *Набора* как самостоятельного произведения. Рассказ Набокова не сводится к декларации выхода за пределы «мира текста» в «мир творчества»; успех инкорпорирования случайного соседа в мир романа, т.е. превращения случайного элемента во внутренне мотивированный<sup>1</sup>, ставится в прямую зависимость от степени внутренней мотивированности этого персонажа в уже существующем тексте.

На связь между этими двумя аспектами обращают внимание Толстая и Мейлах: «Завербованный персонаж имеет двойную функцию: служить материалом для создания образов, а затем, через это воплощение образов, также разделить с автором его “беззаконное” блаженство» [Tolstaia 1995. С. 656]. Как представляется, однако, следует осторожнее отнестись к успешности этого «воплощения», имплицитно заложенной в слове «функция»: только успешно установленная «онтологическая» связь между повествователем и соседом на скамейке может гарантировать торжество творческой утопии и придать «законность» приступу блаженства повествователя.

Наличие такой связи является *условием* торжества творческого всевластия повествователя, а значит, ее мотивированность должна быть рассмотрена в рамках самого сюжета *Набора*, без апелляции к роману, который пишет повествователь, или к какому-либо иному набоковскому тексту. Поэтому появление героя по имени Василий Иванович в рассказе 1937 года *Облако, озеро, башня*, на которое указывают Толстая и Мейлах, не может служить доказательством успешности превращения незнакомца в персонажа *Набора* (так же как тот факт, что сын Набокова послужил прототипом для ребенка с деревянным автомобилем, о котором пойдет речь ниже, никоим образом не доказывает тождественности повествователя с автором). Как совершенно справедливо заметил Д. Пакмэн, в случае Набокова нахождение параллелей «рискует свести свободную игру текста к серии загадок с четко очерченными решениями» [Packman 1982. С. 21]<sup>2</sup>. В данном случае «четко очерченные

<sup>1</sup> Ср.: в художественном тексте «мотивация играет роль апперцепционного фона для мотивировки» [Ханзен-Леве 1985. С. 92].

<sup>2</sup> Именно это происходит, например, в недавно вышедшей книге Александрова [Александров 1999], где автор интерпретирует набоковские произведения в контексте внеслитературных высказываний самого Набокова. Ср. в этой связи рассуждения об антиинтертекстуальности Набокова у В. Линецкого [Линецкий 1994].

решения» к тому же еще и противоречат друг другу: еще одним параллельным *Набору* текстом, предполагающим прямо противоположную оценку достоверности творческого домысла, оказывается тот эпизод *Дара* (1938), где Годунов-Чердынцев, глядя на незнакомого ему «типичного немца», выстраивает целую обвинительную речь в адрес немецкого национального характера, пока незнакомец не вынимает вдруг русскую газету.

Единственное эксплицированное в тексте рассказа обоснование связи истории Василия Ивановича с незнакомым повествователю соседом связано с его именем; все остальные его черты, кроме разве что чисто физических параметров старости и болезненности, декларативно выдуманы и, во всяком случае, необходимо связаны с имплицуемой именем русскостью персонажа.

*Почему я решил, что человека, с которым я сел рядом, зовут Василий Иванович? Да потому, что это сочетание имен как кресло, а он был широк и мягок, с большим домашним лицом, и, положив руки на трость, сидел удобно, неподвижно... [IV. С. 363].*

Выбор имени, таким образом, основан на том самом сближении звука и смысла, о котором мы говорили в связи с работой Гиршмана о *Студенте* и которое служит прекрасным основанием для эстетического мифа. Проблематика имени предполагает использование лингвистических категорий, в первую очередь сосюрковского противопоставления произвольности и мотивированности знака, — а, как писал де Ман, «именно уподобление означивания какому-либо из принципов лингвистической артикуляции, чувственному или нет, конституирует риторическую фигуру» [De Man 1979 (2). Р. 61]. Риторика повествователя совпадает в данном случае с доминирующей риторикой набоковедения, которая также основывается на овеществлении связи между означающим и означаемым. Интенция рассмотренных концепций набоковской поэтики совпадает, таким образом, с интенцией повествователя *Набора*, успешная реализация которой декларируется в рассказе.

*Но он был уже мой... как чуму он уносил с собой необыкновенную заразу и был заповедно связан со мной, обреченный появиться на минуту в глубине такой-то главы, на повороте такой-то фразы [IV. С. 364].*

Между тем в первый раз тема имени возникает в рассказе намного раньше появления персонифицированного повествователя — в размышлениях Василия Ивановича о могиле своей сестры:

*...он с бесплодным огорчением размышлял о том, что могила ее запущена, краска на кресте потрескалась, а имя уже едва отличимо от липовой тени, скользящей по нему, стирающей его [IV. С. 360].*

Могила, как мы видели на примере Толстого, — прекрасный топос для соединения культуры и природы. Возникающий здесь мотив растворения имени в мироздании, аналогичный финалу *Легкого дыхания*, вполне соответствует той концепции творчества, которую разделяет повествователь. Однако нельзя не обратить внимания на негативную реакцию самого персонажа на разрушение могилы его сестры. Когда могила во второй раз возникает в сознании Василия Ивановича, растворению имени в природе резко противопоставляется индивидуальное воспоминание:

*Он опять с досадой подумал о зыбкости ее могилы, уже переходившей ползком в стан природы; вот уже лет семь, как он перестал о ней печься, отпустив на волю. Ни с того ни с сего с резкой яркостью Василий Иванович вдруг увидел в воображении человека, которого сестра когда-то любила... [IV. С. 362].*

Как пишет Фостер, Набоков «необычным образом рассматривает воображение как продукт памяти» [Foster 1989. Р. 92]. В функции воспоминания и расположено кардинальное различие между повествователем и героем. Для повествователя воспоминание о своей родственнице действительно полностью преобразуется в материал для воображения, благодаря чему «общественная дама» А.М. Аксакова теряет свое имя и превращается в сестру героя. В то же время для самого героя воспоминание о сестре играет прямо противоположную роль, препятствуя исчезновению ее собственного имени в том мире, чье единство с творческим «я» якобы гарантируется эстетикой художественного творчества. В этом смысле негативная реакция героя на «переползание» могилы сестры «в стан природы» оказывается выражением его отношения и к творческой деятельности повествователя, противоположной его собственным устремлениям.

Таким образом, риторика текста, в котором повествователь декларирует установление органической связи между именем и референтом, демонстрирует необходимость забвения реального имени (на уровне фигурации — поглощения его эстетически организованным бытием) для творческого пересоздания мира. Гармония и связанный с эстетическим переживанием этой гармонии приступ счастья оказываются всецело навязанными герою, для которого растворение имени в подобном образом организованном повествователем мироздании равносильно забвению. Эстетически

отмеченный язык, на котором описывается сцена на скамейке, ничем не отличается от языка, описывающего картины, с «резкой яркостью» возникающие в сознании персонажа. Однако, хотя источником обоих является воспоминание, эстетика повествователя, основанная на забвении реальной связи между именем и предметом, противоположна эстетике героя, на этой связи основанной.

Дискурсивное насилие, обрекающее Василия Ивановича на эстетическое «соучастие» с повествователем, рефлексировано в тексте на уровне фигурации в описании сцены, которую Василий Иванович и повествователь наблюдают, сидя на скамейке в сквере:

*...только сновали зрачки за стеклами очков, от облака, идущего в одну сторону, к идущему в другую грузовику или от воробыхи, кормящей на гравии сына, к прерывистым дергающимся движениям, делаемым маленьким деревянным автомобилем, который за нитку тянул за собой забывший о нем ребенок (вот упал на бок, но продолжал ехать)* [IV. С. 363].

Разнонаправленные движения в этой сцене далеко не хаотичны. Первая пара движущихся объектов — облако и грузовик — движутся независимо друг от друга и в противоположных направлениях. Деревянный автомобиль во второй движущейся паре соотносится с грузовиком как объект и его модель. То, что ребенок подчеркнуто насильственно увлекает за собой игрушку, собственная динамика которой полностью игнорируется, вполне может быть оценено как эмблема отношений между повествователем и героем после «набора» — эстетического преобразования жизни. При этом последовательность картин соответствует последовательному переходу от независимого существования Василия Ивановича и повествователя в начале рассказа к полному подчинению одного другому в конце через неудавшуюся попытку установления органической связи между ними (в сцене перед скамейкой — материнской, ср. также сходство кормления с наделением героя собственными переживаниями)<sup>1</sup>. Как писал П. де Ман, «невозможно представить себе эстетическое суждение, которое не зависело бы от имитации как конститутивной категории» [De Man 1986 (1). P. 67]. Противоположностью эстетическому использованию языка вы-

<sup>1</sup> Конечно, интерпретация зрительной картины как изображения повествовательной динамики самого текста могла бы показаться натянутой в произведении другого писателя, но она вполне соответствует набоковской поэтике (вспомним хрестоматийную фразу Ходасевича о Сирине: «одна из главных задач его — именно показать, как живут и работают приемы» [Вл. Ходасевич 1997. С. 247]). Ср. также: «в антимиметическом искусстве Набокова предмет искусства — само искусство» [Davydov 1982. P. 9].

ступает аллегория — «риторический процесс, при котором литературный текст переносит свою направленность с феноменального мира на грамматику языка. Она, таким образом, указывает на процесс, при котором эстетическая ценность отделяется от поэтической» [Ibid. P. 68]. Сцена перед скамейкой, поданная как эстетическое описание «незамысловатого» сквера, преобразованного разделяемым повествователем и героем припадком счастья, в то же время представляет собой аллессию связанного с этим «разделением» семиотического насилия.

Концепция искусства, как она представлена в рассказе, сочетает в себе несопоставимые черты органичности и произвольности, естественности и искусственности, более того, *Набор* как литературный текст основан как раз на этом разломе<sup>1</sup>. Поэтому вопрос «Почему я решил, что человека, с которым я сел рядом, зовут Василием Ивановичем?» можно назвать риторическим: его неразрешимость связана не с невозможностью указать на интенциональную причину такого решения — эта причина названа в рассказе прямо, — а с невозможностью выбора между двумя системами репрезентации, от чего прямо зависит смысл номинации как таковой.

Таким образом, риторика набоковского текста разрушает претензию эстетической системы повествователя на универсальность и абсолютность, что выбивает почву из-под финального вывода анализа *Набора* в *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*:

*Эта связь, установленная между автором и человеком, которого он завербовал, войдет теперь в литературное произведение и позволит воображаемому миру приобрести «жизненные права», иными словами, быть уравненным с реальной жизнью. Эти два мира, воображаемый и реальный, становятся идентичными /equal/ [Tolstaia 1995. P. 656].*

Хотя равенство реального и воображаемого миров декларируется повествователем, текст одновременно демонстрирует, что такое равенство становится возможным только в результате насильственной проекции частной эстетической системы на мир, который сам по себе не вписывается в нее. Творческое воображение в результате может создать свою собственную реальность, но не слиться с реальным миром.

<sup>1</sup> Это заставляет нас решительно не согласиться с утверждением Александрова, что Набоков «полностью переосмысливает понятия “естественного” и “искусственного”, делая их, по существу, синонимами» [Александров 1999. С. 26]. Игнорирование риторического измерения и здесь приводит к неправомерному отождествлению интенции типичного для Набокова повествователя со смыслом набоковских текстов.



Впрочем, несмотря на продемонстрированную проблематичность эстетической метафизики, финал рассказа как будто бы преодолевает ее ограниченность. В заключительном предложении возникает еще один повествовательный парадокс, о котором не упоминает Левин, но на котором останавливается в своем анализе Коннолли: оказывается, что повествователь не тождественен человеку с русской газетой, сидящему на скамейке в сквере рядом с «Василием Ивановичем».

*Мой представитель был теперь один на скамейке, и так как он передвинулся в тень, где только что сидел Василий Иванович, то на лбу у него колебалась та же липовая прохлада, которая венчала ушедшего* [IV. С. 364].

Коннолли справедливо отмечает, что, «называя человека с русской газетой “моим представителем”, повествователь указывает на свое осознание того, что тот образ самого себе, который он создает ... — всего-навсего дублер, искусственный заместитель, которого не следует считать идентичным той сущности, которая порождает сам дискурс» [Connolly 1992. С. 188]. Отделение повествователя от своего представителя сравнивается им со второй стадией эстетической активности по Бахтину, состоящей в архитектурном завершении эстетического объекта [Ibid. P. 258, сноска]. Когда липовая тень, по очереди отмечавшая всех персонажей рассказа и стиравшая настоящее имя сестры «Василия Ивановича» на могиле, останавливается на человеке с русской газетой, это демонстративно приравнивает его ко всем остальным персонажам рассказа. В результате исследователь заключает, что осознание повествователем фиктивности изображения самого себя «прокладывает путь к зрелому пониманию отношений между наблюдением, проецированием и (само)созданием, которое становится необходимой составной частью трансформации мимолетного впечатления в вечную область искусства» [Ibid. P. 190].

Отношение набоковской поэтики к Бахтину явилось основной темой книги В. Линецкого «*Анти-Бахтин*» — *лучшая книга о Владимире Набокове* [Линецкий 1994]. В ней, однако, автор не затрагивает проблему эстетической целостности текста. Если в вопросе об интертекстуальности лучшим описанием Набокова, вполне возможно, действительно является «анти-Бахтин», то в плане эстетики все обстоит не столь однозначно. Дистанцирование от фигуры «моего представителя» обеспечивает авторскую венаходимость, и это создает архитектурную форму, призванную, по словам Бахтина, «индивидуализировать, конкретизировать, изолировать и завершить» эстетический объект [Бахтин 1975. С. 29]. Благодаря же

эстетической форме искусство «очеловечивает природу и натурализует человека» [Там же], т.е. утверждает ту самую метафизику эстетического единства творчества и бытия, невозможность которой продемонстрирована в предшествующем тексте *Набора*.

Однако, хотя торжество эстетической утопии прямо декларируется в тексте, едва ли можно говорить о полной победе архитектоники над риторикой (если понимать последнюю в смысле де Мана, а именно как измерение текста, потенциально субверсивное по отношению к любой тотализующей модели смыслообразования). Финальное отделение повествователя от его «представителя» осуществляется исключительно сменой грамматического субъекта и не позволяет говорить о несовпадении ни одной из точек зрения по Б.А. Успенскому [Успенский 1970]: если Василия Ивановича повествователь видит со стороны («тени липовых листьев прошли по жилам большой руки и опять легли на седоватые волосы»), то в случае с «представителем» та же тень описывается как «липовая прохлада», что позволяет сохранить точку зрения, тождественную с персонажем. Этот факт мешает нам вслед за Коннолли заключить, что Василий Иванович и «представитель» имеют «одинаковый онтологический статус», будучи оба противопоставлены повествователю. Различие между повествователем и человеком с газетой остается чисто грамматическим, не-онтологическим, что подчеркивает условность, несубстанциональность финального разделения, долженствующего придать вымыслу статус онтологической реальности. Кроме того, сам выбор дерева, тень от которого поочередно падает на могилу сестры «Василия Ивановича», на самого «Василия Ивановича» и на человека с газетой, представляющего повествователя, может быть понят как намек на фиктивность самой операции фикционализации, творческого пересоздания мира в эстетический объект<sup>1</sup>.

Так или иначе, подчеркнутая условность грамматического перехода в финальном предложении и видимая рефлексия искусственности «заповедной связи» ставит под сомнение возможность снять все риторические сложности текста за счет архитектурного завершения. Можно отметить, что финальный жест эстетического завершения часто связан у Набокова с изменением повествовательной ситуации, хотя это и не всегда принимает столь подчеркнуто парадоксальную форму, как в *Наборе*. Обратимся к еще одному набоковскому рассказу, чтобы проверить наши выво-

<sup>1</sup> В значении подделки слово «липа» употребляется в литературном языке по крайней мере с начала 1920-х годов. Тогда же появилось прилагательное «липовый» (Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1993. Т. 1).

ды относительно роли финального эстетического завершения. Речь пойдет о *Красавице* (1938).

\*\*\*

Хотя на протяжении почти всего этого рассказа сохраняется аукториальное повествование, в нем, так же как и в *Наборе*, в финале неожиданно возникает «Я» повествователя. Впрочем, благодаря разговорному тону повествования, который предполагает персонафицированного, хотя и не входящего во внутритекстовый мир рассказчика, неожиданность финального перехода здесь затушевывается. Установка на разговорность заявляется с первой же фразы рассказа:

*Ольга Алексеевна, о которой сейчас будет речь, родилась в 1900 году в богатой, беспечной, дворянской семье [II. С. 425].*

Во втором абзаце впервые появляется и рефлексия повествователя по поводу соответствия своего рассказа жизни: истинность, адекватность жизненной правде утверждается за надоевшими «готовыми формулами», а стремление к оригинальности осуждается.

*Все было в полном согласии с эпохой: мать умерла от тифа, брата расстреляли, — готовые формулы, конечно, надоевший говорок, — а ведь все это было, было, иначе не скажешь, — нечего нос воротить [II. С. 426].*

Повествователь здесь не просто декларирует, что готовые формулы — единственный способ рассказать о действительно бывшем, но и сам постоянно употребляет их — от фразеологизмов до штампов, как, например, в следующем абзаце: «Итак, в 1919 году перед нами взрослая барышня, с большим бледным лицом». Затем повествователь исчезает из текста и появляется лишь в финале.

*Когда они пришли к завтраку, то Верочка, ее муж и его кузина, совершенно молча, в разных углах танцевали несуществующие танцы, и Ольга Алексеевна ласково протянула: «Вот хамы», — а следующим летом она умерла от родов. Это все. То есть, может быть, и имеется какое-нибудь продолжение, но мне оно неизвестно, и в таких случаях, вместо того, чтобы теряться в догадках, повторяю за веселым королем из моей любимой сказки: Какая стрела летит вечно? — Стрела, попавшая в цель [II. С. 429].*

Цитата из сказки — еще одна принадлежащая персонализированному рассказчику формула — не просто завершает рассказ, но и

рефлексирует это завершение в своем содержании. «Стрела, попавшая в цель» эмблематически изображает точку в рассказе, а переход ее, через это попадание, в вечность точно определяет бахтинский переход от материального объекта к эстетическому через завершение текста, связанное с авторской вненаходимостью<sup>1</sup>. В лапидарности сказочной цитаты эмблематически отображается «эмоционально-волевая напряженность формы», а способ подачи явно создает «чувство смысловой инициативности субъекта-творца» [Бахтин 1975. С. 66]. Смысл рассказа поэтому оказывается сконцентрирован в цитате — именно так интерпретируют рассказ исследователи, считающие «слитность» основой набоковской поэтики [Белобровцева 1996. С. 128].

Вместе с тем, вопреки декларируемой правдивости формул и клише, на протяжении всего рассказа систематически дискредитируется именно формульный, цитатный язык, который оказывается оторванным как от изменившейся реальности, так и от интенций говорящего субъекта. В первую очередь следует обратить внимание на то, что связь с реальностью клише как таковых серьезно поколеблена описанием подражательности «особого лихого тончика», который завелся среди знакомых Ольги Александровны, у которых «был спрос на всяческие присловицы, прибаутки, подражания подражаниям», а также французские «старосветские речи» и «патриотические, шуточные, какие угодно — стихи». Кроме того, тот факт, что сама героиня «очень часто и по всякому поводу» употребляет устойчивые сочетания со словом «хам», выражая этим самые противоположные чувства (включая нежность), указывает на опосредованность связи между буквальным значением выражения и интенцией говорящего. И это, в свою очередь, выбивает почву из-под определенности интенции «субъекта-творца», равно как и повествователя, цитирующего свою любимую сказку.

В итоге мы получаем риторическую ситуацию, во многом аналогичную ситуации *Набора*: финальное вторжение цитирующего сказку повествователя в *Красавице* вполне сопоставимо с отделением повествователя от своего «представителя» в концовке *Набора*. В обоих рассказах финальная модуляция повествования претендует на снятие присутствующей риторической несводимости, и в обо-

<sup>1</sup> Интересно в этой связи внимание на своеобразную трансформацию того же мотива завершения текста как скачка у Ю. Кристевой, безусловно отталкивающейся здесь от бахтинской теории. По ее наблюдениям, в реалистической поэтике вторжение письма оказывается поводом для «произвольного завершения текста» [Kristeva 1980]. Этому вполне соответствует случай *Красавицы*: рассказ неожиданно завершает цитата из сказки, явно отличающаяся от других клише, встречающихся в рассказе, в сторону оформленности и книжности.

их проблематизируется тот риторический прием, с помощью которого осуществляется это снятие.

Все это заставляет иначе взглянуть и на эстетику набоковского языка, без апелляции к которому, как правило, не обходятся рассуждения о метафизике творчества Набокова. «Вещность» его языка нагляднее всего проявляется в описаниях, призванных непосредственно соприкоснуться с описываемой реальностью. Как правило, набоковский «эффект реальности» связывают с единством эстетических законов, управляющих мирозданием и организующих язык автора. Однако если мы посмотрим на набоковский язык в *Набере* и *Красавице* в свете всего вышесказанного, то окажется, что он не вписывается ни в одну из присутствующих там эстетических систем. Более того, набоковский язык организован таким образом, что выпадает из системы категорий, в рамках которых проблематизировалась та или иная эстетическая система; в результате предметные описания служат в рассмотренных нами текстах как бы мостами над риторическими разломами.

Так, в *Красавице* ставится под вопрос доступность реальности как для аутентичного, так и для клишированного языка; но рефлексивный язык, на котором написана основная часть рассказа, не может быть отнесен ни к одному из этих полюсов. Ярче всего это проявляется в специфической организации метафор. Так, во фразе «Но вот жизнь потемнела: что-то кончилось, уже вставали, чтобы уходить... Как скоро!» [II. С. 427] метафора рефлексивует собственную изношенность через овеществление клише типа «светлая/темная полоса в жизни» (отчетливая картина зрительного зала, где эти прилагательные имеют прямое значение), а затем снова переносится на жизнь, благодаря чему результат оказывается одновременно и клише, и инновацией. Во фрагменте «она лениво танцевала фокстрот под граммофон... и, когда глазами находила вращающуюся от музыки пепельницу...» [II. С. 427] ту же роль играет и тройная отнесенность слова «вращающуюся». Из оппозиции «клише // инновация» выпадают даже самые, на первый взгляд, затертые определения, встречающиеся в речи повествователя в основной части рассказа. Так, стандартная характеристика «ее муж, пожилой балтиец, — обритая голова, монокль» [II. С. 428] выходит за пределы противопоставления «готовых формул» и свежих метафор, поскольку не описывает человека, а, благодаря тире, оказывается воспроизведением уже существующего в апперцепционном фонде читателя клише.

Неустойчивость концепта знака в *Набере*, как мы видели, препятствует стиранию границы в оппозиции «реальное // воображаемое» и установлению непосредственной связи между текстом и

мирозданием. Однако, несмотря на противоположность концепций имени у повествователя и героя, язык воспоминаний Василия Ивановича совпадает с языком повествователя в описании сквера, это подразумевает равные возможности изображения реальности для обеих взаимоисключающих семиотик. В замечании Жолковского о том, что для Набокова «реальность — это просто достаточно высокий градус подробности изображения» [Жолковский 1993. С. 397], следует поменять местами субъект и предикат: «достаточно высокий градус подробности изображения» — это и есть реальность, реальность по ту сторону всяких риторических осложнений. Именно аксиоматическое единство описываемой реальности, не зависящее от конкретной семиотики, и сводит в единое целое этот рассказ, в котором поставлены под вопрос и повествовательные конвенции, и семиотические механизмы означивания, и эстетическая функция авторской вневходимости.

Все это позволяет говорить о специфическом эффекте трансцендирования набоковским языком определяющих данные тексты категорий, причем одновременно оказывается преодоленной и связанная с ними проблематика. Набоковский язык основывается на риторическом разрыве. Именно благодаря демонстрируемой в тексте неустойчивости заявленной в нем метафизически ориентированной эстетической системы и благодаря выходу языка за рамки этой системы возникает эффект внетекстуального соприкосновения языка с реальностью по ту сторону всяческих риторических осложнений. Ошибка набоковедческой парадигмы, выдающая ее зависимость от эстетической метафизики, состоит в стремлении придать гомогенность разным текстовым уровням и определить набоковскую поэтику через заявленную эстетику творческого пересоздания мира или через игровое снятие метафизики других художественных систем. Специфичность прозы Набокова, однако, состоит в том, что эффект непосредственного постижения бытия возникает как раз в результате проблематизации всех эстетических моделей. Метафизическая эстетика набоковского языка конституируется на разрыве между эстетической и поэтической ценностями, т.е. в конечном счете через риторику.

Впрочем, привилегированная авторская метапозиция создается у Набокова не только за счет описанного нами риторического эффекта. Она может быть обоснована и в рамках совершенно другой проблематики. Мы постараемся продемонстрировать это на примере романа *Защита Лужина* (1930). Не претендуя на анализ всего произведения, мы ограничимся лишь одним срезом текста, который, впрочем, представляется нам крайне существенным и затрагивает наиболее общие вопросы его интерпретации.

\*\*\*

Уже само название романа *Защита Лужина* имплицитно подразумевает некоторую опасность, от которой главный герой стремится найти защиту. Хотя внешне это выглядит отсылкой к шахматной защите, которую герой разрабатывает в матче с Турати, по ходу романа становится очевидно, что грозящая герою опасность выходит далеко за рамки шахматной игры. Что же пугает Лужина до такой степени, что он с готовностью кончает жизнь самоубийством в надежде спастись?

Роман не дает прямого ответа. Лужин приходит к мысли о самоубийстве после провала попытки «по своей воле совершить какое-нибудь нелепое, но неожиданное действие, которое бы выпало из общей планомерности жизни и таким образом путало бы дальнейшее сочетание ходов, задуманных противником»<sup>1</sup>, причем воспринимает самоубийство как «выпадение из игры», единственный способ предотвратить «следующий ход» своего оппонента. Хотя Лужин полагает, что знает этот ужасный ход, читатель остается в неведении относительно содержания лужинского открытия: «...ловушка, ловушка... Вовлечение в шахматную игру, и затем следующий ход ясен. Но этот ход сделан не будет» [260]. Мы можем, однако, судить о «следующем ходе», исходя из установившейся в романе модели. Начиная с рокового матча с Турати, Лужин, в известном смысле, заново проживает свою предыдущую жизнь. Помимо непосредственно совпадающих в лужинском бреде отправных точек двух последовательностей — блужданий по берлинскому парку и бегства со станции в усадьбу в начале романа, и помимо ряда совпадающих деталей и персонажей, эти отрезки жизни роднит общая телеология: в обоих случаях перед нами история вовлечения Лужина в шахматы. За полным погружением в шахматный мир следует нервный срыв и попытка возвращения в утопический бесшахматный мир детства<sup>2</sup>.

Можно ли сказать, что Лужин стремится найти защиту возвращения к шахматам, страхась снова погрузиться в «прекрасный» и «гибельный» шахматный мир? После нервного срыва Лужин, при посредстве карикатурного чернобородого психиатра, забывает о

---

<sup>1</sup> Набоков В. *Защита Лужина*. Ann Arbor, 1930. С. 254. Далее роман *Защита Лужина* цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в квадратных скобках.

<sup>2</sup> Ирония состоит в том, что, поскольку сама попытка бегства — элемент повторяющейся последовательности, лужинское самоубийство также является ее звеном. Это вместе с распадающейся на темные и белые квадраты бездной, которую Лужин видит из окна перед падением, безусловно, позволяет предположить, «какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним» [267].

своем шахматном прошлом. Вытесненный в бессознательное, шахматный опыт, на первый взгляд, и становится источником лужинского страха. Так называемая первая теория страха Фрейда, сформулированная им, в частности, в работе 1919 года *Das Unheimliche*<sup>1</sup>, действительно предполагает, что, поскольку «любой аффект, относящийся к эмоциональному импульсу, какой бы ни была его природа, при вытеснении трансформируется в страх», «среди случаев страха должен быть один класс, где пугающим элементом оказывается вытесненное, которое *возвращается*» [Freud 1947. S. 254]. Однако набоковская ирония по отношению к лужинской терапии явно ставит под сомнение такую интерпретацию — и в самом деле, страх Лужина трудно связать с шахматами как таковыми. До кризиса Лужин лучше всего чувствовал себя именно в шахматном мире, и возвращение в этот мир, казалось бы, не должно восприниматься им как смертельная опасность. Если психиатр и ближайшее окружение Лужина считают шахматы болезненным и опасным занятием, то пафос набоковского повествования совершенно иной.

Хотя «венская делегация» высмеивается в романе, стоит обратить внимание на то, что сам Фрейд сталкивается с проблемой, аналогичной проблеме страха Лужина, когда пытается объяснить приступ страха, испытанный им в провинциальном итальянском городке, где он раз за разом оказывался на одной и той же улице с «раскрашенными женщинами»<sup>2</sup>. В обоих случаях проблема состоит в том, что вызывающий страх объект не содержит в себе ничего пугающего. Решение Фрейда состоит в том, что уже само по себе повторение того же самого «безусловно, при соблюдении определенных условий и в определенных обстоятельствах, вызывает чувство жуткого, которое, более того, напоминает состояние беспомощности, испытываемое в некоторых состояниях сна» [Freud 1947. S. 249]. Действительно, и лужинский страх перед «следующим ходом» — это в первую очередь страх перед следующим жизненным

---

<sup>1</sup> В русском переводе — «Жуткое». *Das Unheimliche* — крайне специфическое немецкое слово, чьей этимологии и семантике Фрейд посвящает восемь страниц своей работы. Слово «жуткое» мало чем походит на «*das Unheimliche*», но мы будем использовать его в силу традиции и за неимением лучшего варианта.

<sup>2</sup> Станным образом, описанная Фрейдом сцена напоминает одно из первых появлений темы повторений в сознании Лужина, когда тот пытается понять, почему будущая жена кажется ему такой знакомой. «Стараясь уяснить себе это впечатление чего-то очень знакомого, он совершенно некстати, но с потрясающей ясностью вспомнил лицо молоденькой проститутки с голыми плечами, в черных чулках, стоявшей в освещенной проеме двери, в темном переулке, в безымянном городе. И нелепым образом ему показалось, что вот это — она, что вот она явилась теперь...» [108]



циклом, который должен начаться после погружения в шахматный мир. Иными словами, лужинский страх — это страх перед повторением как таковым.

Чтобы объяснить этот страх в рамках первой теории, Фрейд вводит свое знаменитое понятие «навязчивого повторения», стремление к которому и является тем самым вытесненным влечением, чье возвращение вызывает страх<sup>1</sup>. В результате «все, что напоминает нам о внутреннем “принуждении к повторению”, воспринимается как жуткое» [Ibid. S. 251]. Если предположить, что Лужину — как и всем людям — свойственно подсознательное стремление к повторению, то его самоубийство, повторяющее предыдущие попытки к бегству, может быть интерпретировано как проявление этой тяги, а испытываемый героем страх перед обозначившимся в его жизни повтором истолкован как реакция на возвращение этого вытесненного стремления в сознание. Совпадение ключевого момента повтора со смертью, в свою очередь, согласуется с фрейдовской «спекуляцией»<sup>2</sup> о связи навязчивого повторения и гипотетического влечения к смерти.

В знаменитой работе Фрейда *По ту сторону принципа удовольствия*, опубликованной через год после *Das Unheimliche*, понятие навязчивого повторения распространяется на те случаи, когда «субъект, по-видимому, пассивно переживает события, на которые он не может повлиять, но которые повторяются с фатальной неуомлимостью» [Ibid. S. 21], что находит свое выражение в концепциях судьбы и одержимости демоническими силами. Именно этот случай мы встречаем у Лужина, который проецирует свое навязчивое стремление к повторению на таинственного «противника». При этом, бессознательно проецируя свое вытесненное стремление во вне, Лужин сознательно стремится не допустить его реализации.

Противостояние Лужина с оппонентом структурируется в терминах шахматной игры. Игра появляется и в *По ту сторону...*, где рассказывается об игре «Fort — Da» («сюда — прочь»), в которую играл мальчик полутора лет. В процессе игры ребенок выбрасывал из своей кроватки катушку с привязанной к ней ниткой, а затем втаскивал ее за нитку назад, причем первая стадия, символизирующая травматический для него уход матери, воспринималась ребенком как самодостаточная и обычно воспроизводилась сама по себе. Ребенок, таким образом, настойчиво воспроизводил в игре очевидно травматическую для себя ситуацию. Фрейд сначала при-

<sup>1</sup> Эксплицитно Фрейд локализует внутреннее принуждение к повторению в вытесненном в более поздней работе [Freud 1940. S. 18].

<sup>2</sup> Фрейд сам называет свою теорию о влечении к смерти спекуляцией /Spekulation/. Подробный анализ этого см. в [Деррида 1999].

водит игру в качестве примера нарушения абсолютного господства принципа удовольствия, но затем допускает, что игра все же может быть объяснена и в рамках этого принципа, поскольку «ребенок, возможно, мог повторять неприятный опыт в игре благодаря тому, что повторение несло в себе удовольствие иного рода, но тем не менее удовольствие прямое и непосредственное» [Ibid. S. 14]. Это прямое и непосредственное удовольствие — удовольствие от возможности контролировать ситуацию: ребенок, мать которого уходила и возвращалась независимо от его воли, брал реванш в игре.

Контроль над ходом игры — одна из основных категорий в шахматном дискурсе набоковского романа. Основная задача Лукина в его финальном жизненном поединке — перехватить инициативу. Хотя последний «матч» Лукина очевидно отличается от игры «Fort — Da» уже тем, что в последней отсутствует противник, обе игры, тем не менее, репрезентируют реальную жизнь, и в обоих установление контроля над ходом игры символизирует контроль над ходом жизни. Тема беспомощности, отсутствия контроля над собственной жизнью возникает уже в начале романа и заранее связывается повествователем со страхом. Когда Лукин прятался на чердаке в семейной усадьбе, туда среди прочих поднялся «чернобородый мужик с мельницы, обитатель будущих кошмаров. Он-то, как самый сильный, и понес его с чердака до коляски» [32]. Этот мужик будет впоследствии воспроизведен в чернобородом психиатре: заставляя Лукина забыть о шахматах и изменить свою жизнь, он одновременно представляет собой важный элемент повторяющейся последовательности, которая в конечном счете снова приведет Лукина в шахматный мир.

Хотя Фрейд предлагает объяснение игры «Fort — Da» в рамках принципа удовольствия, что в данном случае подчиняет игру вполне осознанной воле к власти над своей жизнью, он возвращается к этой теме после того, как вводит понятие навязчивого повторения. Последнее безразлично к эмоциональной окраске вновь переживаемого опыта<sup>1</sup>, оно относится Фрейдом «по ту сторону» организующего психическую жизнь принципа удовольствия: навязчивое повторение — это «нечто более примитивное, более элементарное,

---

<sup>1</sup> Фрейд приходит к этому выводу на основании того, что в процессе психоанализа навязчивое повторение часто «вызывает из прошлого переживания, которые не содержат в себе возможности получения удовольствия и никогда, даже очень давно, не могли привести к удовлетворению даже тех влечений, которые были после этого вытеснены» [Freud 1940. S. 18]. При этом негативный опыт не просто вспоминается, он навязчиво переживается заново, хотя «можно было бы предположить, он вызывал бы меньше неудовольствия сегодня, если бы возник в форме воспоминания или сна, а не свежего переживания» [Ibid. S. 20].

более инстинктивное, чем принцип удовольствия, над которым оно преобладает» [Freud 1940. S. 22]. Находясь на разных психических уровнях, навязчивое повторение и принцип удовольствия не исключают друг друга — скорее, они находятся в отношениях взаимной дополнительности, при которых «навязчивое повторение и удовлетворение влечений, приносящее немедленное удовольствие», «тесно переплетаются друг с другом» [Ibid.]. Так, мальчик, играющий в игру «Fort — Da», получает удовольствие от приобретения контроля над неподвластными ему травматическими событиями, но одновременно оказывается вовлечен в навязчивую систему повторов болезненного опыта. Подобная же двойственность характерна и для жизни/игры Лужина. Роман в целом постоянно демонстрирует нерелевантность сознательных намерений результата действия: все попытки Лужина вырваться из круга повторений оказываются в него вписаны. Показательно, что, когда Лужин пытается сознательно использовать повторение, принять его в расчет, готовя защиту против Турати, его постигает неудача: Турати не повторяет свой коронный ход, и лужинская защита оказывается бесполезной. Повторение в романе не может быть присвоено сознанием.

Фундаментальный разрыв между подчиненным принципу удовольствия психическим миром субъекта и внешним по отношению к нему стремлением к навязчивому повторению делает неизбежным восприятие Лужиным «оппонента» как внешней силы. Именно это восприятие становится ключевым для интерпретации романа. Как и в случае с *Набором*, интерпретации *Защиты Лужина* делятся на метафизические и металитературные: первые говорят о борьбе Лужина с безличным или персонифицированным роком, вторые — о том, что в *Защите Лужина* мы имеем дело с героем, ощущающим свою роль персонажа в тексте, подчиненном тотальной авторской воле. В любом случае роль Лужина как полноправного участника матча оказывается иллюзорной: на самом деле он — скорее фигура на доске, чем игрок за доской. В романе действительно не раз обыгрывается эта двойственность. Наиболее характерный пример — конец седьмой главы, где Лужин думает о своей защите против Турати и приходит к решению, в котором его черный конь «просто брал пешку, если Турати ее выдвигал на седьмом ходу, как он это сделал при последней встрече» [126]. Однако последнее предложение главы переворачивает картину: «...и когда наконец Лужин повернулся и шагнул в свою комнату, там уже лежал на полу огромный прямоугольник лунного света, и в этом свете — его собственная тень» [127]. Здесь Лужин как бы сам становится фигурой на шахматной доске, что подчеркивается тем фактом, что в шахматном решении прыгающий черный конь прямо отождествляется с

тенью — прыгающим «странным черным светом», вызванным легким нажимом на глазное яблоко.

Хотя лужинский «оппонент» не получает конкретного воплощения — ни как демон, ни как внетекстовый автор, — структуру романа определяет борьба героя с потусторонней миру этого романа силой. Это сближает *Защиту Лужина* с традицией готического романа, и на этом фоне особенно ярко проявляется набоковская специфика. Основная интрига готического романа о призраках, как классического, так и модернистского, строится вокруг вопроса о реальности преследующих героя сил. Логика этой интриги исходит из представляющегося самоочевидным факта, что вероятность действительного существования призраков обратно пропорциональна возможности объяснить их помешательством героя. Текст может решать этот вопрос однозначно, как в одну, так и в другую сторону, а может оставлять его открытым<sup>1</sup>, но оппозиция «бред // реальность» сохраняется в любом случае. На наш взгляд, уникальность и парадоксальность набоковского романа состоит именно в том, что он разрушает дихотомию между психическим и потусторонним, — в *Защите Лужина* обе интерпретации перестают противоречить друг другу.

Благодаря чему в традиционном романе мог осуществляться выбор между мистическим и психологическим объяснением? В первую очередь за счет существования независимого от психики героя плана повествования. Такой план, очевидно, присутствует и в *Защите Лужина* — текст изобилует стилистическими, риторическими и поэтическими приемами, явно выходящими за пределы ограниченного кругозора героя. Казалось бы, это свидетельствует о присутствии в романе автора-демиурга, чье объективное присутствие ощущает герой. Однако в то же время арсенал этих приемов в основном сводится к характерной для Набокова серии параллелей и скрытых повторов — иными словами, набоковская поэтика, так же как и происходящие с героем события, может быть понята как проявление психического механизма навязчивого повторения. В результате в романе исчезает непрерывное колебание между психологическим и мистическим — каждое повторение, будучи лишь проявлением лужинского бессознательного принуждения к повторению, в то же время абсолютно реально, так как проявляется и на не зависящих от психики героя уровнях; и наоборот, каждое мистическое совпадение, поворот судьбы/сюжета или авторский прием, казалось бы, доказывающий зависимость героя от потусто-

<sup>1</sup> Классический пример такого романа — *Поворот винта* Г. Джеймса, не случайно ставший материалом влиятельной работы Ш. Фельмана о психоанализе и литературе [Felman 1981].

ронного, в то же время есть проявление его подсознательного стремления. *Защита Лужина* — одновременно мистическая история и история болезни.

Работы самого Фрейда оставляют открытым вопрос о статусе мистического опыта. Фрейд пытается, например, предложить психологическое объяснение паранормальным явлениям, сталкивается с недостаточностью такого объяснения и ставит на этом точку. Что же касается наиболее важной для нашей темы работы *По ту сторону принципа удовольствия*, то хотя Фрейд создает в ней отчетливое впечатление, что концепт навязчивого повторения потенциально способен интегрировать мистику и психологию, но механизмы такой интеграции не предлагаются.

*Это «вечное возвращение того же самого» не вызывает изумления, когда относится к активному поведению со стороны человека и когда мы можем различить в нем существенную и постоянную черту характера, которая по необходимости проявляется при повторении одного и того же опыта. Намного большее впечатление производят случаи, когда субъект, по-видимому, пассивно переживает события, на которые он не может повлиять, но которые повторяются с фатальной неумолимостью. Есть случай женщины, которая три раза подряд выходила замуж за мужчин, которые вскоре заболевали и за которыми ей приходилось ухаживать на смертном ложе. Самую волнующую поэтическую картину такой судьбы нарисовал Тассо в романтическом эпосе «Освобожденный Иерусалим». Его герой, Танкред, нечаянно убивает на дуэли свою возлюбленную Клоринду, переодетую в доспехи неприятельского рыцаря. После ее похорон он проникает в таинственный волшебный лес, который повергает в ужас войско крестоносцев. Там он вонзает свой меч в высокое дерево, но из разреза течет кровь, и он слышит голос Клоринды, душа которой была заключена в этом дереве; она жалуется на то, что он снова ранил свою возлюбленную [Freud 1940. S. 21].*

Фрейд, скорее всего, интерпретировал бы историю Тассо в духе истории об Эдипе, как выявление подсознательных желаний Танкреда, но случай с вдовой, именно в связи с его реалистичностью, оказывается для него гораздо более проблематичным. С другой стороны, метафизик мог бы найти объяснение судьбе женщины, но ему непросто было бы объяснить вполне очевидное влияние подсознательных желаний Танкреда на управляющий его жизнью Рок. Набоков избегает этих противоречий, поскольку не просто рассказывает в *Защите Лужина* историю, имеющую какое-то — психологическое или метафизическое — объяснение, а создает риторическую структуру, в рамках которой эти два взаимоисключающих

объяснения сливаются в одно. По необходимости завязанная на концепт навязчивого повторения, эта риторическая структура жестко детерминирует и сюжет, и повествование: она предопределяет и провал лужинской попытки вырваться за пределы круга преследующих его повторений, и невозможность прямого повествования о том периоде жизни героя, который предшествовал его вовлечению в круг повторений. Доступ к детству Лужина неизбежно опосредован воспоминаниями, которые не слишком надежны и крайне фрагментарны. Нарратив, так же как и сам Лужин, не может вырваться за пределы круга повторений, ничто уникальное не может быть рассказано. Единственный возможный протагонист в этих условиях — появляющийся в первом предложении романа и начинающий свой первый круг Лужин, противопоставленный возникающему на рамке Александру Ивановичу, которого, как мы узнаем в финале, «не было» [267].

Фактически Набоков в этом романе деконструирует имплицитное основание целой литературной традиции и в этом смысле остается русским писателем в понимании Морсона. Вписывая два взаимоисключающих мировоззрения в одну непротиворечивую, хотя и замкнутую, структуру, он демонстрирует способность «встать над полемикой», занять метапозицию — но не по отношению к миру романа, о чем писали сторонники металитературной интерпретации, а по отношению к самой литературно-психологической традиции, объединяющей и А. Радклифф, и Э.Т.А. Гофмана, и Г. Джеймса, и Фрейда. Занять эту позицию ему удастся за счет отталкивания от наработанных внутри этой традиции моделей: как и в *Наборе* и *Красавице*, в *Защите Лужина* набоковская риторика выходит за рамки обеих взаимоисключающих систем, тем самым создавая эффект выхода на метауровень, преодоления их неполноты и односторонности.

## НАБОКОВ И ТОЛСТОЙ

Как отмечает Фостер, «исследования связей Набокова с Толстым были относительно редки, несмотря на ярко выраженное восхищение» Набокова Толстым [Foster 1995. P. 519]. Сам Фостер анализирует некоторые набоковские аллюзии на Толстого, особенно подробно останавливаясь на функциях «толстовского неба» из *Войны и мира* в *Весне в Фиальте*. Вывод, к которому приходит исследователь в этом анализе, звучит так:

*В целом, отрывок (кульминационная сцена в «Весне в Фиальте». — А.Щ.) показывает сочувствие к сложной духовной одиссее толстовских героев, хотя и свидетельствует о большей метафизической неуверенности Набокова. Кроме того, он использует яркий образ из «Войны и мира», но «модернизирует» его презентацию, заостряя экспрессивную роль техники [Ibid. P. 525].*

Подобных наблюдений, конечно, недостаточно для каких-либо принципиальных выводов о соотношении толстовской и набоковской поэтик. Как известно, Набоков считал Толстого предтечей модернизма и, соответственно, выбирал для своих лекций фрагменты, предвосхищающие джойсовский поток сознания и организацию времени Пруста (ср. негативную оценку набоковского подхода к русской классике в [Bayley 1979]). Власть этой модели ощущается и у исследователей связей Набокова с его предшественниками, в том числе и у Фостера.

Проведенный нами риторический анализ позволяет обнаружить достаточно фундаментальное сходство между Толстым и Набоковым: в отличие от Чехова и Бунина, деконструкция исходных метафизических или эстетических систем сочетается у них с риторикой, в конечном итоге претендующей на установление непосредственного контакта с внетекстовой реальностью. Мы постараемся подробнее проанализировать соотношение между ними на примере двух рассказов — *Крейцеровой сонаты* (1891) и *Музыки* (1932). Несмотря на внешнюю непохожесть, эти рассказы объединяет не только редкая для Набокова центральная роль музыки и сходство интриги (главный герой переживает измену жены), но и эксплицитная интертекстуальная отсылка в сильной финальной позиции набоковского рассказа:

— Нет, почему же, я не скучал, — неловко ответил Виктор Иванович. — У меня просто слуха нет, плохо разбираюсь. Кстати, что это было?

— Все, что угодно, — произнес Бок пугливым шепотом профана, — «Молитва Девы» или «Крейцера соната», — все, что угодно [II. С. 398].

\*\*\*

*Крейцера соната*, как правило, воспринимается как морально-нравственный памфлет, чему дополнительно способствует существование как авторского *Послесловия к «Крейцеровой сонате»*, так и целой традиции «Послесловий», написанных другими авторами в качестве комментариев или полемики с Толстым. В этом случае интерпретация сводится к вычленению из текста нравственно-философской системы Толстого, что оказывается весьма проблематичным, потому что многие суждения Позднышева, главного героя повести, не вполне согласуются с высказываниями самого Толстого того же периода. Поэтому задачей интерпретации становится отделение философии героя от философии автора, что также непросто, поскольку, как писал еще Н.К. Михайловский,

*«Крейцера соната» есть во всяком случае художественное произведение, а Позднышев — художественный образ. В какой мере автор вложил ему в уста свои собственные убеждения и в какой мере эти убеждения видоизменяются тем особенным положением, в которое Позднышев поставлен фабулой повести, об этом можно только догадываться<sup>1</sup>.*

Между тем сам по себе монолог Позднышева, в котором он рассказывает историю своих взаимоотношений с женой — отношений, закончившихся убийством, — отнюдь не является изложением последовательной системы взглядов. Более того, не будет преувеличением сказать, что практически в каждом суждении герой противоречит сам себе, что делает его исповедь чрезвычайно трудной для анализа. Так, женщина в исповеди Позднышева выступает то как невинная жертва мужского разврата, то как изначально порочное существо, сбивающее человечество с нравственного пути; призыв преградить «омерзительное» продолжение человеческого рода сочетается с превознесением святого материнства и ненавистью к мерзавцам-докторам, которые научили жену средству не рожать. Наконец, сама семейная жизнь героя, описанная как не-

<sup>1</sup> Михайловский Н.К. Литература и жизнь. Цит. по: Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 12. С. 496.



прерывный ад и взаимная пытка, в определенный момент превращается у Позднышева в «счастье целой семьи», которое вознамерился разрушить предполагаемый любовник супруги.

Хотя в своей исповеди Позднышев повторяет целый ряд распространённых тезисов о взаимоотношениях между полами, специфическая риторика его монолога остается невыясненной. Исследователи, чувствительные к конфликтности позднышевских суждений, ограничиваются констатацией противоречий, которые возводят либо к кризису в философии Толстого, либо к двойственности, характерной для русской культуры в целом. Так, Т. Касаткина считает, что суждения Позднышева отражают тупик, к которому пришел Толстой после *Анны Карениной*, обнаружив невозможность связи между свободными и не угнетающими друг друга индивидами ни в обществе, ни в браке. «Представляется, что этот тупик — единственное место, куда может прийти честный мыслитель, пытающийся разрешить проблему пола, то есть несвободы и неполноты, неотдельности мужчины и женщины, — рассчитывая только на силы самого человека» [Касаткина 2001. С. 222]. С другой стороны, Э. Шоре в своей статье о гендерном дискурсе в *Крейцеровой сонате* объясняет противоречивость позднышевских суждений характерной для XIX века двойственностью в отношении женщины. «Хотя Толстой и не всегда последовательно склоняется в своих текстах к имажинации демонической женственности, но все же он часто почти беспомощно колеблется между идеализируемой и демонической женственностью в рамках дуалистической модели. По своему хабитусу — в терминологии Бурдьё — Толстой тем самым однозначно оказывается привязан к той системе ценностей и тем моделям мышления буржуазно-патриархальных общественных структур, с которыми он последовательно и энергично боролся в своей жизни и в своих произведениях» [Шоре 1999. С. 199—200].

При всей своей справедливости, существующие анализы полностью игнорируют внутреннюю динамику позднышевского монолога. Переход от одного тезиса к другому, подчас его исключаящему, можно, конечно, свести к психологии конкретного героя в специфической ситуации исповеди, не способствующей планомерному развитию мысли. Действительно, многие скачки мысли, повторы и непоследовательности в тексте трудно объяснить чем-либо, кроме переполняющих героя эмоций. Однако в монологе Позднышева есть внутренняя последовательность и даже известная строгость: в общем и целом его суждения не хаотичны, а подчинены определенной концептуальной необходимости. Эту внутреннюю последовательность, как правило совпадающую с композиционной, мы и постараемся проследить.

Первое, что делает Позднышев, вступая в разговор в купе, — отрицает идею брака, основанного на «единстве идеалов». Делает он это, жестко разделяя «духовное родство» и «плотскую любовь»: «Духовное родство! Единство идеалов! — повторил он, издавая свой звук. — Но в таком случае незачем спать вместе (простите за грубость). А то вследствие единства идеалов люди ложатся спать вместе» [XXVII. С. 14]. Именно через дихотомию духовного и плотского определяется вначале центральное для мировоззрения героя понятие разврата. По его мнению,

*разврат ведь не в чем-нибудь физическом, никакое безобразие физическое не разврат; ...истинный разврат именно в освобождении от нравственных отношений к женщине, с которой входил в физическое общение [XXVII. С. 17].*

Разврат определяется здесь как подавление нравственного плотским, причем релевантным оказывается именно переход, «освобождение от нравственных отношений», а не результат — «физическое безобразие», которое само по себе развратом не является. Развратен не только отказ от духовных отношений, но и сохранение таких отношений между духовно чуждыми друг другу людьми под воздействием плотской страсти. Особое омерзение героя вызывают эпизоды, в которых «вновь поднимавшаяся перегонная чувственность» скрывает духовную пропасть между ним и его женой.

*Но еще поразительнее была недостаточность предлогов примиренья. Иногда бывали слова, объяснения, даже слезы, но иногда... ох! гадко и теперь вспомнить — после самых жестоких слов друг другу вдруг молча взгляды, улыбки, поцелуи, объятия... Фу, мерзость! Как я мог не видеть всей гадости этого тогда... [XXVII. С. 33].*

Определяемый через конфликт между духовным и плотским, разврат не неизбежен — формулировка Позднышева не исключает принципиальной возможности сочетания физических и нравственных отношений с женщиной, хотя вероятность такого удачного совпадения и сравнивается героем с вероятностью того, что «в возу гороха две замеченные горошины легли бы рядом» [XXVII. С. 14]. Но следует отметить, что четкое разведение духовных и физических отношений возможно, только если предположить существование чисто плотского влечения, «физического безобразия», никак не отягощенного культурой. Однако концепт чисто плотского влечения оказывается крайне нестабильным. Во-первых, сразу

же оказывается, что плотское влечение естественно не всегда. Вот как Позднышев описывает свое падение:

*... случилось то ужасное дело, что я пал не потому, что я подпал естественному соблазну прелести известной женщины... я просто начал предаваться тем отчасти удовольствиям, отчасти потребностям, которые свойственны, как мне было внушено, известному возрасту [XXVII. С. 19].*

Развращение героя состоит в том, что его плотские удовольствия/потребности не возникают естественно, а внушаются обществом. Здесь нарушение границы между духовным и плотским происходит уже со стороны духовного. Плоть как таковая также оказывается потенциально подвержена разврату. Альтернативой искусственно подогретой чувственности выступает сначала «естественный соблазн прелести известной женщины». Однако очень скоро оказывается, что и этот соблазн имеет искусственное происхождение, создается с помощью нарядов, кокетства и специальных социальных ритуалов. Описывая свою любовь к будущей жене, герой заключает:

*в сущности же, эта моя любовь была произведением, с одной стороны, деятельности мамы и портних, с другой — избытка поглощавшей мною пищи при праздной жизни [XXVII. С. 24].*

Тема искусственности полового влечения получает развитие в рассуждениях героя о том, что половое перевозбуждение, свойственное привилегированным классам, проистекает из чрезмерно обильной пищи в сочетании с отсутствием физического труда, причем избыток энергии может сублимироваться даже в платоническую любовь. «...Но прикройте клапан (чувственных эксцессов. — А. Ш.), как я прикрывал его временно, и тотчас же получается возбуждение, которое, проходя через призму нашей искусственной жизни, выразится влюблением самой чистой воды, иногда даже платоническим» [XXVII. С. 23—24].

Таким образом, мужская половая любовь оказывается неестественна во всех своих ипостасях. Специфические техники соблазнения, внушаемые обществом мнения и обусловленная социальным неравенством праздность привилегированных классов конституируют якобы естественную физиологическую потребность. В результате чисто физические отношения с женщиной оказываются невозможны: если плотское влечение всегда культурно обусловлено, оно всегда развратно. Поэтому ключевой для мысли

Позднышева становится уже не оппозиция физического и нравственного, а оппозиция естественного и искусственного. Именно искусственное искажение природной естественности определяется теперь как разврат.

Поскольку всегда уже культурно обусловленная мужская физиология не может считаться критерием естественных отношений между полами, в дискурсе Позднышева возникает проблема нахождения альтернативного критерия, точки отсчета, относительно которой можно было бы оценить степень развращенности той или иной культурной практики. Таким эталоном выступает сначала неразвращенная женщина. По большей части женщина описывается Позднышевым как невинная жертва развращающего влияния мужчин. Пав, герой «осквернил себя самого и содействовал осквернению женщины» [XXVII. С. 18], он вместе с подавляющим большинством остальных мужчин становится «тридцатилетним развратником», «имеющим на душе сотни самых разнообразных ужасных преступлений относительно женщин» [XXVII. С. 20]. Невинная девушка, с ее инстинктивным отвращением к сексу, объявляется образцом естественности, а свойственное 99 процентам женщин кокетство объясняется воздействием развращающего воспитания. Даже господство женщин над мужчинами, препятствующее, с точки зрения Позднышева, прогрессу человечества, объясняется закономерной реакцией на мужскую развращенность: мужчина поработает женщину, сводя ее к объекту чувственного наслаждения, а развращенная им женщина диалектически использует собственную объектность, чтобы в свою очередь захватить власть над мужским миром.

Однако достаточно рано по ходу повести изначальная естественная невинность женщины также ставится под сомнение.

*Красивая женщина говорит глупости, ты слушаешь и не видишь глупости, а видишь умное. Она говорит, делает гадости, и ты видишь что-то милое. Когда же она не говорит ни глупостей, ни гадостей, а красива, то сейчас уверяешься, что она чудо как умна и нравственна [XXVII. С. 21].*

В этом фрагменте существенно отсутствие упоминания о сконструированном, искусственном характере женской красоты. Красота здесь, по-видимому, естественна, однако ее развращающее воздействие оказывается неотличимо от воздействия «проституточных, вызывающих чувственность нарядов», от которой мужчину надо защищать законом, как от опасности азартных игр. Это наблюдение чревато серьезными концептуальными осложнениями, поскольку размывает границу между целомудренной естественной

стью и развращенной искусственностью. Однако следующее утверждение Позднышева еще больше усугубляет проблему. Мужчине, говорит он, «нужно только тело, и потому он простит все гадости, а уродливого, безвкусного тона костюма не простит. Кокетка знает это сознательно, но всякая невинная девушка знает это бессознательно, как знают это все животные» [XXVII. С. 22]. Здесь уже окончательно исчезает разница между испорченной светской барыней, невинной девушкой и животным — развращенность оказывается изначально присуща женской природе как таковой. Это открытие имеет принципиальные последствия для мысли героя. Если до сих пор только мужская чувственность объявлялась неестественной, то теперь неестественными становятся половые отношения как таковые. Позднышев поэтому вполне закономерно приходит к проповеди полного воздержания и нравственной предпочтительности прекращения человеческого рода.

*— Как порок? — сказал я. — Ведь вы говорите о самом естественном человеческом свойстве?*

*— Естественном? — сказал он. — Естественном? Нет, я скажу вам напротив, что я пришел к убеждению, что это не... естественно. Да, совершенно не... естественно [XXVII. С. 28].*

В этом свете становится понятным парадоксальное утверждение героя, что озлобление, к которому приводил его секс с женой, является не чем иным, как «протестом человеческой природы против животного, которое подавляло ее» [XXVII. С. 34]. Если животный инстинкт является неестественным, то понятно, что предположительно естественная «человеческая природа» должна вступать с ним в конфликт. Концепт «человеческой природы» основывается здесь уже не на внекультурной физиологии, а на Апокалипсисе или специфически понятой эволюционной теории, т.е. представляет собой продукт максимально абстрактных умозаключений.

Закономерным результатом подобной концептуализации человеческой природы становится то обстоятельство, что ее сохранение в условиях тотально развращенного мира возможно только через постоянное насилие. Сюжет семейной жизни героя, по сути дела, представляет собой историю подавления кокетства жены, которая непрерывно рожает и кормит (5 детей за 8 лет), что воспринимается Позднышевым амбивалентно: хотя дети в этом месте его исповеди — «это мученье и больше ничего», в то же время «ношение и кормление детей одно спасало меня от мук ревности» [XXVII. С. 40]. Характерно, что беспокойство о здоровье женщины, которое было одним из основных аргументов против «неестественных» половых отношений в браке, сразу же исчезает, как только начи-

нает угрожать этому механизму подавления: «Она была нездорова, и мерзавцы (доктора. — *А. Ш.*) не велели ей рожать и научили средству. Мне это было отвратительно. Я боролся против этого, но она с легкомысленным упорством настояла на своем, и я покорился; последнее оправдание свиной жизни — дети — было отнято, и жизнь стала еще гаже» [XXVII. С. 46].

Позднышев превозносит «святое» материнство своей жены, поскольку только беременность и кормление детей подавляют ее кокетство, а также служат основанием для прекращения половых отношений. Теперь женщина снова идеализируется, но на этот раз не как невинная девушка, а как мать. Однако приоткрывшийся на время чудовищный образ изначального разврата, заключенного в женщине, продолжает стоять за речью героя. Декларативно идеализируемая женщина остается потенциальным источником зла. Неслучайно предупреждение беременности вызывает ярость Позднышева, который сравнивает такую женщину с проституткой, «спустившейся не на ступень животного, но на ступень вещи» [XXVII. С. 37—38]. Прекращение рождения детей выпускает на свободу таящиеся в женщине страсти, которые, хотя и приписываются развращающему воспитанию, уже фактически неотличимы от ее природных инстинктов.

*Она была как застоявшаяся, раскормленная запряженная лошадь, с которой сняли узду. Узды не было никакой, как нет никакой у 0,99 наших женщин. И я чувствовал это, и мне было страшно* [XXVII. С. 47].

Жену Позднышева и ее предполагаемого любовника сближает музыка. Музыка преобразует музыканта, омерзительного типа, у которого после начала игры «сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо» [XXVII. С. 61], и в этом смысле ее действие не отличается от действия проституточных нарядов, придающих женщинам неестественную привлекательность. Более того, музыка выступает в тексте как чистое воплощение развращающей имитационности, и именно с этим Позднышев связывает ее главную опасность:

*Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой и вместе с ним переношусь из одного душевного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю... мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу* [XXVII. С. 61].

Любовная связь между женой Позднышева и музыкантом окончательно устанавливается во время исполнения «Крейцеровой сонаты», и сам (предполагаемый) акт измены является лишь воплощением этой сонаты в жизнь. В условиях исчезновения критериев различия между подлинными и искусственными чувствами реальность измены уже не принципиальна. Музыка стирает границу между естественным и искусственным и потому становится символом разврата.

Подчеркнутая заглавием центральная роль музыки объясняется, таким образом, ее местом в концептуальной структуре толстовской повести, чья дискурсивная динамика организована через последовательную деконструкцию представлений о природной естественности любви. Каждый аспект любовных отношений, представлявшийся вначале эталоном неразвращенной природы, на поверку оказывается продуктом искусственных, извращенных общественных установлений. Последним логическим шагом в этом процессе становится демонстрация Позднышевым имитационности собственной ревности, которая также оказывается эпифеноменом общественных условий, результатом отчуждающего взгляда на себя извне:

*Несмотря на страшное бешенство, в котором я находился, я помнил все время, какое впечатление я произвожу на других, и даже это впечатление отчасти руководило мною [XXVII. С. 73].*

По-настоящему естественной оказывается в этих условиях только антитеза жизни и смерти, воспринятая на уровне непосредственных физических ощущений. Позднышев освобождается из плена искусственных чувств, лишь увидев свою жену в гробу.

*Только тогда, когда я увидел ее мертвое лицо, я понял все, что я сделал. Я понял, что я, я убил ее, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь стала неподвижная, восковая, холодная... [XXVII. С. 77].*

Таким образом, *Крейцера соната* не просто иллюстрирует на конкретном примере философский тупик и/или дуализм культуры как некую структурную данность. Толстой-философ во время написания повести, вполне возможно, находился в тупике, а Толстой как носитель буржуазно-патриархальной культуры «беспомощно колебался» между двумя взаимоисключающими представлениями о женщине. Однако Толстой-писатель с присущей ему строгостью раскрыл в монологе Позднышева проблематику более общую, чем конкретные философские положения героя: риторический путь, который проходит мысль Позднышева, наглядно демонстрирует

сложности, с которыми почти неизбежно сталкивается дискурс, стремящийся концептуализировать сексуальную проблематику с точки зрения естественности // неестественности тех или иных аспектов любовных отношений. В процессе этой концептуализации «развратность» (искусственность, имитационность) любви оказывается всеобъемлющей, причем деконструкции подвергается и понятие человеческой природы как таковое: оно оказывается возможным либо как крайне абстрактный умозрительный концепт, либо как базисная биологическая данность, иными словами, человеческая природа оказывается либо не природной, либо не человеческой.

Выводы о природе любви и природе человека, к которым приводит Позднышева его риторика, безусловно, предвосхищают ряд классических философских и психоаналитических идей XX века. Причем речь идет не столько о совпадении общих мест о культурной обусловленности сексуальности и проблематичности понятия «природа», сколько о сходстве конкретных приключений языка, когда попытки нащупать естественную основу любви раз за разом приводят к демонстрации ее искусственности, в результате чего риторика текста сама становится феноменом разврата.

Риторика Позднышева, таким образом, постепенно дискредитирует всю культуру, последовательно деконструируя стержневую для изначально выбранного языка ее описания оппозицию духовного и физического. Исповедь героя сама становится в результате аллегорией своей главной темы — половой любви, поскольку не просто описывает разврат, но и риторически воспроизводит его субверсивное действие. Тем не менее в финале позднышевская риторика все же замыкается на непосредственную реальность, которая, впрочем, отнюдь не отменяет предшествующую деконструкцию и не восстанавливает исходную концептуальную систему. Прозрение героя не случайно совпадает с концом исповеди: в итоговой риторической ситуации прозрение может быть декларировано, но никакая его артикуляция уже невозможна.

Перед нами, таким образом, риторическая ситуация, во многом аналогичная *Альберту*: соединение с субстанциальной истиной означает невозможность дальнейшего повествования. *Крейцерову сонату* объединяет с *Альбертом*, конечно, и центральная роль музыки. Тот факт, что «новые, неизведанные чувства», которые она открывает слушателям, описываются теперь не как истина, а как обман, вполне можно интерпретировать как следствие риторического провала *Альберта* и разочарования Толстого в возможностях внериторического музыкального языка<sup>1</sup>. Одновременно утрата му-

<sup>1</sup> Любопытно отметить и такой рудимент темпоральной структуры *Альберта*: «...ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились новые, неиспытанные чувства» [XXVII. С. 62].



зыкой привилегированного статуса истинной реальности и голоса сердца приводит к исчезновению разницы между музыкой и другими развращающими искусствами, в первую очередь художественной литературой, отвращение к которой позднего Толстого общеизвестно. Поэтому повествовательная ситуация повести принципиально важна: чтобы не оказаться разрушенным, текст Толстого должен дистанцироваться от субверсивной позднышевской риторики, но при этом сохранить истинность финального прозрения героя. Это и достигается с помощью введения фигуры повествователя. Нередуцируемая повествовательная дистанция между Позднышевым и рассказчиком позволяет *Крейцеровой сонате* не превратиться в бессмысленное бормотание полузамерзшего Альберта, а сочувствие рассказчика герою выводит финальное прозрение Позднышева на уровень итогового смысла всей повести.

\*\*\*

Если между морально-этической интерпретацией *Крейцеровой сонаты* и набоковской *Музыки* трудно найти что-либо общее, не много общего и в их сюжетах: в отличие от *Крейцеровой сонаты*, набоковский рассказ вмещает в себя лишь один эпизод — случайную встречу героя с бывшей женой, которую он замечает в гостях во время игры знаменитого пианиста Вольфа и история отношений с которой проходит перед его мысленным взором. Однако риторически осведомленное чтение обнаруживает существенное сходство проблематики толстовской повести и набоковского рассказа.

Музыка в *Музыке* соединяет главного героя и его бывшую жену, однако, в отличие от *Крейцеровой сонаты*, эта связь предстает как внешняя: она обусловлена не воздействием музыки (которую герой вообще не воспринимает как таковую, следя лишь за «бескровными отблесками» рук пианиста в «лаковой глубине откинутой крышки» рояля), а тем, что

*музыка окружила их оградой и как бы стала для них темницей, где были оба они обречены сидеть пленниками, пока пианист не перестанет созидать и поддерживать холодные звуковые своды [II. С. 395].*

Однако к концу рассказа оценка «музыкальной» связи меняется. Когда пианист закончил играть и бывшая жена направилась к двери,

*Виктор Иванович понял, что музыка, вначале казавшаяся тесной тюрьмой, в которой они оба, связанные звуками, должны были сидеть друг против друга на расстоянии трех-четырех саженей, — была в*

действительности невероятным счастьем, волшебной стеклянной выпуклостью, обогнувшей и заключившей его и ее, давшей ему возможность дышать с нею одним воздухом, — а теперь все разбилось, рассыпалось, — она уже исчезает за дверью. Вольф уже закрыл роль, — и невозможно восстановить прекрасный плен [II. С. 398].

Превращение тесной тюрьмы в волшебную стеклянную выпуклость подготовлено рассказом об отношениях героя с женой. Лейтмотив этого рассказа — невозможность полного слияния с любимой женщиной даже во время их максимального супружеского счастья:

*Она была вся бархатистая, ее хотелось сложить, — как вот складываются ноги жеребенка, — обнять и сложить, — а что потом? Как овладеть ею полностью? Я люблю твою печень, твои почки, твои кровяные шарики. Она отвечала: «Не говори гадостей» [II. С. 396].*

Физическое воздействие оказывается не в состоянии преодолеть дистанцию между людьми, что еще раз проявляется в описании сцены, последовавшей за признанием жены в измене:

*Погода он принялся медленно и молча ломать ей руки, — хотелось всю ее вывихнуть. Она расплакалась. Он сел за стол и сделал вид, что читает газету [II. С. 397].*

А потом откликается в сцене разговора героя с соперником:

*Когда я на набережной ударил его по лицу, он сказал: «Это вам обойдется дорого», — поднял с земли фуражку и ушел [Там же].*

Однако к концу рассказа максимализм героя, желание полностью овладеть возлюбленной вплоть до ее кровяных шариков уступает место осознанию огромной ценности чисто пространственной, метонимической близости — возможности «дышать одним воздухом» в ограде музыки: «как вот сейчас сидишь, сиди так вечно» [Там же].

В мире, где господствуют отражения, подобная спровоцированная музыкой метонимическая близость оказывается максимально возможной. В рассказе Набокова, как и у Толстого, музыка, создающая связь между мужчиной и женщиной, выступает как метафора любви. Как и в *Крейцеровой сонате*, эта связь искусственная, но, в отличие от толстовской повести, набоковский рассказ нигде не постулирует возможности естественной непосредственности: даже смерть, которая в позднышевской исповеди остается по-

следней непосредственной реальностью, соприкосновение с которой приводит к прозрению героя, в набоковском тексте появляется лишь как рядовая, к тому же оттененная метафорой, деталь.

*На ветру дрожал студень медуз, выброшенных на гальку. Блестели мокрые скалы. Однажды видели, как рыбаки несли утопленника, — изпод одеяла торчали удивленные босые ступни. По вечерам она варила какао [II. С. 396].*

Прозрение героя, которое в *Крейцеровой сонате* достигалось непосредственным соприкосновением с реальностью смерти, принципиально невозможно в *Музыке* — движение от заблуждения к истине связывается здесь с отказом от надежды на непосредственность связи между людьми. Попытка апелляции к загробной эпифании заканчивается провалом:

*... ну, взгляни на меня, я тебя умоляю, — взгляни же, взгляни, — я тебе все прощу, ведь когда-нибудь мы все умрем, и все будем знать, и все будет прощено, — так зачем же откладывать, — взгляни на меня, взгляни на меня, — ну, поверни глаза, мои глаза, мои дорогие глаза. Нет. Кончено [II. С. 397].*

Однако если непосредственный контакт героя с любимой женщиной оказывается недостижим, дистанция между повествователем и героем меняется по ходу рассказа — от совпадения пространственных точек зрения («Отражение Виктора Ивановича поправило узел галстука») до полного отождествления, когда, в нарушение повествовательных канонов, повествование от третьего лица меняется на повествование от первого. Происходит это как раз в процитированном выше абзаце, когда герой напрасно вызывает к своей бывшей жене. Принципиальная ограниченность контакта между героями не распространяется на повествователя. Так же как в *Набере* и *Красавице*, повествование в *Музыке* остается незатронутым его концептуальной проблематикой, в результате чего литература у Набокова качественно превосходит музыку.

Таким образом, можно сказать, что Набоков интегрирует в *Музыку* риторiku *Крейцеровой сонаты*, деконструирующую концепты естественности и непосредственности, и доводит ее до логического конца. Однако если для Толстого подобное доведение до конца означало бы крах повествования, нацеленного на выражение некоторой истины о мире, Набоков благополучно избегает этой проблемы, вынося всю внутритекстовую проблематику вовне с помощью чисто повествовательного приема. И толстовский, и набоковский тексты направлены на преодоление собственной замк-

нутости, на выход в реальный мир, но механизмы этого преодоления принципиально различаются. У Толстого прорыв к универсальной истине осуществляется в конечном счете через «руссоистскую» концептуальную систему: деконструкция этой системы приводит к кризису культуры и повествования, но не затрагивает сам концепт естественной непосредственности, который до конца остается гарантом истинности прозрения Позднышева. В *Музыке* же Набокова, где торжествует тотальное опосредование, метафизический, по сути, статус литературного языка возникает в результате риторического трансцендирования внутритекстовой концептуальной системы — которая, как и исполняемое Вольфом произведение, действительно может быть «всем, чем угодно».

## НАБОКОВ И ЧЕХОВ

Эту главу мы начнем с того, что кратко проанализируем существующую историко-литературную модель соотношения Чехова и Набокова на примере *Дамы с собачкой* (1899) и *Весны в Фиальте* (1938). Эти два рассказа, безусловно, связаны целой сетью интертекстуальных связей и в качестве таковых представляют собой удобный объект для преобразования простой хронологической последовательности их написания в сюжетную и, следовательно, осмысленную историю. Именно такое преобразование осуществляется в статье Жолковского *Philosophy of Composition* [Жолковский 1993]. Подобно композиции *Весны в Фиальте*, композиция самой статьи Жолковского подчинена определенной философии. Жолковский не описывает композицию набоковского рассказа, а выстраивает ее исходя из некоторого художественного задания и на материале культурного опыта, в первую очередь опыта классической русской литературы, находящегося в распоряжении писателя в конце 1930-х годов. Подобная композиция создает совершенно определенную модель историко-литературного процесса, выстроенную вокруг метафор накопления, синтеза и свободного комбинирования культурного наследия предшествующих эпох. Именно это и составляет, по Жолковскому, отличительную черту модернизма, воплощением игровой природы которого предстает набоковский рассказ.

Жолковский рассматривает сразу весь культурный контекст, из которого вырастает *Весна в Фиальте*, через запятую перечисляя множество претекстов, вовлеченных Набоковым в металитературную игру. Взятые все вместе, они оказываются беззащитны перед аналитической работой писателя, и в этом смысле история литературы у Жолковского принципиально необратима. Однако когда другой исследователь, Шраер, концентрируется на одном из претекстов набоковского рассказа, а именно на чеховской *Даме с собачкой* [Shrayer 1999], ситуация сразу оказывается сложнее.

Хотя последовательность «классическая литература XIX века — модернизм» сразу появляется у Шраера как общеочевидный ход литературной истории, исследователь вначале отказывается вписать в эту модель Чехова и Набокова, поскольку оба писателя, с его точки зрения, занимают промежуточное положение между литературой XIX века и модернизмом. В результате многочисленные связи

между *Дамой с собачкой* и *Весной в Фиальте* оказываются вынесены за скобки исторического сюжета и превращаются просто в параллельные места: исключенные из историографического метанарратива, они перестают «содержать в себе смысл». Поэтому ближе к концу посвященной этим двум рассказам главы Шрайер вынужден снова обратиться к первоначально отвергнутому историческому сюжету. Теперь Чехов предстает как писатель, который, наметив в *Даме с собачкой* систему двоемирия (имеется в виду сцена в Ореанде), затем отказывается от нее, поскольку рассказываемая история взаимоотношений Гурова и Анны Сергеевны целиком разворачивается в реальной жизни, с которой чеховский текст полностью сливается благодаря открытому финалу. Набоков же осознает условность художественной формы и при этом усиливает намеченное Чеховым двоемие. Финал *Весны в Фиальте* закрыт, завершена со смертью героини и история их отношений с повествователем, что превращает рассказ в «перл создания» и одновременно открывает его в метафизику, чистую область искусства, напрямую связанную с иномирием.

Интерпретации *Весны в Фиальте* Жолковского и Шраера принципиально различны, поскольку расположены по разные стороны баррикады, разделяющей набоковедение на металитературное и метафизическое. Тем не менее сюжет истории литературы, рассказываемой Шраером, вполне сходен с сюжетом Жолковского, хотя гносеологическое превосходство более позднего автора не заявляется у Шраера так откровенно. Но в обоих случаях Набоков предстает как писатель, включивший чеховский текст в свой культурный опыт и сделавший следующий шаг на пути к более «искусному» искусству или более «литературной» литературе. Описание композиционных, тематических и прочих сходств между *Дамой с собачкой* и *Весной в Фиальте* стоит у Шраера в одном ряду с биографическими экскурсами, призванными восстановить доступную Набокову информацию о морских курортах, из которых складывается обобщенный образ Фиальты. Набоков инкорпорирует в свой рассказ различные художественные особенности *Дамы с собачкой* точно так же, как и детали ялтинского пейзажа, и опыт чтения Чехова принципиально не отличается здесь от опыта поездки на Ривьеру.

Есть ли какая-то альтернатива подобному пониманию? Может ли история литературы быть рассказана без приписывания более позднему писателю позиции превосходящего знания? Вроде бы, такая альтернатива противоречит здравому смыслу: кажется очевидным, что Набоков читал Чехова, а Чехов не читал Набокова. Однако, парадоксальным образом, если мы не позволим хронологии изначально задать порядок нашего рассмотрения, то мы обнару-

жим, что рассказ Чехова является ответом на рассказ Набокова именно в том аспекте, который постоянно приводится как специфически набоковское нововведение. Речь идет о метафизичности/металитературности.

Интерпретации Жолковского и Шраера объединяются постановкой «мета», которая выводит автора за пределы текста, и в первую очередь за пределы его темпоральности. У Шраера такой выход связывается с закрытым финалом и прорывом во вневременную область метафизики искусства. Жолковский же постоянно говорит о позиции автора-демиурга, прихотливо организующего временную композицию для достижения определенных металитературных эффектов. Для Жолковского *alter ego* автора в рассказе — не повествователь (чей язык дискредитируется наряду с противопоставленным ему языком мужа героини, модного писателя), а англичанин, не произносящий в тексте ни слова, он репрезентирует гносеологическую вневременность автора, его позицию, независимую от любого из представленных мнений, что вполне согласуется и с результатами нашего анализа *Набора*, *Красавицы* и *Музыки*.

Попробуем совершить мысленный эксперимент и посмотреть на *Даму с собачкой* как на более поздний текст, отталкивающийся от *Весны в Фиалте*. Тогда сцена в Ореанде, традиционно интерпретируемая как соприкосновение героев и повествователя с вечной реальностью, окажется не непроявленной до конца набоковской метафизикой, а критикой этой метафизики. Вот как выглядит кульминация этой сцены:

*Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства [X. С. 133].*

Характерной особенностью вечности является ее нередуцируемая вписанность в собственно человеческую темпоральность, организованную вокруг настоящего времени данной здесь и сейчас жизни. Подобная временная структура встречается в тексте еще раз, в сцене встречи Анны Сергеевны и Гурова в театре, и на этот раз ее максимально человеческая природа предельно актуализируется:

*— Вы должны уехать... — продолжала Анна Сергеевна шепотом. — Слышите, Дмитрий Дмитрич. Я приеду к вам в Москву. Я никогда не*

*была счастлива, я теперь несчастна и никогда, никогда не буду счастлива, никогда!* [Х. С. 140]

Таким образом, если мы будем анализировать чеховский рассказ после набоковского, то окажется, что работа чеховского текста состоит в демонстрации неизбежной вписанности абсолюта во время, которое, в свою очередь, не может не быть человеческим, т.е. не принадлежать повествовательному времени текста. Чеховский текст деконструирует то «ниоткуда», в которое прорывается набоковское повествование у Шраера и из которого Набоков создает свой шедевр у Жолковского. Сложное чеховское повествование, непоправимо деконструирующее саму возможность четкой границы между голосом героя и голосом повествователя, также подрывает набоковскую гносеологическую топологию. Более того, поскольку чеховский текст демонстрирует вписанность авторской инстанции в структуру текста, он тем самым ставит под сомнение претензию истории литературы на нериторичность, на гносеологическое превосходство над анализируемыми нарративами.

Впрочем, такой исторический сюжет сам по себе не лучше традиционной историко-литературной модели, его возможность лишь демонстрирует существенную зависимость последней от априорно установленной направленности истории литературы. Чтобы обоснованно предпочесть один из этих двух историко-литературных сюжетов, нам придется проанализировать соотношение набоковской и чеховской поэтик гораздо подробнее.

Как известно, Набоков относился к Чехову с неизменным восхищением: так, выступая в 1947 году в Корнеле, он удостоил высшей оценки только двух русских писателей — Чехова и Пушкина. Однако это восхищение заключало в себе некоторую странность. Отвечая на уже упоминавшуюся работу Карлинского о «младшей линии» в истории русской литературы, Набоков сказал следующее:

*Я действительно очень люблю Чехова. Правда, я не смог бы объяснить свое чувство рационально — что легко сделал бы по отношению к более великому художнику, Толстому, блеском того или другого незабываемого пассажи... Но когда я думаю столь же отстраненно о Чехове, все, что получается, — это мешанина, состоящая из ужасающих прозаизмов, затертых эпитетов, повторов, докторов, неубедительных соблазнительниц и т.д.; и тем не менее именно его книги я взял бы с собой в путешествие на другую планету<sup>1</sup>.*

Обращает на себя внимание, что, говоря о Чехове, Набоков сталкивается с нехарактерной для себя проблемой несовпадения

<sup>1</sup> Nabokov V. Strong Opinions. N.Y., 1973. P. 286.



стилистической и эстетической оценок. Набоков всегда был предельно далек от утверждений, что, скажем, Достоевский — плохой стилист, но великий художник. Однако в данном случае любимым писателем неожиданно оказывается автор, чей язык неяркий, затерт, вторичен — в целом «ужасающе». В результате любовь Набокова к Чехову становится иррациональной. В отличие от Толстого (и, надо полагать, самого Набокова, Чехов как будто растворен в нем им созданном языке, затерт в «мещанине, состоящей из ужасающих прозаизмов, затертых эпитетов, повторов», лишен власти над собственным словом.

Как мы видели на примере Жолковского и Шраера, в литературоведческом сознании Набоков также воспринимается как писатель, гораздо изощреннее Чехова владеющий языком и всеми формами литературной условности. Речь здесь идет о малоосознаваемой, но практически универсальной пресуппозиции: Чехов может быть сколь угодно гениальным стилистом, но виртуозно *владеет* языком именно Набоков. Мы постараемся определить, что стоит за стихийным восприятием Набокова как писателя, подробнее рефлексизирующего свои отношения с языком, более сознательно его использующего, контролирующего его в большей степени, чем Чехов, на примере двух рассказов: *Страх* (1892) Чехова и *Ужаса* (1927) Набокова.

Чисто нарратологический или стилистический анализ не может оценить степень «принадлежности» языка говорящему субъекту, поскольку неизбежно отождествляет язык (или несколько языков) с его (их) носителем. Для наших целей необходимо ввести в анализ повествующего субъекта, который был бы потенциально неравен универсуму тех языков, на которых он говорит. Такой субъект конституирует себя не только в плане Символического, но и в плане Воображаемого и Реального — эта знаменитая лакановская триада окажется для нас чрезвычайно удобной. Собственно говоря, именно психоанализ является той дисциплиной, которая наиболее систематически исследует взаимоотношения субъекта с воспроизводимой им речью.

Обращение к психоаналитической проблематике становится тем более естественным, когда мы сталкиваемся с текстами, тематизирующими аффект. *Страх* Чехова и *Ужас* Набокова не просто посвящены сходным аффектам, написаны в одном жанре и повествовательной ситуации. Еще важнее для нас то, что страх/ужас, связанный в обоих случаях с непостижимостью мира, неизбежно подрывает единство Реального, Воображаемого и Символического. Поэтому именно в этих рассказах должны наиболее отчетливо проявиться интересующие нас особенности двух поэтов. Мы начнем анализ с рассказа Набокова.

\*\*\*

Герой-повествователь рассказывает о преследующих его неконтролируемых и внешне не мотивированных приступах ужаса. Самый сильный приступ он испытывает во время деловой поездки в незнакомый город. Этот приступ настолько силен, что от сумасшествия рассказчика спасает лишь внезапное получение телеграммы о болезни его возлюбленной. Вернувшись, он застаёт ее при смерти. Рассказ кончается мрачным пророчеством о неизбежности следующего приступа ужаса, спасения от которого уже не будет.

Ужас в набоковском рассказе с самого начала выступает как загадочный, «высший ужас, особенный ужас», для выражения которого «на складе готовых слов нет ничего подходящего» [I. С. 398]. Поэтому на эксплицитном уровне композиция рассказа представляет собой последовательную попытку найти подходящее слово, описать некоторый заданный повествователю еще до начала рассказа опыт. Это чисто выразительная, на первый взгляд, задача успешно решается повествователем, причем адекватное описание его переживания метонимически соединяется с онтологической истиной.

*Да, вот теперь я нашел слова. Я спешу их записать, пока они не потускнели. Когда я вышел на улицу, я внезапно увидел мир таким, каков он есть на самом деле... Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, — и в этом мире смысла не было... Страшная нагота, страшная бессмыслица... Я уже был не человек, а голое зрение, бесцельный взгляд, движущийся в бессмысленном мире. Вид человеческого лица возбуждал во мне желание кричать [I. С. 400—402].*

Однако какой бы ни была философская концепция мироздания, она не объясняет самого ужаса, а тем более его смертоносных последствий для рассказчика. Если мы действительно хотим определить различие, разграничивающее набоковский ужас и чеховский страх за пределами сомнительного трюизма «страшно непонятное», то нам необходимо найти в тексте тот уровень, на котором ужас артикулирован помимо философских деклараций. И такой уровень у Набокова присутствует тем более отчетливо, чем менее мы склонны воспринимать саму ткань повествования как упаковку для идеи, скрытой в глубине набоковского текста. Композиция рассказа подчинена *elocutio* лишь внешне. Заявленная установка на объяснение скрывает иную композиционную организацию.

Как это часто бывает у Набокова, хронологические вехи представлены в рассказе неброско, но систематически. Если принять во

внимание и косвенные указания<sup>1</sup>, то окажется, что все, на первый взгляд, хаотически выбранные эпизоды из жизни рассказчика выстроены в хронологическом порядке (на единственном исключении из этого правила мы остановимся позже). Перед нами, иными словами, Я-повествование, ориентированное на постижение определенного психического феномена через историю субъекта. Психоаналитичность данной ситуации очевидна, если вспомнить, что, по определению Ж. Лакана, «именно усвоение субъектом своей истории в том виде, в котором она воссоздана адресованной другому речью», лежит в основе психоанализа [Лакан 1995. С. 27]. При этом адресат набоковского повествования не просто подразумевается: попытки установить с ним связь, по-разному манифестированные в тексте, справедливо оцениваются Коннолли как «отчаянное желание найти отзывчивого слушателя» [Connolly 1992. P. 82].

Хронологическая последовательность сочетается в *Ужасе* с довольно сложной системой повторов, причем повторяются не фабульные положения и не описания ужаса сами по себе. То, что возникает сначала как развернутое сравнение, метафора ужаса, впоследствии оказывается пережитым героем фабульным эпизодом. Описывая свои ощущения перед ночным зеркалом, повествователь сравнивает его с «мимолетным чувством чуждости» [I. С. 397], возникающим при встрече с очень знакомым человеком после разлуки. Впоследствии это сравнение материализуется в тексте в качестве описания встречи на вокзале подруги, которую, как мы узнаем еще через эпизод, рассказчик тогда тоже «не сразу почувствовал» [I. С. 399]. Следующая метафора ужаса, связанного на этот раз со страхом смерти, — это описание театра, в котором погас свет. Именно это и происходит на фабульном уровне, когда рассказчик идет со своей подругой в оперу перед роковой поездкой в другой город.

Таким образом, оказывается, что повествователь не свободен в выборе выразительных средств; каждая попытка метафорически описать пережитую эмоцию возвращает его в круг личных травматических переживаний. Только воспроизведя эти травмы непосредственно как фабульные события, рассказчик получает доступ к адекватному, на его взгляд, описанию ужаса.

Подобная повествовательная структура вполне согласуется с утверждением З. Фрейда о том, что «при вытеснении страх не вновь

---

<sup>1</sup> Например, тот факт, что в первом абзаце герой, просидев за столом почти до рассвета, зажигал свет в спальне, указывает на то, что описываемый эпизод происходил еще до начала трехлетней связи рассказчика с подругой (то, что они спали в одной комнате, нам также становится известно косвенным образом — из переживаний рассказчика во время отъезда).

образуется, а воспроизводится как аффективное состояние, соответствующее имеющемуся уже воспоминанию» [Фрейд 1927. С. 11]. При этом именно навязчивое воспроизведение в бессознательном является «фиксирующим моментом вытеснения», причем в некоторых случаях «регрессивное притяжение вытесненного душевного движения и сила вытеснения так велики, что новое переживание может подчиниться только навязчивому воспроизведению» [Там же. С. 81]. Иными словами, перед нами симптом, который и должен быть проанализирован как таковой.

Общим элементом двойного повтора оказывается подруга рассказчика, чья роль в рассказе центральна, поскольку только она в состоянии уберечь рассказчика от приступов ужаса. Тем более важным оказывается эпизод, когда ужас тем не менее охватывает его в ее присутствии. Эксплицитное объяснение, как всегда в этом рассказе, ничего не объясняет:

*И вдруг, ни с того ни с сего, мне делается страшно от ее присутствия... Мне страшно, что со мной в комнате другой человек. Мне страшно самое понятие: другой человек [I. С. 399].*

Однако есть в предшествующем описании семейного вечера деталь, своего рода оговорка, позволяющая приоткрыть симптомогенную структуру этого эпизода:

*...вот мы с нею одни в ее комнате, я пишу, она штопает на ложке шелковый чулок, низко наклонив голову, и розовеет ухо, наполовину прикрытое светлой прядью [I. С. 398].*

Только в конце рассказа мы узнаем о существовании тонкого шрама по окату виска, «который она всегда скрывала под низкой волной прически» [I. С. 402]. Одной этой фиксации взгляда повествователя явно недостаточно для каких-либо выводов, но она заставляет обратить внимание на общий характер описания подруги в рассказе: с одной стороны, оно предельно визуализировано, с другой — тревогу рассказчика вызывает именно сомнение в достоверности видимого. Неслучайно впервые подруга появляется в тексте, когда рассказчик видит ее стоящей «в пыльном снопе солнца, пробившего стеклянный свод» [I. С. 398], и все же не может «почувствовать».

Нетрудно показать, что все случаи ужаса в рассказе так или иначе связаны с сомнением в адекватности визуального восприятия реальности. Однако один раз этот механизм назван совсем прямо — в описании кульминационного приступа ужаса. Это и есть единственная регрессия в поступательном хронологическом движении текста.

*Напрасно я старался пересилить ужас, напрасно вспоминал, как однажды, в детстве, я проснулся и, прижав затылок к низкой подушке, поднял глаза и увидел спросонья, что над решеткой изголовья наклоняется ко мне непонятное лицо, безносое, с черными, гусарскими усиками под самыми глазами, с зубами на лбу — и, вскрикнув, встал, и мгновенно черные усики оказались бровями, а все лицо — лицом моей матери, которое я сперва увидел в перевернутом, непривычном виде [И. С. 401].*

Перед нами вариация классической ситуации, описанной Фрейдом в качестве примера недифференцированной реакции страха и душевной боли, испытываемой младенцем, находящим вместо матери постороннее лицо [Фрейд 1927. С. 97 и след.]. У Набокова эта ситуация оказывается связана с опытом несамостоятельности первого объекта — матери. В этом ее травмогенное отличие от универсально распространенной игры, при которой мать закрывает лицо руками, а потом вновь открывает его, благодаря чему через эффект узнавания конституируются отношения между Воображаемым и реальностью. Трещина в этих отношениях связана именно с тем, что чужим, монструозным объектом оказывается при изменении точки зрения сама мать.

Вопрос о том, является ли данный эпизод самой первоначальной травмой, оказывается, в общем, нерелевантным. Ведь, как пишет Лакан,

*в конечном счете регрессия не реальна... Приписать регрессии реальность актуального отношения к объекту значило бы спроецировать субъект в отчуждающую иллюзию, отражающую всего лишь алиби психоаналитика... В психоаналитическом анамнезе речь идет не о реальности, а об истине, ибо действие полной речи состоит в том, что она упорядочивает случайности прошлого, давая им смысл грядущей неизбежности, предстоящей в том виде, в котором конституирует ее та толика свободы, посредством которой субъект полагает ее в настоящем [Лакан 1995. С. 22, 26]<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> Согласно теории травмы, сформулированной Ж. Лапланшем и синтезирующей разрозненные умозаключения Фрейда, первоначальное травматическое событие всегда вытеснено и недоступно для сознания. То, что сознательно воспринимается как травматическое, — это более позднее событие, выступающее как фантазматическое означающее первоначального. Недоступность исходного травматического события для сознания и делает невозможной эффективную психологическую защиту. Вместо постепенного ослабления психической заряженности это событие постоянно воспроизводится, так как «каждое новое событие, вызывающее раздражение бессознательной памяти о травмирующем событии, и каждая новая травма, которая может перекликаться с ней, приводит к появлению в сознании не самой сцены, а ее символа, и только символа» [Laplanche 1976. С. 36].

В психоаналитической перспективе важно то, что именно к этому историческому эпизоду дискурс повествователя обращается в критический момент неконтролируемого ужаса. По сути, несовпадение образа первого объекта — матери — с ее собственной реальностью действительно упорядочивает весь текст и предопределяет предсказанную в финале гибель его субъекта. В самом деле, если вспомнить, что образ собственного Я<sup>1</sup> субъекта неизбежно конституируется через другого, что «целостная форма тела, этот мираж, в котором субъект предвосхищает созревание своих возможностей, дается ему лишь в качестве *Gestalt*'а, т.е. с внешней стороны» [Лакан 1997. С. 9], то становится понятной связь детского опыта рассказчика с открывающей рассказ сценой, где рассказчик не узнает себя в зеркале. Именно опыт узнавания себя в зеркале, с точки зрения Лакана, формирует собственное Я субъекта, образ которого изначально дан ему вовне, как образ другого:

*Другой пленяет человека благодаря предвосхищающему характеру того единого образа, который воспринимается им в зеркальном отражении или в самой реальности ему подобного... Идентификация вторичного нарциссизма является идентификацией с другим, в норме позволяющей человеку точно определить свое воображаемое и либидинальное отношение к миру вообще* [Лакан 1998. С. 169].

Теперь мы можем вернуться к подруге рассказчика, этой «простенькой женщине», связь рассказчика с которой «многие не могли понять» [I. С. 399]. В тексте неоднократно подчеркивается, что рассказчика привлекает в ней именно ее простота — полное совпадение субъекта со своим образом. При всех сложностях с определением *genital love* в психоанализе (мы остановимся на них в связи с Чеховым), непреложным остается фрейдовский принцип воображаемой идентификации любимого объекта с идеалом собственного Я. Выбор объекта вполне отвечает стоящей перед рассказчиком необходимости заделать трещину между Я и его фантазматическим образом. Отождествляясь с подругой, рассказчик превращает ее в универсальную метафору собственных переживаний, что проявляется не только в сравнениях первой части рассказа, но и в сцене в опере, когда наступившей темноты пугается именно она. Умирая, подруга спасает рассказчика от кошмара неуверенности в своей субъектности в последний раз, и механизм этого спасения назван с присущей Набокову эмблематической прямотой:

<sup>1</sup> Лакан переводит фрейдовское *Ich* либо как Я (*Je*), либо как собственное Я (*Moi*), подчеркивая оттенки смысла у Фрейда. Собственное Я — это Я, изначально возникшее как внешний объект, а затем присвоенное субъектом. Подробнее о разграничении Я и собственного Я см. [Мазин 2005. С. 84—91].

*Она меня не узнала, но я чувствовал по улыбке, раза два легко приподнявшей уголок ее губ, что она в своем тихом бреду, в предсмертном воображении видит меня, так что пред нею стояли двое, — я сам, которого она не видела, и двойник мой, который был невидим мне. И потом я остался один, — мой двойник умер вместе с нею. Ее смерть спасла меня от безумия [I. С. 402].*

В уничтожении невидимого воображаемого двойника, неравного собственному Я, и состоит, собственно, спасение. Вместе с тем вызывающая ужас травма никогда не исчезала полностью, проявляясь в фиксации на скрытом и неузнанном в самой подруге. Предшествующий «особенному ужасу» сон, остающийся необъяснимым для самого рассказчика, также связан с организующим весь текст разрывом.

*В первую ночь я видел ее во сне: было много солнца, и она сидела на постели в одной кружевной сорочке и до упаду хохотала, не могла остановиться. И вспомнил я этот сон совсем случайно, проходя мимо бельевого магазина, — и когда вспомнил, то почувствовал, как все то, что было во сне весело — ее кружева, закинутое лицо, смех, — теперь, наяву, страшно, — и никак не мог себе объяснить, почему мне так неприятен, так отвратителен этот кружевной, хохочущий сон [I. С. 400].*

Сам по себе сон рассказчика, находящегося в критическом состоянии в чужом городе, вполне отвечает фрейдовской концепции сновидения как исполнения желания. И яркое освещение, и подчеркнутая сорочкой нагота, и безудержный смех, предполагающий выход тела из-под контроля сознания, — каждая деталь в этом описании работает всё на ту же чаемую рассказчиком непосредственную укорененность возлюбленной в реальности. С другой стороны, чтобы понять отличие сна от воспоминания о сне, необходимо включить в наш анализ инстанцию Сверх-Я.

Лакан определяет Сверх-Я как «раскол, который совершается в символической системе, интегрированной субъектом» [Лакан 1998. С. 260]. Именно такое, максимально текстуальное определение позволяет включить эту психологическую инстанцию в анализ. Интегрированная субъектом символическая система — это в данном случае законы построения его дискурса, и именно их нарушение может дать нам ключ к вытесненному.

В процитированном отрывке нарушается одна из характернейших черт набоковской поэтики, ярко проявляющаяся и в данном рассказе: постоянная фиксация повествователя на отражениях, «переменных отблесках на стеклах вращающихся дверей» [I. С. 402], окнах, «стеклянном своде», который пробивает «пыльный

сноп солнца» [I. С. 398]. На этом фоне фраза «вспомнил я этот сон случайно, проходя мимо бельевого магазина» зияет отсутствием упоминания о витрине, за стеклом которой рассказчик и увидел, очевидно, напомнившее ему сон кружевное белье. Значимым здесь оказывается отсутствие описания оптического эффекта, который разрывает непосредственную связь образа и реальности. То, что воспоминание о сне вызывает у рассказчика отвращение, свидетельствует об актуальности этой вытесненной, чреватой ужасом детали, которая неотвратимо свидетельствует о возможности разрыва между реальностью и Воображаемым. Перед нами, таким образом, еще один случай «неузнавания» рассказчиком своей подруги, грозящий полностью дестабилизировать его психическую структуру.

Теперь может стать понятным и кульминационный приступ ужаса, который рассказчик переживает вскоре после описанного сна. Хотя внутри описания дискурс повествователя подчас довольно далеко уходит от конкретной психологической ситуации к философским обобщениям<sup>1</sup>, это не должно закрывать от нас ее основы: бессмысленность мира обусловлена кризисом воображаемых репрезентаций, в результате которого реальность предстает как Реальное — не опосредованное Воображаемым, невысказанное, монструозное бытие.

Кульминационный приступ ужаса оказывается, впрочем, не фатальным.

*И тут ко мне подошел кто-то и назвал меня по имени. Он тыкал мне в руку свернутый лоскуток. Бумажку эту я машинально развернул. И сразу весь мой ужас прошел, я мгновенно о нем забыл, все стало опять обыкновенным и незаметным... В телеграмме сообщалось, что она находится при смерти [I. С. 402].*

Парадоксальный терапевтический эффект «ужасного» сообщения вполне отвечает описанной структуре. Из состояния «высшего ужаса» рассказчика выводит сначала произнесение его имени, а затем письменный текст. Показательно, что, в отличие от потерявшего смысл мира, смысл текста не вызывает у него никаких проблем. Хотя визуальное восприятие оказывается не в состоянии соотносить реальность с Воображаемым (ср. «бесцельный взгляд, движущийся в бессмысленном мире» [I. С. 402]), эрозия смысла не

<sup>1</sup> Ср. последовательность: «можем себе представить» — «вне нашего представления» — «утратили свой привычный смысл» — «страшная нагота, страшная бессмыслица» — «бессмысленный» — «в этом мире смысла не было» — «мир, как он есть на самом деле» [I. С. 400—401].



затрагивает у Набокова символическую систему, вербальный язык. Существенно, конечно, и то, что смысл телеграммы непосредственно связан с возлюбленной рассказчика, выступающей для него, как мы видели, олицетворением единства реальности и Воображаемого. Текст телеграммы, включая рассказчика в символическое опосредование, снова вписывает Реальное в Воображаемое, причем понятный символический смысл приобретает сама смерть — это Реальное *par excellence*, благодаря чему «невыносимая боль» и становится «совсем человеческой».

Для нас чрезвычайно важно, что третий член лакановской триады — Символическое — в конечном счете не включен в психическую диалектику Набокова. Язык не становится бессмысленным даже в момент кульминационного приступа ужаса. Еще существеннее, однако, что текст самого рассказа позволяет однозначно восстановить работу психики рассказчика. В *Ужасе* не ставится под сомнение доступность психической реальности для вербального языка: набоковский текст жестко структурирован как выявление описанной нами травматической структуры, имеющей в нем статус конечной истины. То, что, вспомнив «первичный» травматический эпизод с матерью, рассказчик все же приговаривает себя в финале к безумию, предопределено отсутствием адекватного адресата, о котором пишет Коннолли, и вытекающей отсюда невозможностью переноса, являющегося опорой терапевтического эффекта. В отсутствие же слушателя мелькнувшая в дискурсе истина «упорядочит случайности прошлого, давая им смысл грядущей неизбежности» совершенно независимо от сознательного желания рассказчика не сойти с ума<sup>1</sup>.

\*\*\*

Главное отличие чеховского *Страх* от набоковского *Ужаса* — наличие полноценных героев. Собственно, сам страх первоначально испытывает не рассказчик, а его друг — Дмитрий Петрович. Кроме того, чеховский *Страх* захватывает значительно более широкий социальный контекст. Само по себе, однако, это отнюдь не

<sup>1</sup> Стоит обратить внимание на сходство описанных в *Ужасе* психических механизмов с работой Фрейда *Страх*, опубликованной на русском языке одновременно с выходом в свет набоковского рассказа. Хотя Фрейд не создает в этой работе законченной концепции, он склонен, вслед за О. Ранком, возводить страх к травме рождения, указывая, однако, на происходящую систему сдвигов: беспомощность — опасность — ее условия (потеря объекта и все ее видоизменения). В эту цепочку полностью вписывается набоковский ужас, который представляет собой «автоматический страх», связанный с тем, что «в Оно возникает ситуация, аналогичная травме при рождении, при которой автоматически появляется реакция страха» [Фрейд 1927. С. 66].

выводит его из сферы применимости психоанализа. Как пишет Лакан,

*мы вовсе не выходим из поля психоанализа, когда обращаемся к совокупности символического мира субъекта — а такой мир может быть крайне сложным, даже противоречивым, — или к его личной позиции, которая зависит от его социального уровня, от его будущего, его проектов в экзистенциальном смысле, от его воспитания и его традиции [Лакан 1998. С. 263].*

Поэтому первое, что мы сделаем, — попробуем подойти к чеховскому тексту так же, как к *Ужасу*, т.е. постараемся найти некую общую модель, лежащую в основе исповеди Дмитрия Петровича о преследующем его страхе.

*Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни. Не знаю, быть может, я больной, свихнувшийся человек. Нормальному, здоровому человеку кажется, что он понимает все, что видит и слышит, а я вот утратил это «кажется» и изо дня в день отравляю себя страхом. Есть болезнь — боязнь пространства, так вот и я болен боязнью жизни. Когда я лежу на траве и долго смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя [VIII. С. 131].*

Как и у Набокова, страх связывается здесь с непониманием мира, однако непонимание здесь иное. Если для рассказчика набоковского *Ужаса* бессмысленность и непредставимость означали несовпадение реальности с воображаемым представлением о ней, то для Дмитрия Петровича непонятность соответствует невозможности включения реальности в смыслопорождающую символическую структуру. Героя страшит невозможность отделить правду от лжи в своей жизни (т.е. отсутствие дискурса, способного их разграничить), страшит жизнь мужиков, для которых нерелевантны возможные в его культурном мире метарассказы, придающие смысл существованию. Основная драма его жизни — брак с Марией Сергеевной — страшна для него потому, что ему не удастся найти систему, в которую вписывалась бы их ситуация (ср., напр.: «Я не знаю наверное, любит она меня или нет, не знаю, не знаю, не знаю, но ведь мы живем под одной крышей, говорим друг другу “ты”, спим вместе, имеем детей, собственность у нас общая... Что же это значит?» [VIII. С. 133] — проблема состоит, собственно, в нарушении законов такой символической структуры, как брак, который, с точки зрения героя, предполагает взаимную любовь). Осмысленность

для Дмитрия Петровича соответствует вписанности реальности в ту или иную символическую систему. Страшна для него такая реальность, которая не укладывается ни в одну из них, и поэтому не случайно он начинает свою исповедь, сравнивая себя с «козявкой, которая родилась только вчера и ничего не понимает», — существом вне символического плана. Иными словами, для чеховского героя кризис смысла связан с кризисом языка.

Помимо статического описания страха Дмитрия Петровича в рассказе есть и его история. Судя по всему, страх, приводящий к краху самореализации, был свойственен ему не всегда. Избавившись на время от гнетущих его переживаний, он вспоминает о своей счастливой жизни в Петербурге, вернуться к которой ему мешает неблагополучие в отношениях с женой. Именно любовь к Марии Сергеевне привела к тому, что он бросил свою службу в Петербурге и переехал в деревню.

Основная проблема genital love в психоаналитической теории связана с субъектностью объекта любви. Выводя genital love из primary love (любви ребенка к матери), психоанализ сталкивается с загадкой превращения чисто объектного отношения к матери в отношение к объекту любви как к субъекту. «Отличие genital love от primary love — это доступ к реальности другого как субъекта» [Лакан 1998. С. 279]. Предлагаемое Лаканом решение состоит в том, что интерсубъективность присутствует в человеке уже в самом начале.

*Если психоанализ и принес нечто принципиально новое в представлении о либидинальном развитии, так это мысль, что ребенок подвержен пerversии, и даже полиморфной пerversии,*

а при этом

*нет ни одной формы пerversивных проявлений, сама структура которых не опиралась бы в каждый конкретный момент переживания на интерсубъективное отношение [Там же. С. 281, 282].*

Интерсубъективность же конституируется через Символическое, т.е. язык. Если воображаемое отношение объектно, то genital love помещается

*в промежуточной, двойственной зоне между Символическим и Воображаемым. Если любовь целиком увязает, целиком оказывается захвачена... воображаемой интерсубъективностью... она требует в своей завершенной форме участия в регистре символического, обмена в форме свободного соглашения, реализуемого как «данное слово» [Там же. С. 285—286].*

«Данное слово», которое связывается Лаканом со свободным самоограничением свободы со стороны любимого субъекта, — это именно то, на чем фиксируется чеховский герой.

*Так она сказала мне: «Я вас не люблю, но буду вам верна»... Такое условие я принял с восторгом. Я тогда понимал, что это значит, но теперь, клянусь богом, не понимаю. «Я вас не люблю, но буду вам верна», — что это значит? Это туман, потемки... [VIII. С. 133].*

По сути дела, здесь описывается тот кризис символической структуры, который привел Дмитрия Петровича к сомнению в действительности любой формы символической структуризации. Травматична не сама по себе неразделенная любовь, а то, что она остается неразделенной несмотря на «данное слово». С другой стороны, именно *рассказ* о себе позволяет Дмитрию Петровичу на какое-то время избавиться от страха. Исповедавшись перед другом, он «уж не с горечью и не с испугом, а весело» говорит о том, что «если бы у него в семье было благополучно, то он вернулся бы в Петербург и занялся бы там наукой» [VIII. С. 133—134].

Как отмечает Лакан, «структурирует интересубъективное отношение как раз то, что не присутствует явно» [Лакан 1998. С. 294]. Это в полной мере касается отношения Дмитрия Петровича к рассказчику. В первую очередь оно конституируется как отношение говорящего и слушателя. «Вы мой искренний друг, — говорит Дмитрий Петрович, — я вам верю и глубоко уважаю вас. Дружбу посылает нам небо для того, чтобы мы могли высказываться и спасаться от тайн, которые угнетают нас» [VIII. С. 132]. Если страх Дмитрия Петровича связан с неустойчивостью символической структуризации его отношений с женой, то отношения с другом, в восприятии героя, успешно конституируются через исповедальную речь, обеспечивая максимально тесную, интимную связь, характеризующуюся непосредственностью физического контакта<sup>1</sup>. Благодаря восстановлению символического порядка исчезает и страх.

Если Мария Сергеевна всегда незримо присутствует в исповедях Дмитрия Петровича, независимо от их тематики, то и отношение самого рассказчика к герою структурируется через героиню:

*когда он, Дмитрий Петрович, поверял мне свои сокровенные тайны и называл наши отношения дружбою, то это неприятно волновало меня, и я чувствовал неловкость. В его дружбе ко мне было что-то*

<sup>1</sup> Ср.: «он смотрел мне в глаза» [VIII. С. 130], «он обнял меня за талию и продолжал вполголоса» [VIII. С. 132], «всю дорогу держал меня за талию» [VIII. С. 133].

*неудобное, тягостное, и я охотно предпочел бы ей обыкновенные приятельские отношения.*

*Дело в том, что мне чрезвычайно нравилась его жена, Мария Сергеевна [VIII. С. 127].*

И для героя, и для рассказчика дружба определяется их чувствами к Марии Сергеевне. Однако если для Дмитрия Петровича дружба связана с любовью метафорически, обеспечивая компенсаторное восстановление нарушенного символического порядка, то для рассказчика дружба чисто метонимически обеспечивает возможность видеть Марию Сергеевну — просто потому, что оправдывает частые визиты в дом Дмитрия Петровича. Соответственно противопоставленными оказываются и чувства Дмитрия Петровича и рассказчика по отношению к Марии Сергеевне: если первое структурируется в плане Символического, то второе — в плане Воображаемого. С одной стороны, для рассказчика важно именно визуальное совпадение Марии Сергеевны с Gestalt'ом — механизм, полностью замкнутый в Воображаемом (ср., напр.: «я то и дело подводил ее к окну, чтобы посмотреть на ее лицо при лунном свете» [VIII. С. 137]). С другой стороны, клятвы и признания Марии Сергеевны — те самые, что играют такую роль для Дмитрия Петровича, — лишь тяготят рассказчика.

*В ее любви ко мне было что-то неудобное и тягостное, как в дружбе Дмитрия Петровича. Это была большая, серьезная любовь со слезами и клятвами, а я хотел, чтобы не было ничего серьезного — ни слез, ни клятв, ни разговоров о будущем [VIII. С. 137].*

Будучи структурированным в плане Воображаемого, чувство рассказчика к Марии Сергеевне типологически родственно чувству рассказчика набоковского *Ужаса*. Однако здесь-то и возникает основная загадка чеховского текста: проведя ночь с женой героя, рассказчик начинает испытывать его страх — страх, никак не обусловленный той психической структурой, которую мы только что проследили. Перед нами возникает факт какого-то мистического психического заражения.

*Страх Дмитрия Петровича, который не выходил у меня из головы, сообщился и мне. Я думал о том, что случилось, и ничего не понимал. Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают [VIII. С. 138].*

Прямое отождествление со страхом Дмитрия Петровича должно быть принято здесь со всей серьезностью. Это тот самый «спо-

соб, которым интроспекция символической системы как целого дает себя почувствовать в субъекте, когда какой-либо элемент в ней потревожен или смещен» [Felman 1987. Р. 116]. Основное событие чеховского рассказа — это вторжение Символического в психическую структуру, конституированную, казалось бы, только в плане Воображаемого<sup>1</sup>.

Теперь мы уже можем сформулировать радикальное отличие *Страх* Чехова от *Ужаса* Набокова. Столь любимые Набоковым оптические эффекты представляют собой идеальный язык для описания топики Воображаемого, как она представлена у Фрейда и Лакана. Однако в набоковском тексте полностью отсутствует представление о том, что, как пишет Лакан, обсуждая одну из таких оптических схем, «настройка воображаемого зависит от чего-то, расположенного трансцендентно... — в данном случае трансцендентным является не что иное, как символическая связь между человеческими существами» [Лакан 1998. С. 187]. Оторванность Символического от Воображаемого у Набокова эмблематически выражена в сцене предельного ужаса, когда слово «собака», которое он тишечно вспоминает, не помогает ему связать образ собаки и реальное существо, подползающее к его ногам, а текст телеграммы, никак не соотношенный с наблюдаемой реальностью, напротив, оказывается вполне осмысленным<sup>2</sup>. В отличие от *Ужаса*, про-

---

<sup>1</sup> Этот переход, впрочем, исподволь подготовлен в чеховском тексте. Дело в том, что один раз страх охватывает рассказчика еще до финальной сцены. Это происходит, когда томящее его «очаровательное чувство» гармонии с миром разрушается при появлении Сорока Мучеников:

...я вспомнил еще про одну несчастную, горькую жизнь, которая сегодня исповедалась мне, и мне стало жутко и страшно своего блаженного состояния [VIII. С. 137].

Страх этот явно связан с виной, а о «неловкости» перед Дмитрием Петровичем рассказчик неоднократно упоминает и до этого. И то и другое означает выделение Идеала Я, что предполагает господство Символического в структурировании Воображаемого.

*Каково мое положение в структуре воображаемого? Такое положение постигаемо лишь постольку, поскольку мы будем осознавать, что направляющая инстанция находится по ту сторону воображаемого, на уровне символической плоскости, узаконенного обмена, который может быть воплощен лишь исходя из вербального обмена между человеческими существами. Такой направляющей инстанцией субъекта является Ideal-Ich* [Лакан 1998. С. 189].

Таким образом, финальному вторжению Символического соответствуют отдельные диссонансы в предшествующем тексте, указывающие на неполноту структуриации психики рассказчика исключительно в плане Воображаемого.

<sup>2</sup> Внешнее сходство восприятия набоковской собаки и чеховской козявки лишь оттеняет их радикальное отличие: если Дмитрия Петровича пугает

исходящее в чеховском рассказе «заражение» страхом указывает, напротив, на нередуцируемое присутствие символического порядка в структуре Воображаемого.

Символическое в чеховском рассказе не только нередуцируемо, оно еще и всегда смещено, ущербно. Чеховский рассказчик, оказавшись между двумя дискурсами (друга и его жены), терпящими поражение в символической структуризации Воображаемого, сам оказывается в состоянии символической нехватки, подтверждая знаменитый тезис Лакана о том, что «бессознательное субъекта есть дискурс другого» [Лакан 1995. С. 35]. Причем это

*не дискурс абстрактного другого, другого члена двоицы, со мною связанного или даже мною поработанного, это дискурс контура цепи, в который я оказался включенным... Кому-то другому обязан я передать проблему жизненной ситуации, в решении которой и его ждет верная неудача; дискурс бежит, таким образом, по замкнутому контуру, который с равным успехом может включать семью, кружок, лагерь, нацию или полмира. Замкнутый круг, образуемый речью, балансирующей на границе смысла и бессмыслицы, речью проблематичной [Лакан 1999. С. 133]<sup>1</sup>.*

Зависимость от дискурса другого приводит к тому, что, как это формулирует Ш. Фельман, в процессе заимствования чужого дискурса

*каждая речевая интервенция не только воспринимается субъектом в терминах собственной структуры, эта интервенция, в свою очередь, приобретает в нем структурирующую функцию силой своей символической формы [Felman 1987. P. 121].*

Душевный мир чеховского субъекта не просто зависит от Символического, он зависит от чужого Символического, поэтому дискурс другого — Дмитрия Петровича — через посредство субъекта повествования распространяет свою неполноту на весь чеховский текст. Рассказ в целом обладает теми же свойствами, что и речь каждого из героев: дискурс субъекта у Чехова не способен структурировать человеческую психику, которая в то же время необхо-

бессмысленность существования козявки, с которой он отождествляет самого себя, то набоковского рассказчика пугает невозможность отождествить данную собаку с собственным образом собаки.

<sup>1</sup> Лакан говорит здесь о механизмах навязчивого повторения — теме, отнюдь не чуждой чеховскому рассказу. Вообще следует отметить, что лакановский психоанализ оказывается адекватен чеховской поэтике на очень многих уровнях.

димо от него зависит. В начале рассказа повествователь утверждает, что «до сих пор еще не может разобраться в своих тогдашних чувствах» [VIII. С. 127]: законченный, рассказ также не позволяет в них разобраться и этим принципиально отличается от набоковского *Ужаса*. В набоковском рассказе язык повествователя изолирован и абсолютен, а каждая фабульная деталь значима для выяснения конечной психической истины. Именно возможность такой функциональности ставится под сомнение Чеховым:

*Зачем я это сделал? — спрашивал я себя в недоумении и с отчаянием. — Почему это вышло именно так, а не иначе? Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня серьезно и чтоб он (Дмитрий Петрович. — А.Ш.) явился в комнату за фуражкой? При чем тут фуражка? [VIII. С. 138]*

Более того, в *Страхе* дискредитируется и сама идея индивидуальной истории как пути к познанию истины о человеке. Из всех действующих лиц рассказа мы подробнее всего знаем историю Сорока Мучеников. Происхождение этого героя из привилегированного сословия не только не имеет отношения к его настоящему (ср.: «как я ни всматривался... я никак не мог найти даже следа того, что у нас в общежитии зовется привилегиями» [VIII. С. 128—129]), оно прямо сравнивается с «каким-то мифом» [VIII. С. 129], а в финале рассказа превращается в «пьяный вздор» [VIII. С. 138].

Таким образом, уникальная строгость чеховского текста состоит в том, что он не только вводит набоковское Воображаемое в символическую плоскость, не только показывает его зависимость от речи другого, но и до конца отдает себе отчет в вытекающей отсюда невозможности законченной структуризации такого Воображаемого в тексте, подчиненном тому же самому чужому дискурсу. Этот закон был бы нарушен, если бы переход страха героя на рассказчика получил объяснение. Точно так же он был бы нарушен, если бы исповедальные перформативы Дмитрия Петровича или клятвы Марии Сергеевны достигли цели. Желание, будучи вписано в такой текст, никогда не может достичь своего объекта. Само стремление чеховского текста к абсолютному прозрению обрекает его героев на страх.

Лакан называл «симптомы торможения и страха в картине различных невротизов» «привилегированной областью психоаналитического открытия» [Лакан 1995. С. 50]. В то же время теория страха — одна из самых проблематичных в психоанализе. «Страх не дается нашему пониманию. Пока мы вскрыли только ряд противоречий, между которыми без определенной точки зрения нет воз-



возможности сделать выбор», — пишет Фрейд, формулируя так называемую «вторую теорию страха» [Фрейд 1927. С. 55]. Хотя такая точка зрения затем предлагается ученым, она далеко не разрешает всех сложностей.

Если обобщить первую и вторую теории страха Фрейда, то можно (сильно упрощая и не вдаваясь в детали) сформулировать три основные альтернативные концепции. Согласно первой из них, «любой аффект, относящийся к эмоциональному импульсу, какой бы ни была его природа, при вытеснении превращается в страх» [Freud 1947. S. 254]. При этом «либидо, освобожденное из патогенного материала путем вытеснения, не конвертируется, т.е. не переходит из сферы психики на телесную иннервацию, а остается свободным в виде страха» [Фрейд 1991. С. 348]. Две другие концепции предполагают, напротив, что страх — это реакция на опасность, и возводят его к травме рождения. В первом случае (случае набоковского *Ужаса*) «в Оно возникает ситуация, аналогичная травме при рождении, при которой автоматически появляется реакция страха» [Фрейд 1927. С. 66]. Во втором случае «что-то совершается в Оно, что активизирует одну из ситуаций опасности для Я, заставляя Я, для предотвращения, дать сигнал страха» [Там же]. Обе концепции предполагают, что страх, возникнув изначально в связи с внешней опасностью, впоследствии проявляется при опасности внутренней, когда «Я чувствует себя беспомощным против все нарастающего требования влечения» [Там же. С. 70].

Вместо того чтобы пытаться выбрать одну из этих концепций, можно отметить, что их объединяет. Во всех трех случаях страх у Фрейда оказывается зависим от функционирования Сверх-Я. В первом случае именно эта инстанция обеспечивает вытеснение. В двух других только через понимание Сверх-Я как интериоризированной внешней инстанции можно объяснить, как возможно испытывать изначально внешний страх в связи с внутренними процессами и «бороться против внешней опасности с помощью мер, принятых против внутренней опасности» [Фрейд 1927. С. 72]. Если вспомнить, что Лакан определял Сверх-Я как разрыв в символическом поле, интегрированном субъектом, то станет понятна роль в чеховском рассказе тотального смещения Символического, выведения языка из замкнутой сферы рефлексизирующего авторского начала. Чеховский *Страх* не описывает, как набоковский *Ужас*, конкретное воплощение аффекта. Вместо этого он воспроизводит самые общие условия его описания. *Страх* очерчивает пределы того, что может быть сказано о страхе, изнутри самого страха.

Таким образом, Набоков не может быть адекватно описан как писатель, интегрировавший в свои тексты чеховскую риторику подобно толстовской. Напротив, чеховский текст включает в себя

набоковскую риторику как один из частных случаев абсолютизации языка, чью возможность он проблематизирует. В результате оказывается, что если мы настаиваем на том, что в истории литературы более поздний писатель должен обладать гносеологическим превосходством над более ранним, то в случае Чехова и Набокова историческо-литературный сюжет должен быть направлен в сторону, противоположную исторической хронологии. На значении этой инверсии для истории литературы, написанной в перспективе набоковской риторики, мы остановимся в главе «История литературы: Набоков».

## НАБОКОВ И БУНИН

Если в случае с Чеховым и Набоковым история литературы диктуется хронологией, заставляющей, в частности, Шраера редуцировать чеховскую риторику до «недоразвитой» набоковской метафизики, то в случае с Буниным значение хронологии оказывается менее однозначным, поскольку *Темные аллеи* были написаны Буниным уже после основного корпуса русских текстов Набокова. Однако в большинстве исследований Набоков однозначно играет роль следующего после Бунина этапа в развитии русской литературы.

Конюшенко, пожалуй, выражает наиболее распространенное воззрение: отмечая определенное стилистическое сходство между Буниным и Набоковым, он видит различие между двумя писателями в том, что для Набокова, оторванного от реальной почвы,

*главной становится не «реальность» (она является все более призрачной и фантасмагоричной), а ее преломление в сознании художника, в зеркале, в слове. Не вещь, а отражение вещи в языке и слове становится единственной достоверной реальностью для Набокова... Набоков всматривается не в мир, а в его зеркальное отражение, переступая таким образом границу классики и модернизма, на которой остался Бунин [Конюшенко 1993. С. 22—23].*

Бунин, при всем своем «скрытом модернизме», в сопоставлении с Набоковым выступает как представитель традиций классической русской литературы:

*Определяя роль традиции в слове-мире Бунина, можно утверждать, пожалуй, что его творческая манера складывалась прежде всего как новаторское освоение традиционных форм, приемов и философско-эстетических ценностей. Это усвоение принципиально иного рода, чем в набоковской игре — и с реальностью, и с литературой. Бунина можно назвать последним писателем XIX века — и потому, что в его творчестве последний раз мелькнула живая, навсегда утраченная Россия, и потому, что исполненное неподдельным горячим чувством творчество Бунина — это пример художественного преображения подлинной реальности и «живой жизни». Бунин прочно удерживался на почве русского реализма, хорошо осознавая ту грань, которая отделяет «тексты» — от литературы [Марченко 1995. С. 15].*

Таким образом, доминирующий историко-литературный сюжет движения от Бунина к Набокову трудноотличим от сюжета движения от Чехова к Набокову. Они непосредственно соединяются у Шраера, который пишет о том, что Набоков «продолжил языковые и повествовательные традиции Чехова и Бунина, но в то же время “открыл”, по словам самого Бунина... “целый мир” в русской литературе» [Шраер 2000. С. 133].

Однако после этого Шраер приступает к анализу «литературной дуэли» Бунина с Набоковым в цикле *Темные аллеи*, которые, по словам исследователя, «были попыткой Бунина свести тройной счет. Бунин хотел завершить свой полувековой спор с модернизмом и модернистами», с Набоковым и со своим личным прошлым [Там же. С. 171 и след.]. Одним из примеров такого бунинского «ответа» служит рассказ *Натали* (1941), чей финал («В декабре она умерла на Женевском озере в преждевременных родах» [VII. С. 172]) явно отсылает к набоковской *Красавице*. По мнению исследователя,

*бунинская концовка действует на читателя совершенно противоположным образом, нежели концовка рассказа Набокова... Для Бунина «попасть в цель» означало заключить рассказ смертью в высшей точке любви и счастья главных героев. «Вечно» есть невозможная константа в бунинской вселенной. Для Набокова, чья концовка в рассказе «Красавица» создает свою собственную сказочную мифологию, смерть в рассказе равнялась тому, чтобы повесить на повествование знак «Конец», как в последних строках романа «Дар»... Читатель уже расстался с героями, а музыка рассказа еще продолжает звучать в его памяти [Там же. С. 185—186].*

Аналогичным образом интерпретируется у Шраера и связь между *Весной в Фиальте* и бунинским рассказом *Генрих* (1940). В *Весне в Фиальте*,

*несмотря на гибель героини, читатель оставляет текст рассказа... с ощущением освобождения от тягостной рутины земного бытия... Окно в вечность в закрытой концовке Набокова позволяет представить «сюжетную» смерть героини лишь в контрасте с «бессмертием» ее мужа. То белое сияние, которое ширится и растет над Фиальтой, символизирует расширяющееся сознание читателя, постигающего эстетическую, этическую и метафизическую дилемму, запечатленную Набоковым. В конце «Весны в Фиальте» главная героиня Нина переходит в мир иной, и ее земная смерть становится ее внезапным бессмертием, то есть открытой концовкой в памяти главного героя [Там же. С. 183—184].*

## В Генрихе же

*Бунин выбрал классическую закрытую концовку, в которой смерть героини остается самым сильным впечатлением рассказа в памяти читателя. Заканчивая свой рассказ смертью Генрих сразу же после того, как она вкусила плотской любви Глебова, Бунин тем самым утверждает, что неразрывная связь желания и смерти задает любовному рассказу структуру с закрытой концовкой. Читатели «Генриха» покидают рассказ ошеломленные внезапной концовкой. В памяти читателя — лишь стена смерти, конец невозможной любви [Там же. С. 184].*

Если закрытость структуры бунинских рассказов согласуется с нашими выводами, то с утверждением о торжестве «сказочной мифологии» в финале *Красавицы* согласиться трудно. Как мы видели, финальная формула дискредитируется в набоковском рассказе, и потусторонний текст «метафизический» статус набоковского языка оказывается достигнут именно благодаря этой дискредитации. Аналогичным образом, «достаточно высокий градус подробности изображения» становится реальностью в *Весне в Фиальте* именно благодаря одновременной дискредитации и позиции мужа героини, писателя Фердинанда, и противостоящей ей позиции повествователя, стремящегося всерьез «разрешить дуальность существования в пользу жизни и любви» [Жолковский 1993. С. 398]. Но имеет ли это какое-то значение для данного историко-литературного сюжета?

Как представляется, эта набоковская риторика только и делает возможным имплицитный у Шраера сюжет «выхода за пределы» и «преодоления» классической бунинской поэтики у Набокова. Ирония состоит в том, что если бы поэтика Набокова действительно соответствовала описанной Шраером, то сюжет истории литературы мог бы быть инвертирован, как это произошло в случае Набокова и Чехова. В рамках набоковской риторики более поздним писателем должен оказаться писатель, гносеологически превосходящий своих предшественников, но превосходство набоковской философии над бунинской, в понимании Шраера, не основано ни на чем, кроме этического предпочтения вечности и бессмертия конечности и «стене смерти». Шраер, по-видимому, ощущает произвольность выбранного им сюжета литературной истории и не случайно испытывает беспомощность, пытаясь описать значение прозы Набокова для Бунина:

*«Темные аллеи», равно как и вся последняя творческая декада жизни Бунина, представляют собой такой сложный и поливалентный слу-*

чай литературного соперничества, что для него трудно подобрать подходящий термин [Шраер 2000. С. 192].

Можно заподозрить, что «сложность» данного литературного соперничества как раз и состоит в проблематичности критериев предпочтения одного историко-литературного сюжета прямо ему противоположному. Если «русская классика» в лице Бунина может быть описана как следующий шаг после Набокова, то разрушается необратимость истории, основанная на идее гносеологического превосходства более позднего автора над более ранним.

На наш взгляд, в случае с Буниным и Набоковым такого разрушения не происходит именно потому, что Бунин прочитывает Набокова так же, как Шраер, и «превосходит» в своих текстах именно это прочтение. Однако, поскольку набоковская метафизика конституируется отнюдь не через описываемый Шраером переход героини «в мир иной», который остается в набоковском тексте лишь одной из дискредитируемых в нем же моделей, постольку *Темные аллеи* не могут считаться «следующим шагом» в истории литературы, понятой как движение в сторону гносеологического превосходства. И *Красавица*, и *Весна в Фиальте* включают в себя и бунинскую закрытость, и шраеровскую открытость финалов как равно недостаточные модели и конституируются как риторическое трансцендирование их обеих, или, если использовать терминологию Марченко, как преодоление «литературы» в «тексте».

## ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: НАБΟКОВ

В историко-типологической классификации Набоков обычно располагается между модернизмом и постмодернизмом. Если его англоязычное творчество, как правило, относят к чистому постмодернизму, то русский Набоков обычно описывается как модернист<sup>1</sup>, однако с оттенком «пост» — как «эпилог русского модернизма». В статье с этим названием Липовецкий пишет о том, что в прозе Набокова осуществляется «системный синтез символизма и акмеизма, при котором трансформации носят взаимный характер» [Липовецкий 1997. С. 665], при этом «на символистскую структуру художественного миропонимания у Набокова накладываются системные элементы эстетики... акмеизма» [Там же. С. 663]. Липовецкий принадлежит к метафизически ориентированным интерпретаторам Набокова, однако металитературные интерпретации в еще большей степени склонны описывать набоковскую поэтику как синтез предшествующей ему литературы. Как писал Фостер, отношение Набокова к литературной традиции характеризуется «не тотальным разрывом /rupture/, а таким ощущением отрыва /break/, которое включает в себя осознание собственной дистанции от незабытого прошлого» [Foster 1993. Р. 51]. Слово «дистанция» является здесь ключевым: именно дистанцированность от предшествующей литературы, по сути дела дистанцированность от истории литературы вообще, создает в произведениях Набокова авторскую метапозицию, которая интерпретируется литературоведами как метафизичность или металитературность.

Таким образом, независимо от того, относят ли Набокова к чистому постмодернизму или нет, история литературы в набоковедческой перспективе — это история литературы, написанная в риторической перспективе постмодернизма. Как мы уже отмечали, история литературы в лекциях самого Набокова подчинена той же модели: вся предшествующая литература рассматривается здесь как материал, находящийся во власти вышедшего за рамки этой литературы писателя.

В риторической перспективе Набокова история литературы телеологически направлена в сторону гносеологически привилегированной поэтики постмодернистского писателя и одновремен-

---

<sup>1</sup> Ср., например, [Пятигорский 1997. С. 341].

но аннулирована, поскольку выход за пределы всех предшествующих систем делает нерелевантной их собственную историю. Это достигается благодаря априорному признанию способности языка истории литературы преодолеть собственную историческую обусловленность, собственную зависимость от риторики писателя, в перспективе которого эта история рассказывается, — способности, аналогичной способности набоковского языка трансцендировать инкорпорированные в его тексты фрагменты литературной традиции.

Как мы стремились показать в главе про Чехова и Набокова, набоковская метапозиция оказывается достижима только за счет игнорирования риторики тех текстов, в которых проблематизируется возможность автономной, самодостаточной, замкнутой символической системы. Чеховская риторика эффективно деконструирует набоковскую, демонстрируя ее нередуцируемую зависимость от тех «неполноценных» символических структур, на метапозицию по отношению к которым она претендует. На самом деле Набоков не затрагивает оснований тех риторик, которые инкорпорирует в свои тексты, а создает лишь эффект их трансцендирования. Поэтому к Набокову оказывается вполне приложима мысль Деррида о том, что «все шаги “по ту сторону” или “пост” во имя того или другого радикально нового способа мышления непременно оказываются снова невольно вписанными в границы того самого порядка мысли, тех самых оппозиций, из которых они надеялись таким образом вырваться» [Derrida 1989. P. 73].

То же самое относится и к основанной на риторике набоковского типа постмодернистской литературоведческой историографии, говорящей о преодолении истории в постмодернизме. Сталкиваясь с риторикой чеховского типа, эта историография обнаруживает собственную нередуцируемую историчность, т.е. зависимость от тех смыслообразующих моделей, за пределы которых предположительно выходит писатель-постмодернист. Иными словами, чеховская риторика, которая разрушала традиционную модель историографического текста, понимаемого как буквальное выражение некоторого интенционального смысла, одновременно делает невозможным и аисторизм истории литературы, написанной в постмодернистской риторической перспективе, тем самым возвращая сам постмодернизм в историю.



## Указатель цитируемой литературы

- Аверин 1997 — *Аверин Б.В.* Набоков и набоковиана // В. Набоков: Pro и Contra СПб., 1997.
- Адамович 1997 — *Адамович Г.* Владимир Набоков // В. Набоков: Pro и Contra СПб., 1997.
- Александров 1996 — *Александров В.Е.* Набоков и «серебряный век» русской культуры // Звезда. 1996. № 11. С. 215—230.
- Александров 1997 — *Александров В.Е.* Потусторонность в «Даре» Набокова // В. Набоков: Pro и Contra СПб., 1997.
- Александров 1999 — *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.
- Апостолов 1928 — *Апостолов Н.Н.* Лев Толстой и его спутники. М., 1928.
- Барт 1975 — *Барт Р.* Основы семиологии // Структурализм: За и Против. М., 1975.
- Барт 1994 — *Барт Р.* Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы. М., 1994.
- Бахтин 1963 — *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
- Бахтин 1975 — *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Белинский 1956 — *Белинский В.Г.* Взгляд на русскую литературу 1846 года // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 10.
- Белобровцева 1996 — *Белобровцева И., Туровская С.* «Красавица» Владимира Набокова: «вечно летящая стрела, попавшая в цель» // Wiener Slawistischer Almanah, 1996. Bd. 38. S. 127—136.
- Бердников 1976 — *Бердников Г.* «Дама с собачкой» А.П. Чехова. Л., 1976.
- Берковский 1962 — *Берковский Н.Я.* Статьи о литературе. М.; Л., 1962.
- Берковский 1965 — *Берковский Н.Я.* Чехов. От рассказов и повестей к драматургии // Русская литература. 1965. № 4. С. 21—63.

- Бирюков 2000 — *Бирюков П.* Биография Л.Н. Толстого. М., 2000. Кн. 1.
- Бицилли 1942 — *Бицилли П.* Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа. София, 1942.
- Брагина 1991 — *Брагина А.А., Будагов Р.А.* Как написан рассказ Чехова «Дама с собачкой» // *Филологические науки.* 1991. № 1. С. 23—31.
- Бунин 1915 — *Бунин И.А.* Из записной книжки // *Бунин И.А.* Полн. собр. соч. Пг., 1915. Т. 6.
- Бурсов 1959 — *Бурсов Б.И.* Идеино-художественные искания Л.Н. Толстого во второй половине 1850-х годов // *Творчество Л.Н. Толстого.* М., 1959.
- Бялый 1981 — *Бялый Г.А.* Чехов и русский реализм. Л., 1981.
- Вайнштейн 1989 — *Вайнштейн О.* Леопарды в храме (деконструкционизм и культурная традиция) // *Вопросы литературы.* 1989. № 12. С. 167—199.
- Вантенков 1979 — *Вантенков И.П.* Структура повествования в рассказах И.А. Бунина (1890—1916 гг.). Киев, 1979. Автореферат.
- Видуэцкая 1974 — *Видуэцкая И.П.* Способы создания иллюзии реальности в прозе зрелого Чехова // *В творческой лаборатории Чехова.* М., 1974.
- Виноградов 1961 — *Виноградов В.В.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.
- Выготский 1997 — *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1997.
- Галаган 1982 — *Галаган Г.Я.* Л.Н. Толстой // *История русской литературы: В 4 т.* Л., 1982. Т. 3.
- Гейдеко 1974 — *Гейдеко В.А.* Толстовство в творчестве Бунина // *Бунинский сборник.* Орел, 1974.
- Гильберт 1982 — *Гильберт Д., Бернайс П.* Основания математики. Теория доказательств. М., 1982.
- Гиршман 1977 — *Гиршман М.М.* Гармония и дисгармония в повествовании и стиле // *Типология стилистического развития 19 века.* М., 1977.
- Гиршман 1980 — *Гиршман М.М.* Повествователь и герой // *Чехов и Лев Толстой.* М., 1980.
- Громов 1971 — *Громов П.* О стиле Льва Толстого: Становление диалектики души. Л., 1971.
- Гуковский 1965 — *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965.
- Гусев 1957 — *Гусев Н.Н.* Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., 1957.

- Давыдов 1997 — Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» В. Набокова // В. Набоков: Pro и Contra. СПб., 1997.
- Дерман 1929 — Дерман А. Творческий портрет Чехова. М., 1929.
- Деррида 1992 — Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 53—57.
- Деррида 1994 — Деррида Ж. Невоздержанное гегельянство // Тавтография эроса. СПб., 1994.
- Деррида 1996 (1) — Деррида Ж. Введение // Гуссерль / Деррида. Начало геометрии. М., 1996.
- Деррида 1996 (2) — Деррида Ж. Позиции. Киев, 1996.
- Деррида 1999 — Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. Минск, 1999.
- Евнин 1959 — Евнин Ф.И. Чехов и Толстой // Творчество Л.Н. Толстого. М., 1959.
- Женетт 1998 — Женетт Ж. Вымысел и слог (Fictio et dictio) // Женетт Ж. Работы по поэтике. М., 1998. Т. 2.
- Жолковский 1993 — Жолковский А.К. Philosophy of composition // Культура русского модернизма. М., 1993.
- Жолковский 1994 — Жолковский А.К. «Легкое дыхание» Бунина — Выготского 70 лет спустя // Жолковский А.К. Блуждающие сны. М., 1994.
- Зайцев 1954 — Зайцев Б. Чехов. Литературная биография. Нью-Йорк, 1954.
- Зверева 1999 — Зверева Г.И. Обращаясь к себе: самопознание профессиональной историографии конца XX века // Диалог со временем. 1999. № 1. С. 250—265.
- Иванчикова 1976 — Иванчикова Е.А. Видо-временной контекст в художественном повествовании // Синтаксис и стилистика. М., 1976.
- Ильин 1996 — Ильин И.П. Нарративная типология // Современное зарубежное литературоведение. М., 1996.
- Казьмина 1995 — Казьмина М.А. Типология женских образов в прозе И.А. Бунина // Царственная свобода. О творчестве И.А. Бунина. Воронеж, 1995.
- Касаткина 2001 — Касаткина Т. Философия пола и проблема женской эмансипации в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого // Вопросы литературы. 2001. № 4.
- Катаев 1979 — Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.

- Келдыш 1971 — *Келдыш В.А.* Реалистические течения предреволюционных лет // Русская литература конца XIX — начала XX в. 1901—1907. М., 1971.
- Келдыш 1972 — *Келдыш В.А.* Судьбы критического реализма // Русская литература конца 19 — начала 20 в. 1908—1917. М., 1972.
- Кожемякина 1983 — *Кожемякина Л.И.* Сюжетно-композиционная организация рассказов Бунина 1900—1910-х годов. Томск, 1983. Автореферат.
- Конюшенко 1993 — *Конюшенко Е.И.* Литературные связи И.А. Бунина (Проблемы творческого самоопределения). Томск, 1993. Автореферат.
- Крутикова 1983 — *Крутикова Л.В.* Иван Бунин // История русской литературы. Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века (1881—1917). Л., 1983.
- Кулешов 1980 — *Кулешов В.И.* Чехов и Толстой (судьбы критического реализма) // Чехов и Лев Толстой. М., 1980.
- Купреянова 1956 — *Купреянова Е.Н.* Молодой Толстой. Тула, 1956.
- Купреянова 1960 — *Купреянова Е.Н.* Эстетика Толстого. М.; Л., 1960.
- Кучина 1996 — *Кучина Т.Г.* Творчество В. Набокова в зарубежном литературоведении. М., 1996.
- Лакан 1995 — *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995.
- Лакан 1997 — *Лакан Ж.* Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997.
- Лакан 1998 — *Лакан Ж.* Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа. М., 1998.
- Лакан 1999 — *Лакан Ж.* Семинары. Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и технике психоанализа. М., 1999.
- Левин 1998 — *Левин Ю.И.* Вл. Набоков // Левин Ю.В. Избранные труды. М., 1998.
- Левинтон 1997 — *Левинтон Г.* The Importance of Being Russian, или Les allusions perdu // В. Набоков: Pro и Contra СПб., 1997.
- Линецкий 1994 — *Линецкий В.* «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994.
- Линков 1979 — *Линков В.Я.* Комментарий // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1979. Т. 3.
- Линков 1989 — *Линков В.Я.* Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. М., 1989.
- Липовецкий 1997 — *Липовецкий М.* Эпilog русского модернизма // В. Набоков: Pro и Contra СПб., 1997.
- Ломунов 1972 — *Ломунов К.* Эстетика Льва Толстого. М., 1972.

- Лотман 1973 — *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973.
- Лотман 1975 — *Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975.
- Мазин 2005 — *Мазин В.* Стадия зеркала Жака Лакана. СПб., 2005.
- Мальцев 1994 — *Мальцев Ю.* Бунин. Посев, 1994.
- Манн 1969 — *Манн Ю.В.* Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.
- Манн 1994 — *Манн Ю.В.* Автор и повествование // Историческая поэтика. М., 1994.
- Маркович 1982 — *Маркович В.М.* Схема и дискуссия в романах «натуральной школы» (Герцен и Гончаров) // *Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30—50-е годы).* Л., 1982.
- Маркович 1989 — *Маркович В.М.* Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX в. Л., 1989.
- Маркович 1997 — *Маркович В.М.* Пушкин и реализм. Некоторые итоги и перспективы изучения проблемы // *Маркович В.М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы.* СПб, 1997.
- Марченко 1995 — *Марченко Т.В.* Традиции русской классической литературы в прозе И.А. Бунина // *И.А. Бунин и русская литература XX века.* М., 1995.
- Мендельсон 1932 — *Мендельсон Н.М.* Сон. Комментарий // *Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. (юбилейное).* М.; Л., 1932. Т. 7.
- Михайлов 1976 — *Михайлов О.Н.* Строгий талант. М., 1976.
- Молчанова 1992 — *Молчанова Н.А.* Концептуальность стилистического приема в ранней прозе Набокова // *Вестник СПбГУ. Серия 2. СПб., 1992. Вып. 4. С. 83—86.*
- Мулярчик 1997 — *Мулярчик А.С.* Русская проза В. Набокова. М., 1997.
- Попов 1962 — *Попов П.С.* Особенности творчества Толстого и Чехова как великих художников слова // *Филологические науки.* 1962. № 2. С. 96—105.
- Пятигорский 1997 — *Пятигорский А.* Чуть-чуть о философии В. Набокова // *В. Набоков: Pro и Contra* СПб., 1997.

- Рев 1985 — Рев М. История и время в рассказах А.П. Чехова // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985.
- Руссо 1961 — Руссо Ж.-Ж. Опыт о происхождении языков, а также мелодии и музыкальном подражании // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 1.
- Руссо 1969 — Руссо Ж.-Ж. Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969.
- Сараскина 1997 — Сараскина Л. Набоков, который бранится // В. Набоков: Pro и Contra СПб., 1997.
- Сливицкая. 1974 — Сливицкая О.В. Фабула — композиция — деталь бунинской новеллы // Бунинский сборник. Орел, 1974.
- Собенников 1997 — Собенников А.С. Между «Есть Бог» и «Нет Бога». Иркутск, 1997.
- Спивак 1967 — Спивак Р.С. И.А. Бунин и Л. Толстой (Наблюдения над соотношением художественных стилей). М., 1967. Автореферат.
- Степанов 1998 — Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова // Молодые исследователи Чехова — 3. М., 1998.
- Степанов 2005 — Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005.
- Тагер 1968 — Тагер Е.Б. Новый этап в развитии реализма // Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы. М., 1968.
- Тамми 1997 — Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // В. Набоков: Pro и Contra СПб., 1997.
- Тодоров 1983 — Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. М., 1983.
- Тодоров 1985 — Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: За и Против. М., 1985.
- Толстой 1955 — Толстой Л.Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. XVI.
- Успенский 1970 — Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970.
- Фортунатов 1980 — Фортунатов Н.М. Структура произведения // Чехов и Лев Толстой. М., 1980.
- Фохт 1969 — Фохт У.Р. Типологические разновидности русского реализма // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

- Фрейд 1927 — *Фрейд З.* Страх. М., 1927.  
Фрейд 1991 — *Фрейд З.* Психоаналитические этюды. Минск, 1991.
- Хализев 1980 — *Хализев В.Е.* Художественное мирозерцание Чехова и традиция Толстого // Чехов и Лев Толстой. М., 1980.
- Ханзен-Леве 1985 — *Ханзен-Леве А.* «Мотивировка», «мотивация» // Russian Literature. August 1985. XVII—II. P. 91—102.
- Ходасевич 1997 — *Ходасевич Вл.* О Сирине // В. Набоков: Pro et Contra. СПб., 1997.
- Храпченко 1969 — *Храпченко М.Б.* Типологическое изучение литературы и его принципы // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.
- Цилевич 1976 — *Цилевич Л.М.* Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976.
- Цилевич 1994 — *Цилевич Л.М.* Стиль чеховского рассказа. Даугавпилс, 1994.
- Чудаков 1971 — *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971.
- Чудаков 1986 — *Чудаков А.П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986.
- Шаталов 1974 — *Шаталов С.Е.* Черты поэтики (Чехов и Тургенев) // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974.
- Шмид 1994 — *Шмид В.* Проза как поэзия. СПб., 1994.
- Шоре 1999 — *Шоре Э.* По поводу «Крейцеровой сонаты...» Гендерный дискурс и дискурс женственности у Л.Н. Толстого и С.А. Толстой // Пол, гендер, культура. М.: РГГУ, 1999.
- Шраер 2000 — *Шраер М.Д.* Набоков и Бунин. Поэтика соперничества // Шраер М.Д. Набоков: темы и вариации. СПб., 2000.
- Эйхенбаум 1922 — *Эйхенбаум Б.* Молодой Толстой. Пг.; Берлин, 1922.
- Эйхенбаум 1928 — *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Кн. первая: 50-е годы. М., 1928.
- Эйхенбаум 1969 — *Эйхенбаум Б.* О противоречиях Толстого // Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969.
- Эйхенбаум 1986 — *Эйхенбаум Б.* О Чехове // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Л., 1986.
- Якобсон 1985 — *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: За и Против. М., 1985.

- Якобсон 1987 — *Якобсон Р.О.* О художественном реализме // *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1987.
- Яусс 1995 — *Яусс Х.Р.* История литературы как провокация литературоведения // *Новое литературное обозрение.* 1995. № 12. С. 34—84.

\*\*\*

- Allan 1994 — *Allan N.* *Madness, Death and Disease in the Fiction of Vladimir Nabokov.* Birmingham, 1994.
- Baudrillard 1994 — *Baudrillard J.* *The Illusion of the End.* Cambridge, 1994.
- Bayley 1979 — *Bayley J.* *Under Cover of Decadence: Nabokov as Evangelist and Guide to the Russian Classics* // *Nabokov: A Tribute.* L., 1979.
- Berkhofer 1997 — *Berkhofer R.* *The Challenge of Poetics to (Normal) Historical Practice* // *The Postmodern History Reader.* London; N.Y., 1997.
- Conio 1992 — *Conio G.* *Les Nouvelles de Tchekhov: une Poétique de L'Instant* // *Чеховиана: Чехов и Франция.* М., 1992.
- Connolly 1992 — *Connolly J.* *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other.* Cambridge, 1992.
- Davydov 1982 — *Davydov S.* *Teksty-matreshki Vladimira Nabokova.* München, 1982.
- De Man 1979 (1) — *De Man P.* *Allegories of Reading.* New Haven and London, 1979.
- De Man 1979 (2) — *De Man P.* *Shelley Disfigured* // *Deconstruction and Criticism.* London; Henley, 1979.
- De Man 1983 (1) — *De Man P.* *Literary History and Literary Modernity* // *De Man P.* *Blindness and Insight.* London, 1983.
- De Man 1983 (2) — *De Man P.* *The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau* // *De Man P.* *Blindness and Insight.* London, 1983.
- De Man 1983 (3) — *De Man P.* *The Rhetoric of Temporality* // *De Man P.* *Blindness and Insight.* London, 1983.
- De Man 1986 (1) — *De Man P.* *Reading and History* // *De Man P.* *The Resistance to Theory.* Minneapolis, 1986.
- De Man 1986 (2) — *De Man P.* *The Resistance to Theory* // *De Man P.* *The Resistance to Theory.* Minneapolis, 1986.
- Derrida 1976 — *Derrida J.* *Of Grammatology.* Baltimore; London, 1976.



- Derrida 1977 — *Derrida J.* Limited Inc abc. Baltimore, 1977.
- Derrida 1978 (1) — *Derrida J.* «Genesis and Structure» and Phenomenology // *Derrida J.* Writing and Difference. Chicago, 1978.
- Derrida 1978 (2) — *Derrida J.* Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences // *Derrida J.* Writing and Difference. Chicago, 1978.
- Derrida 1989 — *Derrida J.* In Discussion with Chr. Norris // Deconstruction. Omnibus Volume. London, 1989.
- Derrida 1991 (1) — *Derrida J.* Difference // *A Derrida Reader.* N.Y.; Oxford, 1991.
- Derrida 1991 (2) — *Derrida J.* Signature Event Context // *A Derrida Reader.* N.Y., 1991.
- Derrida 1992 (1) — *Derrida J.* «This Strange Institution Called Literature»: An Interview // *Derrida J.* Acts of Literature. N.Y.; London, 1992.
- Derrida 1992 (2) — *Derrida J.* The First Session // *Derrida J.* Acts of Literature. N.Y.; London, 1992.
- Fagner 1983 — *Fagner D.* On the Russianness of the Russian Nineteenth-Century Novel // *Art and Culture in the Nineteenth-Century Russia.* Bloomington, 1983.
- Felman 1981 — *Felman Sh.* Turning the Screw of Interpretation // *Literature and Psychoanalysis.* Baltimore; London, 1981.
- Felman 1987 — *Felman Sh.* Jacques Lacan and the Adventure of Insight. Cambridge (Massachusetts); London, 1987.
- Foster 1989 — *Foster J.B.* Nabokov before Proust: The Paradox of Anticipatory Memory // *Slavic and East European Journal.* 1989. Vol. 33. № 1. P. 78–94.
- Foster 1993 — *Foster J.B.* Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton, 1993.
- Foster 1995 — *Foster J.B.* Nabokov and Tolstoy // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* N.Y.; London, 1995.
- Freud 1940 — *Freud S.* Jenseits des Lustprinzips // *Freud S.* Gesammelte Werke. Bd. XIII. London, 1940.
- Freud 1947 — *Freud S.* Das Unheimliche // *Freud S.* Gesammelte Werke. Bd. XII. London, 1947.
- Genette 1988 — *Genette G.* Time and Narrative in «A la Recherche du Temps Perdu» // *Essentials of the Theory of Fiction.* Durham; London, 1988.
- Holquist 1977 — *Holquist M.* Dostoevsky and the Novel. Princeton, 1977.

- Jenkins 1997 — *Jenkins K.* Introduction: On Being Open about Our Closures // *The Postmodern History Reader*. London; N.Y., 1997.
- Karlinsky 1970 — *Karlinsky S.* Nabokov and Chekhov: the Lesser Russian Tradition // *Triquarterly*. 1970. № 17. P. 7—16.
- Kellner 1997 — *Kellner H.* Language and Historical Representation // *The Postmodern History Reader*. London; N.Y., 1997.
- Kermode 1966 — *Kermode F.* The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction. London; Oxford; NY, 1966.
- Kristeva 1980 — *Kristeva J.* The Bounded Text // *Kristeva J.* Desire in Language. N.Y., 1980.
- Lang 1997 — *Lang B.* Is It Possible to Misrepresent the Holocaust? // *The Postmodern History Reader*. London; N.Y., 1997.
- Laplanche 1976 — *Laplanche J.* Life and Death in Psychoanalysis. Baltimore; London, 1976.
- Morson 1986 — *Morson G.S.* Literary History and the Russian Experience // *Literature and History. Theoretical Problems and Russian Case Studies*. California, 1986.
- Nilsson 1968 — *Nilsson N.A.* Studies in Chekhov's Narrative Technique («The Steppe» and «The Bishop»). Stockholm, 1968.
- Norris 1991 — *Norris Chr.* Deconstruction: Theory and Practice. London; N.Y., 1991.
- Novick 1988 — *Novick P.* That Noble Dream: The «Objectivity Question» and the American Historical Profession. Cambridge, 1988.
- Packman 1982 — *Packman D.* Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire. Columbia; London, 1982.
- Parker 1991 — *Parker S.J.* Vladimir Nabokov and the Short Story // *Russian Literature Triquarterly*. 1991. № 24. P. 63—72.
- Quennell 1979 — *Quennell P.* The Novelist's World // *V. Nabokov: A Tribute*. London, 1979.
- Rousseau 1998 — *Rousseau J.-J.* Dictionary of Music // *Rousseau J.-J. The Collected Writings of Rousseau*. Vol. 7. Hanover; London, 1998.

- Rowe 1979 — *Rowe W.W.* Nabokov and Others: Patterns in Russian Literature. Ann Arbor, 1979.
- Saurat 1973 — *Saurat D.* Novel // Cassell's Encyclopaedia of World Literature. Vol. 1. N.Y., 1973.
- Searle 1977 — *Searle J.* Reiterating the Difference // *Glyph*. 1977. 1.
- Shrayer 1997 — *Shrayer M.D.* Mapping Narrative Space in Nabokov's Short Fiction // *The Slavonic and East European Review*. 1997. Vol. 75. № 4. P. 624–642.
- Shrayer 1999 — *Shrayer M.D.* Nabokov's Dialog with Chekhov: From «Lady with a Lap Dog» to «Spring in Fialta» // *Shrayer M.* The World of Nabokov's Stories. Austin, 1999.
- Tolstaia 1995 — *Tolstaia N., Meilakh M.* Russian Short Stories // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. N.Y.; London, 1995.
- Toolan 1989 — *Toolan M.J.* Narrative: A Critical Linguistic Introduction. N.Y., 1989.
- White 1973 — *White H.* Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore; London, 1973.
- White 1997 — *White H.* Historical Emplotment and the Problem of Truth // *The Postmodern History Reader*. London; N.Y., 1997.
- Wortman 1986 — *Wortman R.* Epilogue: History and Literature // *Literature and History. Theoretical Problems and Russian Case Studies*. Stanford, 1986.

## Именной указатель

- Аверин Б.В. 146  
Адамович Г. 146  
Аксаков А.М. 156  
Алан Н. 145  
Александров В.Е. 147, 149, 154, 158  
Анненков П.В. 30  
Апостолов 73, 99
- Барт Р. 102—104  
Бахтин М. 8., 99, 103, 159, 162  
Бейли, Дж. 173  
Белинский В.Г. 9  
Белобровцева И. 162  
Бердников Г. 101  
Берковский Н.Я. 133, 134  
Беркхофер Р. 15, 16  
Бирюков П. 31  
Бицилли П. 79  
Бодрийяр Ж. 18  
Бокаччио П. 147  
Брагина А.А. 101  
Бунин И.А. 25, 26, 73, 115, 117, 118,  
120, 121, 124, 127—135, 139—  
142, 145, 146, 173, 209—212  
Бурдые П. 175  
Бурсов Б.И. 34, 43  
Бялый Г.А. 74
- Вантенков И.П. 132  
Видуэцкая И.П. 99  
Виноградов В.В. 29  
Вортман Р. 15  
Выготский Л.С. 115—118  
Галаган Г.Я. 40, 65  
Гедель К. 150  
Гейдеко В.А. 129  
Герцен А.С. 17—19
- Гильберт Д. 150  
Гиршман М.М. 79, 80, 99, 151  
Гоголь Н.В. 9  
Гончаров И.А. 17—20  
Горький А.М. 111  
Гофман Э.Т.А. 172  
Громов П. 30, 34, 42, 43, 56, 64  
Гуковский Г.А. 67, 68  
Гусев Н.Н. 34  
Гуссерль 23
- Давыдов С. 149, 157  
Де Ман, П. 11, 12, 21—23, 26, 36,  
37, 66, 67, 69, 80, 120, 155, 157,  
160  
Де Соссюр Ф. 66  
Дерман А. 98, 127  
Деррида Ж. 16, 17, 22—25, 38, 47,  
54, 59, 65—67, 78, 83, 94, 111,  
167, 214  
Джеймс Г. 170, 172  
Дженкинс К. 15, 16  
Достоевский Ф.М. 7, 8, 9, 10, 99,  
145, 191  
Дружинин А.В. 42
- Евнин Ф.И. 98
- Женетт Ж. 12, 150  
Жолковский А.К. 117—120, 164,  
187—191, 211
- Зайцев Б. 86  
Зверева Г.И. 15
- Иванов Г. 146  
Иванчикова Е.А. 84  
Ильин И.П. 35, 62

- Казьмина М.А. 115  
Карлинский С. 145, 190  
Касаткина Т. 175  
Катаев В. Б. 86, 101  
Квиннелл П. 146  
Келдыш В.А. 132, 134, 140  
Келлнер Х. 16  
Кермоуд Ф. 100—102  
Кожемякина Л.И. 115, 132  
Коннолли Дж. 147, 159, 160, 193, 199  
Коньо Ж. 111  
Конюшенко Е.И. 129, 133, 141, 209  
Кристева Ю. 162  
Крутикова Л.В. 132  
Кулешов В.И. 98  
Купреянова Е.Н. 34, 35, 41, 42, 58, 69  
Кучина Т.Г. 147
- Лакан Ж. 193, 195—197, 200—202, 204—207  
Лапланш Ж. 195  
Левин Ю.И. 147—152, 159  
Левинтон Г. 145, 148  
Леви-Строс К. 66  
Линецкий В. 154, 159  
Линков В.Я. 30, 35, 42, 59, 61, 121, 122, 127—131, 140  
Липовецкий М. 149, 213  
Ломунов К. 31  
Лоренц К. 16  
Лотман Ю.М. 8, 100  
Лэнг Б. 15
- Мазин В. 196  
Мальцев Ю. 121, 133, 134, 141  
Манн Ю.В. 17—23, 35, 63, 219  
Маркович В.В. 17—23, 49, 54, 67, 102  
Марченко Т.В. 141, 209, 212  
Мейлах М. 154  
Мендельсон Н.М. 43  
Михайлов О.Н. 124, 129, 132, 135
- Михайловский Н.К. 146, 174  
Молчанова Н.А. 145  
Морсон Г.С. 7—10, 172  
Мулярчик А.С. 145, 147
- Набоков В.В. 25, 26, 145—150, 154, 156—160, 163—165, 170—173, 184—188, 190—192, 195, 196, 199, 200, 204, 207—214  
Некрасов Н.А. 41  
Нильсон Н.О. 86  
Новик П. 16  
Норрис Ч. 48
- Паркер С.Дж. 147  
Попов П.С. 99  
Пруст М. 173  
Пушкин А.С. 9, 145, 190  
Пэкман Д. 154  
Пятигорский А. 213
- Рабле Ф. 8  
Радклифф А. 172  
Ранк О. 199  
Рев М. 111  
Роув В.В. 145  
Руссо Ж.—Ж.. 31, 32, 38, 40, 47—49, 54, 59, 66, 67, 69
- Сараскина Л. 145  
Сартр Ж.-П. 10  
Серль Дж. 111  
Скабичевский А.М. 146  
Сливицкая О.В. 116—118, 128, 132, 134, 138, 139, 141  
Собенников А.С. 86, 87  
Сора Д. 7  
Спивак Р.С. 124  
Степанов А.Д. 86, 93, 94, 96, 97, 109  
Стерн Л. 8
- Тагер Е.Б. 105  
Тамми П. 145  
Тодоров Цв. 100, 150

- Толстая Н. 154, 158  
Толстой Л.Н. 7, 9, 25, 26, 29, 31, 34,  
35, 38, 39, 41—45, 47, 49, 50, 53,  
56, 57, 59, 62—65, 67—69, 73,  
74, 98, 99, 105, 106, 108, 121,  
124, 127—130, 132, 140, 141,  
145, 146, 154, 156, 173—175,  
181—186, 190, 191  
Тулан М.Дж. 84  
Тургенев И.С. 17, 30, 145  
Уайт Х. 15—17, 20—22, 26  
Успенский Б.А. 160  
Фагнер Д. 8  
Фельман Ш. 170, 204, 205  
Флобер Г. 104  
Фортунатов Н.М. 79, 221  
Фостер Дж. 145, 146, 156, 173, 213  
Фохт У.Р. 10, 11  
Фрейд З. 166—169, 171, 172, 193—  
196, 199, 204, 207  
Хализев В.Е. 74, 99  
Ханзен-Леве 153, 154  
Ходасевич Вл. 157  
Холквист, М. 10  
Храпченко М.Б. 11  
Цилевич Л.М. 74—76, 78, 81, 151  
Черных П.Я. 160  
Чехов А.П. 8, 25, 26, 73, 74, 76, 79,  
85—89, 93, 96, 98—105, 108,  
109, 111, 112, 121, 132—135,  
138—140, 145—147, 151, 173,  
187—191, 196, 204, 205, 206,  
208—211, 214  
Чудаков А.П. 85, 100—105, 107, 111,  
133, 134  
Шаталов С.Е. 99  
Шмид В. 76—78, 81—83, 86, 151  
Шоре Э. 175  
Шраер И.Д. 145, 146, 187, 188, 189,  
190, 191, 209, 210, 211, 212  
Штанцель Ф.К. 35, 62  
Эйгес И.Р. 43  
Эйхенбаум Б. 29, 31, 38, 41, 42, 44,  
53, 64, 67—69, 73, 99  
Якобсон Р. 10, 109  
Яусс Х.Р. 11, 69

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора .....	5
Предисловие. Русская литература и постструктурализм .....	7
I	
История литературы на перекрестке Историографии и теории литературы .....	15
II	
Толстой .....	29
История литературы: Толстой .....	66
III	
Чехов .....	73
Чехов и Толстой .....	98
История литературы: Чехов .....	108
IV	
Бунин .....	115
Бунин и Толстой .....	127
Бунин и Чехов .....	132
История литературы: Бунин .....	140
V	
Набоков .....	145
Набоков и Толстой .....	173
Набоков и Чехов .....	187
Набоков и Бунин .....	209
История литературы: Набоков .....	213
Указатель цитируемой литературы .....	215
Именной указатель .....	226

*Андрей Щербенок*  
**ДЕКОНСТРУКЦИЯ И КЛАССИЧЕСКАЯ  
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

От риторики текста к риторике истории

Редактор  
*В. Гаспаров*  
Дизайнер серии  
*Н. Пескова*  
Дизайнер обложки  
*П. Конколович*  
Корректоры  
*Л. Морозова, Е. Мохова*  
Компьютерная верстка  
*С. Пчелинцев*

Налоговая льгота —  
общероссийский классификатор продукции  
ОК-005-93, том 2;  
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:  
129626, Москва, И-626, а/я 55  
Тел.: (095) 976-47-88  
факс: 977-08-28  
e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)  
<http://www.nlo.magazine.ru>

Формат 60х90/16  
Бумага офсетная № 1  
Печ. л. 14,5. Тираж 2000. Заказ № 434  
Отпечатано с готовых диапозитивов  
в ОАО «Чебоксарская типография № 1»  
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15



## **Новое литературное обозрение**

Теория и история литературы, критика и библиография

Периодичность: 6 раз в год

Первый российский независимый филологический журнал, выходящий с конца 1992 года. «НЛО» ставит своей задачей максимально полное и объективное освещение современного состояния русской литературы и культуры, пересмотр устарелых категорий и клише отечественного литературоведения, осмысление проблем русской литературы в широком мировом культурном контексте.

В «НЛО» читатель может познакомиться с материалами по следующей проблематике:

— статьи по современным проблемам теории литературы, охватывающие большой спектр постмодернистских дискурсов; междисциплинарные исследования; важнейшие классические работы западных и отечественных теоретиков литературы;

— историко-литературные труды, посвященные различным аспектам литературной истории России, а также связям России и Запада; введение в научный обиход большого корпуса архивных документов (художественных текстов, эпистолярная, мемуаров и т.д.);

— статьи, рецензии, интервью, эссе по проблемам советской и постсоветской литературной жизни, ретроспективной библиографии.

«НЛО» уделяет большое внимание информационным жанрам: обзорам и тематическим библиографиям книжно-журнальных новинок, презентации новых трудов по теории и истории литературы.

*Подписка по России:*

**«Сегодня-пресс»**

(в объединенном каталоге «Почта России»):

подписной индекс 39356

**«Роспечать»:**

подписной индекс 47147 (на полугодие)

48947 (на весь год)

Издания  
«Нового литературного обозрения»  
(журналы и книги)  
можно приобрести в следующих магазинах Москвы:

«Ад маргинем» — 1-й Новокузнецкий пер., 5/7;  
тел.: 951-93-60  
«Библио-глобус» — ул. Мясницкая, 6; тел.: 924-46-80  
«Гилея» — Нахимовский просп., 51/21; тел.: 332-47-28  
«Гнозис» — Zubовский бульвар, 17, стр. 3, к. 6;  
тел.: 247-17-57  
«Графоман» — 1-й Крутицкий пер, 3; тел.: 276-31-18  
Книжная лавка писателей при Литфонде —  
ул. Кузнецкий мост, 18; тел. 924-46-45  
Книжная лавка при Литинституте —  
Тверской бульвар, 25; тел. 202-86-08  
«Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 8;  
тел. 238-50-01  
«Москва» — ул. Тверская, 8; тел. 229-64-83  
Московский Дом книги — ул. Новый Арбат, 8;  
тел.: 203-82-42  
Книжный клуб 36,6 — Рязанский пер,3;  
тел.: 261-24-90, 265-13-05  
«Фаланстер» — Б. Козихинский пер., д. 10;  
тел.: 504-47-95  
«У кентавра» — Миусская пл., 6; тел.: 250-65-46  
Интернет- магазин «Озон» — [www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)  
Интернет- магазин «Болеро» — [www.bolero.ru](http://www.bolero.ru)



НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

От риторики текста к риторике истории



Новое Литературное Обозрение