

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 882.09-2 «19» (075.8)

### **ОБРАЗЫ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ДРАМАТУРГИИ М.ГОРЬКОГО**

© 2002 О.В. Журчева

Самарский государственный университет

Представленная статья посвящена актуальной проблеме: формам проявления авторского сознания в драме, в самом объективном роде литературе. Развитие драматургии и театральная практика XX века предполагает настойчивое возрастание и кардинальное изменение места автора как в пьесе, так и в спектакле. Одним из важных приемов, раскрывающим этот процесс, явился драматургический хронотоп, художественный смысл которого заключен и в современных философских, исторических, эстетических осмыслениях времени и пространства, той системы координат, в которой разворачивается нынешнее представление о макрокосмосе (мире) и микрокосмосе (человеке), и в уникальном первоисточнике архетипических первообразов, которые, по-своему инсценируя и интерпретируя события мифической эпохи и включая речитацию мифов творения, в свою очередь, продолжают объяснять структуру и порядок в природе и обществе.

Эстетическое сознание начала XX века, сломав буржуазный позитивистский универсализм, устремилось к созданию новых универсалий, способный сформировать обновленное, нераздробленное, неусеченное, целостное видение мира и, соответственно, понимание того положения, которое современный человек занимает в этом мире. Окружающий мир: общество, космос, Бог, дьявол стали главными оппонентами человека не только в искусстве, но и в жизни. Поэтому, не будет преувеличением сказать, что необходимость ориентации человека во времени и пространстве реальном и художественном стала одной из наиболее характерных черт искусства XX века. Хронотоп в XX веке непременно нес на себе черты образно-символические, отражал мировоззрение автора, его отношение к жизни, его художественное сознание.

Надо сказать, что драматургическое творчество М.Горького заняло на рубеже XIX-XX и в первой трети XX века особое место. По словам Б. Зингермана, «Чехов завершает формирование «новой драмы», а Горький выходит далеко за ее пределы»<sup>1</sup>. Но у А.Чехова литературове-

дение и театроведение смогли обнаружить всё богатство стилевых тенденций художественного мировоззрения рубежа XIX-XX веков: диалектику свободы и необходимости; соотношение и противостояние жизни внешней, обыденной и жизни внутренней, той, «что выражена в бытовом диалоге», и той, «что раскрывается в подтексте, в монологах-исповедях»; влияние эпического и лирического начал на формирование драматургического и собственно сценического текста; ощущение течения времени от прошлого через настоящее к будущему; проекция жизни человеческой на жизнь поколений и вечность и многое другое<sup>2</sup>. Для Горького же в лучшем случае оставалось: «переплетение различно направленных социально-философских интересов и мнений», «узор афористического напряженного диалога», сближение «театра XX в. с ренессансной театральной системой, которой были свойственны исторический размах драматического действия и открытое противоборство героев»<sup>3</sup>. А между тем, театральная система Горького, впитав в себя наследие социально-психологической драмы XIX века, богатство художественных стилей

и оттенков европейской «новой драмы» рубежа XIX-XX веков и одновременно отвергнув, переработав их, с одной стороны, с другой – осознается по-своему уникальной и замкнутой, сформировавшейся как феномен и существующей совершенно сбособленно. Горький так же, как и другие драматурги начала XX века искал свой особый художественный язык, смыслом которого было бы максимально полное выражение авторской позиции и авторского сознания. Особенностью горьковской образности можно назвать своеобразную материализацию слов и идей – даже не материализацию, а персонификацию, поскольку предполагалось не просто слово, а слово-человек как единица драматургии Горького, – когда именно слово становится действующим лицом, сталкиваясь друг с другом, завязывая и разрешая конфликт. Это одна из причин, которая заставляет совершенно особым образом располагать события и героев в пространственно-временных координатах, диктует особый тип отражения исторического времени и пространства, создает своеобразную символическую структуру хронотопических образцов, которые, на манер системы мотивов и лейтмотивов в поэзии, не только пронизывают весь текст пьесы, оформляя, таким образом, ее поэтику, но становятся одной из важнейших форм выражения авторского сознания в драме.

### **Категории времени и пространства в драме и театре XX века.**

Категории времени и пространства, как известно, являются важнейшими характеристиками художественного образа и, одновременно, способом создания художественной действительности. Хронотоп – одна из путеводных нитей в лабиринте исторического литературного развития, поскольку, с одной стороны, отражает мировоззрение своей эпохи, с другой – меру развития авторского самосознания, авторской инициативы, авторской хронологии, процесс появления точек зрения (внутренней, внешней и др.) на пространство и время, и, наконец, уровень развития самой хронотопической образности, т.е. ее место в художе-

ственном произведении и многообразии приемов в ее выражении.

Говоря о хронотопе в литературе XX века, современные исследователи выделяют целый ряд его признаков: соседство самых крайних тенденций в изображении и использовании образов времени и пространства – сжатие и расширение; условность и документальность; замкнутость и разомкнутость, развернутость, незаконченность; притчевое «некогда», равное «всегда», т.е. соответствующее извечным «условиям человеческого существования» (экзистенциальная формула – *humaine condition*); обращение к сознанию и памяти персонажа как к некому внутреннему пространству, отсюда дискретный или обратный ход сюжетного времени и специфическая авторская хронология, которая мотивируется психологией воспоминания; широкое применение такого приема, как «монтаж», представляющий своего рода пространственно-временную мозаику, и так далее<sup>4</sup>.

Рассмотрение драматургии как чисто литературного рода, в традициях эстетики Аристотеля, давно не соответствует новым процессам, которые произошли в мировой драме в XX веке. Драматургический текст без театральной реализации, как и, например, музыкальная партитура, не является вполне реальным произведением, а лишь возможностью творения художественного акта (что, в какой-то мере, возвращает драму к «до-авторскому» периоду). Художественные открытия «новой драмы», феномены драматургии Чехова и Горького, рост в драме эпического и лирического начала, отказ от традиционной драматической канвы (композиции), «эпический театр» Б.Брехта, экспрессионистская драма, театр абсурда – все эти явления давно требовали и, надо признаться, требуют в современной отечественной науке до сих пор дифференциации подхода к ряду специфических проблем эстетики драмы. Именно в связи с этим перед литературоведением и театроведением встала проблема осмысления и определения категорий времени и пространства в драматургии и театре.

На формирование этих категорий в XX веке повлиял ряд причин. Во-первых, особенности мировоззрения и мировосприятия, возникшие на рубеже XIX-XX веков, когда человек не только осознал себя заключенным в определенной системе пространственно-временных координат, но и постоянно должен был соотносить время и пространство своей частной, будничной жизни с бесконечностью вечности и космоса. В связи с этим в литературе вообще и в драматургии в частности так остро переживается неумолимый бег времени и глубокая неудовлетворенность местом (не только географическим, но и «личностным», и социальным), которое человек занимает. Художники рубежа веков и XX века не только искусно «манипулировали» хронологическими категориями, образами, но и повысили их значимость, их «удельный вес» в произведении. Вторая причина связана с тем, что на активную разработку понятий времени и пространства в драме оказало влияние новаторское отношение к ней не как к литературному роду, а как к одному из элементов в той совокупности средств, которая реализует художественный замысел целостного произведения – спектакля (постановки). Что, в свою очередь, привело к осмыслению взаимосвязи литературного текста и спектакля (театральной интерпретации), основанной на двойной ориентации драматического произведения в соотношении читатель/зритель, или на его так называемой «продырявленности» (по терминологии А.Юберсфельд). Это нашло отражение генетически и типологически в двух типах художественного сознания и выставило новые ориентиры в понимании художественного времени и пространства как в тексте, написанном для постановки в театре, так и в самом спектакле.

Будучи текстом письменным, драма, тем не менее, создана для того, чтобы быть проговоренной. Устная речь создает безграничные возможности для модификации исходного письменного текста. Семантическое поле, которое пролегает между изначальным текстом и его сценической интерпретацией, касается пре-

жде всего времени и пространства. Пространственно-временные характеристики текста, воплощаясь в речи, становятся материальными. Переход от пространства письменного текста и времени прочтения к перспективе сценической речи и сценического действия создает иную систему координат. Полифоничность зрелища, аудиовизуальный характер театра требует особых пространственно-временных объектов, сочетающих в себе два этих измерения. «Одновременность» (термин Р.Якобсона) вызывает в театре особый тип акцентирования того или другого отрезка сценического пространства, которое становится изменчивой доминантной в измерении спектакля. Важно не то, что это часть пространства, а то, что это выделенная, акцентированная его часть. Поэтому на сцене панорамность совмещена с подчеркнутостью, определенностью пространственно-временного сегмента этой панорамы. Это связано с двумя фундаментальными свойствами художественного времени и пространства – последовательностью и дискретностью всех элементов сценической интерпретации. Так, на сцене возникает «область мнимого пространства» (по словам П.Флоренского), в котором «время ускоренно бежит навстречу настоящему»<sup>5</sup>. По мысли Вс.Мейерхольда, «драматическая концепция» развивает образы через слово и тон в драму, которая становится «видимой» с помощью актеров, живописи, пластики и т.д. Поэтому «в каждом драматическом произведении два диалога – один «внешне необходимый» – это слова, сопровождающие и объясняющие действие, другой «внутренний» – это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений», поэтому нужен для выявления полноты драматической жизни персонажей «рисунок движения на сцене», необходимость новых средств для того, чтобы «выразить недосказанное, выявить скрытое». Все это и приводит к тому, что на сцене «овеществлено в пространстве то, что витало лишь во времени»<sup>6</sup>.

Формирование художественного времени и пространства в драматургическом произведении тесно связано с генезисом этого рода литературы. Сакральное время срядового или карнавального действия сохранило иллюзию того, что действие происходит «здесь и теперь», т.е. участники театрального представления (так же, как и участники обряда и карнавала) каждый раз заново его вершат, разыгрывают; отсюда же место и время совершения действия часто оказываются едины. Важный момент, разделяющий обряд, игру, карнавал и театральное представление, имеющее совсем иные функции, - это пространственное разделение на играющих, участвующих и смотрящих, свидетелей игры, т.е. возникает своего рода двоемирие - реализованная иллюзия жизни и подлинная жизнь, - что во многом определяет развитие представлений о театральном пространстве. Чем больше социально-эстетические функции театра отделяются от собственно культовых, тем более драматическое единство места и времени становится онтологически не мотивированной условностью данного рода литературы. Долгое время классическое триединство было чуть ли не единственной хронологической характеристикой драмы. Только начавшийся во второй половине XIX века процесс «эпизации» и «лиризации» драмы и ее дальнейшая жанрово-стилевая эволюция позволили говорить о все большей авторской активности в переживании и изображении художественного времени и пространства за счет растяжимости действия, его сконцентрированности, дробления сценического времени и пространства в рамках «вертикального» и «горизонтального» монтажа, но и еще благодаря символически-образной системе, в которой драматурги (сознательно или интуитивно) используют общекультурные пространственно-временные мифологемы.

Когда речь идет о художественном времени и художественном пространстве в драме, не надо забывать о многослойности и многозначности, которые в данном случае приобретают эти категории. На это влияют, как минимум, два факто-

ра. Литературный текст (пьеса) - представляет собой некое художественное целое со своим принципом отражения мира и, таким образом, со своим хронотопом, который создает своеобразный космос литературного произведения (или его часть). Пьеса, поставленная в театре (причем, совершенно не важно, в какое время и в театре какого типа), образует уже театральный текст, который также представляет собой модель космоса, причем, не иллюзорную, мыслительную, а четырехмерную (если считать темпоральную характеристику театрального представления четвертым измерением), визуальную, вещественную. Поскольку постановка пьесы на сцене есть важнейший способ реализации, объективации художественного произведения (даже если речь идет о так называемых драмах для чтения), имеет смысл говорить о пространственно-временной характеристике не только драматического, но и театрального текста. Тем более, что понятие театрального текста, в свою очередь, оказывает влияние и на формирование хронотопа в тексте пьесы.

#### **Образы времени и пространства в пьесах М.Горького**

Все драматургическое творчество М.Горького принято делить на три периода: пьесы эпохи первой русской революции («Мещане», «На дне», «Дачники», «Варвары», «Враги» - 1901-1906 годы); пьесы 10-х годов («Последние», «Чудаки», «Дети», «Васса Железнова» в первой редакции, «Фальшивая монета», «Зыковы», «Старик», «Яков Богомолов» - 1908-1915 годы); пьесы советского периода («Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Сомов и другие», «Васса Железнова» во второй редакции - 1921-1935 годы). Если рассматривать социально-историческую действительность, отраженную в пьесах, их идеологическую направленность и пафос, элементы внутренней духовно-эстетической полемики - с Чеховым, Л.Толстым, Достоевским и другими - безусловно, подобная периодизация вполне закономерна и целесообразна. Но если обращаться к мировоззренческому «космосу» Горь-

кого, к несомненному единству драматургической структуры его произведений, можно увидеть повторяемость конфликтов, жанров, сюжетных коллизий, авторских приемов. Вся, на первый взгляд, пестрая драматургия писателя представляет собой некое художественное целое, свой, неповторимый драматургический (сценический) почерк, свое настроение. Горький, как и многие другие художники рубежа XIX-XX веков, обнаружил в драматургии явную тенденцию к циклизации<sup>7</sup>. Это проявилось в том, что он снова и снова повторяет сходные для различных персонажей ситуации их противостояния миру, авторские идеологемы, этические и эстетические пристрастия. Подобный прием сродни симфонизму (многоголосию), когда основной конфликт эпохи «рассеивается» среди разных социальных страт и психологических типов, среди людей, находящихся (или ощущающих себя) в центре подобного конфликта, и среди людей периферийных, появляющихся в пьесах вроде бы случайно (т.е. фабульно нефункциональных персонажах).

Некая мировоззренческая максима, сформировавшаяся еще у раннего Горького и проявившаяся тогда же в драматургии в самом концентрированном виде, самого высокого накала, настойчиво утверждалась им и впоследствии: вера в возможное величие человека, убеждение в самоделанности, самосознании, самодвижении человека, стремление к созданию ситуации, которая должна была проявить человеческую суть, его способность на поступок, на подвиг. Отсюда и настойчивые попытки создать образ положительного героя (который, впрочем, получался чаще всего ходульным и нежизнеспособным), образец для подражания, модель подлинной жизни. Все эти декларации становятся лишь одной стороной горьковского противоречия, осознанного им или нет – неизвестно, но противоречия существовавшего. Второй стороной этой антитезы стала по-новому осознанная действительность, которая афористично была выражена Метерлинком как «трагизм повседневной жизни», что заставляло горьковских героев заду-

мываться о смысле собственного, индивидуального бытия, о способности или неспособности внешне и внутренне достойно справиться с бременем своей судьбы, продиктованной то ли Богом, то ли великим непознаваемым Ничто.

Есть своеобразное объяснение стремлению Горького к реализации одних и тех же ситуаций, образов, конфликтов, словно он проверяет их каждый раз в новых обстоятельствах, ставит один и тот же эксперимент, ожидая разницы в результатах. Если вспомнить известное лотмановское положение о «людях с биографией» и «людях без биографии» в историко-культурном контексте, то у Горького биография вольно или невольно становится постоянным спутником его произведений, и «между биографией и творчеством художника в их текстовом оформлении образуется специфический диалог»<sup>8</sup>. Важным ценностным ориентиром в процессе становления Горького-художника было его отношение к миру, в определенном смысле слова, как к постижению пространства. Собственное стремление «ходить по земле во все стороны», интерес к «уходам» в биографиях реальных людей, с которыми встречался писатель, и в жизненных историях литературных героев. «В восприятии молодого Горького как в фокусе сходятся и тесно переплетаются многообразные впечатления, воплощающие тему «тоски – поиска – движения»... Этот лейтмотив – уже как доминанта собственных ... устремлений – укореняется в сознании»<sup>9</sup>. То есть уже на раннем этапе формирования мировоззрения для Горького поиск смысла жизни представлялся в форме движения, освоения пространства: «живи» – «иди». Здесь же имело место и устойчивое понятие о «проходящем» – «сеятеле», по мнению многих исследователей, и тематически, и биографически связанное с поисками счастья в традиционной фольклорной социально-утопической легенде<sup>10</sup>. Сам Горький писал в 1912 году Д.Н.Овсяннику-Куликовскому: «Я намеренно говорю «проходящий», не «прохожий»: мне кажется, что прохожий не оставляет по себе следов, тогда как проходящий – до

некоторой степени лицо деятельное и не только почерпающее впечатления бытия, но и сознательно творящее нечто определенное»<sup>11</sup>. Мотив странничества, бродяжничества, как считает А.Б.Удодов, мыслится писателем в это время (и, как видно, и впоследствии) «как консолидирующе-смысловые вехи», как «доминантное состояние социума», отсюда ощущения «расшатывания», «текучести» структуры общества, диффузное перемещение социальных пластов<sup>12</sup>. Так возникает образ человека не только гонимого, но и прежде всего ищущего, что, в свою очередь, пробуждает душу, одухотворяет обыденность. Архетип «ухода» типичен для русской литературы конца XIX - начала XX вв.<sup>13</sup>. Кроме того, архетип «ухода» постоянно апеллирует к архетипу «встречи». Встречи «проходящего» на своем пути, в свою очередь, вписываются в динамичное развертывание пространства (в том числе, и пространства жизни) во времени.

На рубеже XIX-XX вв. историческая жизнь представляется в стремительном как никогда движении, что обуславливает и более интенсивное развитие форм общественного сознания, где «категория движения и времени приобретает всеобъемлющее значение», образ времени, движения подчас становился «началом, во многом определяющим и сюжет, и эмоциональную насыщенность произведения»<sup>14</sup>. На рубеже столетий и у тех, кто его переживал, появилось острое ощущение времени, и Горький необычайно точно вписывался в контекст ускоряющегося хода жизни и адекватных ему форм эстетического сознания эпохи. Динамика на всех уровнях - идеологическом, сюжетном, образном, лексическом - стала одной из составляющих художественного мира Горького.

Это биографическое и художническое осмысление времени и пространства вписало драматургию М.Горького в круг эстетических исканий «новой драмы». Ощущение драматургического времени у авторов «новой драмы» связалось с проблемой раз и навсегда выбранного пути, принятого решения, представленного как внесюжетный элемент пьесы, предисто-

рия героя, которая обесценивается и обесцвечивается на фоне будней, растянутых на время всей человеческой жизни. Это решение постоянно соизмеряется героями со всей своей прошлой и будущей жизнью: «борьба героя за право осуществить свой выбор приобретает, таким образом, характер столкновения данной ситуации со временем всей человеческой жизни»<sup>15</sup>. А обыденная безрадостная жизнь обывателя «перед камином» или «за обеденным столом» постоянно ставила героя в так называемую пограничную ситуацию. Не ситуация выбора, событийного взрыва, а ситуация, требующая ежеминутной работы души, чтобы выработать нетерпимость к малейшему нравственному компромиссу или, наоборот, ежеминутная уступка действительности и готовность к компромиссу. Можно вспомнить слова К.Яспера: «Мы всегда в ситуации... Пограничные ситуации наряду с удивлением и сомнением являются источником философии. Мы реагируем на пограничные ситуации маскировкой или отчаянием, сопровождающими восстановление нашего самобытия (самопознания)»<sup>16</sup>.

Жизненное пространство, в котором может осуществить себя человек, сужается и обыговляется и, одновременно, расширяется до пределов почти космических, поскольку собственный дом и самые близкие люди оказываются противниками, оно-то и становится для героев воплощением всего мира, и происходит это именно в тот момент, когда обнажается весь трагизм повседневности. Углубленный психологизм, «движения души» как основная пружина движения сюжета, когда основой драматического, по Метерлинку, становилась «величественная и непрерывная беседа души с судьбой»<sup>17</sup>, - качественно меняет пространственно-временные законы построения драматического произведения.

Видимая, на первый взгляд, острая социальность у Горького также растворяется в мысли о трагизме существования человека в его вечной борьбе с конечностью жизни и непознаваемостью бытия. Горьковский герой тяготеет своим существованием, его потрясает бес-

смысленность тяжело прожитой жизни и неизбежность ее распада. Своей ничемностью мучаются не только горьковские интеллигенты в «Мещанах», «Детях солнца», «Дачниках», «Варварах», но и так называемые «люди труда», и те, кого, применительно к творчеству Горького называют «выломившимися из своего класса»: Антипа Зыков, Васса Железнова, Егор Булычев. Никакой труд, никакое самое мощное сопротивление жизни не дает им возможности разрешить глубокие внутренние противоречия с самими собой. В этих образах «людей труда» и в сквозной для Горького теме труда видится постоянная полемика и перекличка с Чеховым. Если чеховские герои питают иллюзии, связанные с активной деятельностью на благо общества как возможностью преодоления трагизма повседневности, то герои Горького, с одной стороны, труд прославляют, а с другой стороны, приходят к мысли, что и труд – лишь один из вариантов несвободы человека перед неумолимым ликом судьбы.

Внешний драматургический конфликт носит чаще всего бытовой или социальный характер, при этом, достаточно неглубок и легко преодолевается или снимается. Конфликт же идейный столь глобален, космичен, что его невозможно и пытаться разрешить не только в рамках одной пьесы, но и в рамках всей человеческой жизни – это придает происходящим событиям характер имманентной трагичности бытия вообще. Прошлого горьковские герои не имеют, прошлого как образа (например, образа «золотого времени» детства, как у Бунина, Чехова и др.) – нет, есть прошедшее, предшествующие настоящему события: как правило, страшная семейная тайна, а то и преступление или тяжелый, изнурительный труд во имя созидания того, что сейчас, в настоящем разрушается. Образ будущего – неопределенен, чаще всего он существует только в декларациях героев-резонеров. Настоящее же представляется клубком непреодолимых противоречий, начиная с бытовых неурядиц, нравственной глухоты героев и кончая неприятием жизни вообще. Поэтому образ времени нарочито не доминирует в

пьесах Горького. Это сказывается во многом: в ремарках редко обозначено время года, слаба историческая приуроченность, из суточного цикла чаще всего отмечаются сумерки; персонажи в своих рассуждениях, как правило, соизмеряют себя с непрекращающимся настоящим; само по себе действие «топчется на месте», двигается толчками, то замирая, то взрываясь скандалом, монологом, истерикой, покушением на самоубийство и очень редко тем, что сам Горький называет поступком. Можно вспомнить как Д.С. Лихачев характеризует динамику развертывания сюжета в зависимости от «сопротивления среды» в «Поэтике древнерусской литературы». Соотнося горьковский драматургический сюжет с приведенными там терминами, можно говорить и о *кризисе сопротивления* ввиду очевидной неспособности противостояния, противодействия героя среде, и о *кинематической вязкости* продвижения драматургических событий, и об *энтропии*, как поступательном, в процессе разворачивания сюжета, обесценивании, рассеянии социальной, духовной, нравственной энергии<sup>18</sup>.

Драматургическое пространство, пространственные образы и характеристики у Горького несомненно доминируют над драматургическим временем. Это становится заметным уже в принципе наименований драматических произведений по пространственной характеристике: здесь попадаете обозначение и собственно пространства – «На дне» (единственное такое название), и, можно сказать, социального пространства – «Мещане», «Дачники», «Варвары», «Последние», «Враги» и т.д., и, наконец, вынесение в заглавие имя персонажа как указание на своеобразный пространственный центр пьесы, вокруг которого организуется весь сюжет – «Васса», «Старик», «Яков Богомоллов», «Егор Булычев и другие».

Далее можно говорить о специфике жанровых определений, которые Горький дает своим пьесам: из 18 пьес – 8 названы *сценами*, 1 – *сценами из уездной жизни* («Варвары»), 8 не обозначены никак и только 1 представлена как *пьеса* («Последние»). В этом сказался не только страх

автора внести с помощью определенной жанровой характеристики некую тенденцию, но и установка на некую эпичность изображаемого, его незаконченность, дискретность, несвязанность в причинно-следственную, логическую, временную, историческую цепочку. Жанровое обозначение «сцены» предполагает в большей степени применение приема монтажа, который всегда имеет отношение к игре автора с временем и пространством.

Наконец, одним из приемов своеобразной пространственной характеристики служит афиша, список действующих лиц, предпосланный пьесе. У Горького всегда поражает многолюдье, столь не характерное для драматического рода вообще, а в XX веке особенно: 26 персонажей в «Дачниках», по 22 – в «Варварах» и в «Егоре Булычеве», в «Сомове» – 20, в «Детях солнца» – 15, а в «Достигаеве» – аж 31 персонаж. Многие из них совершенно не связаны с драматургическим конфликтом, по большей части они несут на себе резонерские, комментирующие «свидетельские» функции; некоторые персонажи перекочевали на сцену из группы так называемых «внесценических персонажей». Особенно в этом отношении примечательны «Дачники»: пять семейных пар и любовных треугольников, чьи сюжетные линии являются своеобразными вариациями к основным темам главных героев (Басову, Варваре, Шалимову); еще одиннадцать персонажей, практически не связанных с развитием действия, включая сторожей Пустобайку и Кропилкина, которые своими псевдонимными, простонародными, а на самом деле клоунскими, шутовскими, комментариями сводят на нет все усилия главных героев придти к какой-нибудь истине. Все эти многочисленные персонажи кружат по пьесе или по сцене, словно в броуновском движении, и добавляют в основной конфликт свои собственные мини сюжеты, создавая не *интенсивное* развитие действия, а *экстенсивное*, тем самым усугубляя ощущение пространственности, панорамности, даже эпичности происходящего в пьесе.

В драматургических произведениях Горького наряду с целым комплексом хронологических образов есть основание

выделить два доминантных пространственных: Дом как Жилище и Микрокосм и Путь как Путешествие, Странствие. Понятие «Дом» в народной культуре – средоточие основных жизненных ценностей, счастья достатка, единства семьи и рода. Важнейшая функция – защитная, поскольку «Дом противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое – открытому, безопасное – опасному, внутреннее – внешнему»<sup>19</sup>. Дом – это еще и космическая модель мира: четыре стены обращены к четырем сторонам света; фундамент, сруб и крыша обозначают три уровня вселенной: преисподняя – земля – небо. Дом разделяет судьбу своего хозяина и подвергается разрушению после его смерти<sup>20</sup>. Дом в некоторых мистических учениях представляется женским аспектом мироздания, а также намечалась символическая представление о Доме как хранилище мудрости, т.е. традиции самой по себе. Кроме того, Дом уподобляется телесному микрокосму человека, т.е. соотносится с частями тела и мыслью<sup>21</sup>. Понятие Дом как некий центр, соотносимый с центром сакральным (алтарем, храмом, мировым деревом и др.), связано с понятием Пути, т.е. то, что связывает самую отдаленную периферию с центром и, одновременно, все объекты, заполняющие пространство, воедино с высшей сакральной ценностью. Герой-путник, преодолевающий Путь, совершает подвиг. Путь, несмотря на свою незакрепленность в реальном пространстве, обязательно имеет начало и конец как соединение своего – чужого, внутреннего – внешнего, близкого – далекого, сакрального – профанического. В конце – доступ и приобщение к неким сакральным ценностям мира, духа<sup>22</sup>.

Это соотношение Дома и Пути, пространств внутреннего и внешнего (очевидно, здесь можно говорить о внутреннем и внешнем пространстве еще и внутри характеров персонажей), создает в пьесах Горького особый, онтологический смысл и созидает в произведениях то экзистенциальное начало, переживание которого в социально-историческом контексте начала XX века, собственно, и является отражением авторского сознания.



Мизансценическое пространство, заданное самим драматургом, на первый взгляд, решено вполне традиционно: жилище со всеми подробностями быта, социально-имущественными характеристиками. Но так как социально-бытовые конфликты в драматургии Горького оказываются вполне иллюзорными, то и бытовое, «домашнее» пространство обманчиво, поскольку несет совершенно иной мифологический символический смысл. Интересно, что в драматургии Горького по возможности точно соблюден принцип единства места, это, очевидно, имеет для автора особый смысл, потому что человеческую драму, «трагический балаган» («Последние») он упорно разворачивает, можно сказать, в одной и той же мизансцене. Действие происходит, как правило, внутри некоего помещения, именно помещения, а не дома, поскольку это лишь строение, а не социально-бытовое или даже этическое понятие. Как такового Дома у многих персонажей Горького нет: они живут на даче, хлебничают у разорившегося барина, снимают угол, обитают в ночлежке. Это придает всему существованию героев ощущение временности, ненадежности жизни. Интересно в этом смысле рассуждение В.Мильдона о художественном образе «места» в пьесе «На дне»: «Безвременье», тотальное неблагополучие места ярко выражены в пьесе Горького Лукой: он постоянно меняет место своего нахождения, нигде не засиживается подолгу, похоже, демонстрируя этим негодность не столько определенной исторической ситуации, сколько враждебность человеку жизни... Лука выражает субстанциональную обреченность человека: никто никуда по советам Луки попасть не может, ибо таких мест, какие были бы по человеку, нет. Ведь и сам Лука представлен странником,

невзвешенно откуда пришедшим и пропадающим неизвестно куда»<sup>23</sup>. Даже если и есть дом, в настоящем, семейном, клановом понимании, то это уже разрушающееся гнездо, которое к концу пьесы пустеет («Мещане», «Последние», «Васса»). Горьковские герои всегда необъяснимо привязаны к месту, где они так несчастны, но при этом они все время говорят о необходимости покинуть его, отправиться в другой город, в «праведную землю», в иллюзорный мир, где возможно счастье. Но за пределами дома – некое неведомое пространство, и если одни герои связывают с ним возможные, но неосуществимые изменения в жизни, то другие приходят оттуда, принося как из небытия прошлые события из жизни героев, и тем самым, определяя их будущую судьбу.

Роль художественного времени и пространства в драматургии еще мало исследована, хотя опыт литературоведения и театроведения XX века подсказывает, что эти категории имеют в драме новейшего времени важнейшее значение. Существует целый ряд причин того внимания, которое начали уделять драматургии самых разных эстетических пристрастий хронотопу. Здесь проявилось желание автора самому стать своеобразным постановщиком собственного текста, т.е. заранее обговорить мизансцену и обстоятельства действия, чтобы сохранить литературный текст в его максимальной неприкосновенности. Отразились и те широкие возможности, которые дает хронотоп в отражении авторского индивидуальности, авторских пристрастий и авторского сознания в некогда самом «объективном» роде литературы. И, как показывает самый беглый обзор этой проблемы, путь подобного исследования весьма плодотворен.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. С.21-22.

<sup>2</sup> Там же. С.20.

<sup>3</sup> Там же. С.23-24.

<sup>4</sup> См.: Роднинская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т.9. Сб.772-780; а также: Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и

эстетики. М.: Наука, 1975; *Иванов В.В.* Категории времени в искусстве и культуре XX в. // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974; *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979; *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988.

<sup>5</sup> *Поляков М.* В мире идей и образов. М.: Советский писатель, 1983. С. 210.

<sup>6</sup> *Мейерхольд Вс.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М., 1957. Т.1. С.134,139,149.

<sup>7</sup> См.: рассуждение Л.Долгополова о возникновении на рубеже XIX-XX веков тенденции к циклизации. (*Долгополов Л.* От «лирического героя» к стихотворному сборнику // *Долгополов Л.* На рубеже веков. Л.: Советский писатель, 1985. С.95-115).

<sup>8</sup> *Удодов А.Б.* Феномен М.Горького как эстетическая реальность: генезис и функционирование (1888-е-начало 1900-х годов). Воронеж, 1999. С.11.

<sup>9</sup> Там же С.33.

<sup>10</sup> В одно время с повестью «Хозяин» (1880-1890 гг.) было создано несколько произведений автобиографического характера были собраны в цикл «Записки проходящего», впоследствии «По Руси». См.: *Удодов А.Б.* Там же. С.36.

<sup>11</sup> *Горький А.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М: ГИХЛ, 1954. Т.29. С.251.

<sup>12</sup> *Удодов А.Б.* Указ соч. С.106.

<sup>13</sup> Ср. многочисленные герои Л.Н.Толстого – отец Сергей, Нехлюдов, Федор Кузьмич, Федя Протасов, да и финальный эпизод биографии самого Толстого

<sup>14</sup> *Мущенко Е.* Путь к новому роману на рубеже XIX-XX вв. Воронеж, 1986. С.32, 36. См. об этом же: *Долгополов Л.* На рубеже веков. О русской литературе XIX- начала XX века. Л., 1985. С.47,51; *Пискунов В.* Тема о России. Россия и революция в литературе начала века. М., 1983. С.219-220.

<sup>15</sup> *Зингерман Б.* Очерки истории драмы 20 века. С. 45.

<sup>16</sup> *Jaspers R.* Einführung in die Philosophie. 1950.

<sup>17</sup> *Метерлинк М.* Полн. собр. соч. М., 1905. Т. 3. С. 75.

<sup>18</sup> См.: *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М.:Наука, 1979. С.336.

<sup>19</sup> *Топорков А.Л.* Дом // Славянская мифология. М., 1995. С.168-169.

<sup>20</sup> См.: Там же.

<sup>21</sup> См.: *Керлот Хуан Эдуардо.* Словарь символов. М.: 1994. С.179-180.

<sup>22</sup> *Топоров В.Н.* Пространство. Путь // Мифы народов мира. М.: Российская энциклопедия, 1994. С.340-342, 352.

<sup>23</sup> *Мильдон В.* Открылась бездна... М., 1992. С. 253-254.

## IMAGES OF TIME AND SPACE AS A METHOD OF PRESENTING THE AUTHOR'S MENTALITY IN M.GORKY'S PLAYS

© 2002 O.V. Zhurcheva

Samara State University

The article presented deals with the standing issue of the forms in which the author's mentality shows itself in drama – the most objective kind of literature. The development of dramaturgy and theatre in the XX century caused a steady and sharp change of the author's position in both the play and the performance. The dramaturgic chronotop is one of the most important methods of revealing this process. Its artistic content is incorporated in modern philosophical, historical and aesthetic interpretations of time and space; the system of coordinates in which today's ideas of macrocosm (the world) and microcosm (the man) are unfolding. It is also incorporated in the earliest unique source of archetypal images which, in their own way, enact and interpret the events of the mythical epoch including myths of creation and, in their turn, treat of the structure and order in the nature and society.

**ТРАГИКОМИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП  
(ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СЮЖЕТА ПЬЕСЫ  
Т.СТОППАРДА «РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВЫ»)**

© 2002 Т.В. Журчева

Самарский государственный университет

Предлагаемая статья посвящена проблеме трансформации образа времени и пространства под влиянием трагикомического мироощущения, которое несомненно доминирует в художественном сознании XX века. Предпринимаемый в статье анализ пьесы Т.Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» позволяет выявить своеобразие трагикомического хронотопа, выжнейшей приметой которого становится размывание традиционных пространственно-временных границ, образование так называемого «минус-хронотопа», который, в свою очередь, свидетельствует о необратимом разрушении мировой гармонии.

Трагикомическое мироощущение<sup>1</sup>, связанное с кризисом сознания и, следовательно, с нивелировкой представлений об абсолютных ценностях, весьма существенно деформирует в представлении художника классическую картину мира: то, что традиционно представлялось как космос, теряет свою былую целостность и обращается в хаос. Европейское искусство XX века испытало особенно сильное влияние трагикомического мироощущения, что выразилось, в частности, в специфическом представлении о пространственно-временных отношениях в образе негармонического, разъятого мира, заместившего собой былую гармонию. Особенности влияния эти процессы оказали на драматургию, которая, начиная с 80-90-х годов XIX века, с зарождения «новой драмы», тяготеет к философичности, интеллектуализму и, вследствие этого, уже не может удовлетвориться просто временем и местом действия. Время и пространство в драме обретают обобщающий, символический смысл, зачастую именно на пространственно-временные образы ложится основная философская нагрузка пьесы (достаточно вспомнить пьесы Г.Ибсена, А.Чехова, М.Горького, Г.Гауптмана; в еще большей степени это относится к символистской драме), они обретают концептуальный характер. По мере того, как трагикомическое начало, актуализировавшееся на рубеже XIX-XX веков, оказывает все большее и большее

влияние на развитие драматургии уже не только на мировоззренческом, но и на собственно жанровом уровне, начинает складываться тот тип хронотопа, который специфичен для трагикомедии. Я позволю себе рассмотреть своеобразие пространственно-временных отношений, характерных для сюжета трагикомедии, на примере известной пьесы Т.Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»<sup>2</sup>. Выбор пьесы для этой цели представляется удачным, так как, во-первых, этот драматический опыт Стоппарда являет собой наиболее чистый образец жанра трагикомедии. Во-вторых, пьеса генетически и текстуально очень тесно связана с шекспировским «Гамлетом»<sup>3</sup>, являющим столь же чистый образец высокой ренессансной трагедии.

\*\*\*

В пьесе Стоппарда обращает на себя внимание уже самая первая авторская ремарка: *«Два человека, в костюмах елизаветинской эпохи, проводят время в местности, лишенной каких бы то ни было характерных признаков»*<sup>4</sup> (с.83). У Шекспира, как мы помним, обозначено очень конкретное место действия – замок Эльсинор, средневековая резиденция королей Дании. По ходу действия Датское королевство, в котором «неладно что-то», обретает философски-обобщенные черты, разрастается до образа мира<sup>5</sup>, в котором распались связи, нарушились нормальные отношения между людьми.

И столь же обобщено в контексте всего сюжета, но и конкретизировано в каждой отдельной сцене время – время перелома, время распавшихся связей. В шекспировском мире мы наблюдаем эпически линейное время, где есть настоящее, которому предшествовало прошедшее и которое сменится будущим. В этом мире есть также, помимо Дании, Норвегия, Англия, Германия с ее Виттенбергским университетом – достаточно обширное пространство. Время и пространство фокусируются в Эльсиноре, где разыгрываются кровавые драмы. И в этом трагическом хронотопе проявляют себя типичные, но и конкретные характеры, яркие личности.

Иначе у Стоппарда. В мире его пьесы признаки времени и пространства нарочито размыты, неконкретны. Пожалуй, не будет ошибкой сказать, что у него нет привычного нам хронотопа. Намеренно нет. Он отменяет его как систему координат, позволяющую человеку ориентироваться в объективной реальности. Уничтожение времени и пространства в первой же ремарке сразу противопоставляет новый сюжет старому, классическому. И сразу же обуславливает дальнейшее поведение героев, которые мучительно и тщетно пытаются понять, где они. Строго говоря, первая ремарка уже объясняет заглавие: человек вне времени и пространства – мертв по определению. Однако не только хронотоп лишен каких бы то ни было конкретных признаков (минус-хронотоп), но и люди так же неконкретны. Они одеты в костюмы елизаветинской эпохи, той самой эпохи, которая и подарила миру гений Шекспира. Стоппард отсылает нас не к исторической эпохе как таковой, а к театру этой эпохи (иными словами, к театру Шекспира), в котором (в театре) актеры выходили на сцену в костюмах, сшитых по последней тогдашней моде, не взирая на время и место действия разыгрываемой пьесы<sup>6</sup>. В контексте пьесы Стоппарда костюмы елизаветинской эпохи – это отнюдь не костюмы реальных участников средневековых событий, описанных в «Хрониках» Самсона Грамматика. Это

костюмы актеров лондонского театра «Глобус» начала 17 века, где 400 лет тому назад состоялась премьера «Гамлета». Иначе говоря, замечание о костюмах есть дополнительное свидетельство вне-временности происходящего. Но еще и аргумент свидетельство нереальности последующих событий, их театральной, игровой природы. И тогда «минус-хронотоп» первой ремарки обнаруживает себя как другая ипостась (*оборотная сторона!*<sup>7</sup>) традиционного образа времени-пространства. Хронотоп есть художественный образ, возникающий как система координат художественного мира. Но это – умозрительное время-пространство, отражающее определенные представления художника о реальности. В театре эта умозрительность особенно наглядна: действие театрального *представления* разворачивается на *сценической площадке*. Особым образом устроенная и открытая для глаз зрителя, она может быть *представлена* как *любое* место – реально где-то существующее или заведомо вымышленное, фантастическое. Для этого *площадку* надо лишь декорировать или обозначить словесно<sup>8</sup>. Сцена, таким образом, и есть место, *«лишенное каких бы то ни было характерных признаков»*. А следовательно, ей можно придать признаки любого места. Иными словами, предельно обобщенное место, любое место – это *никакое* место.

То же и со временем: сценическая площадка сама по себе существует вне времени. Или во всех возможных временах, которые начинают жить в том или ином *представлении*. То есть, время и место возникают на сцене с появлением актеров, разыгрывающих ту или иную пьесу.

Ставшая уже трюизмом шекспировская мысль о мире-театре и людях-актерах, мысль особенно важная именно для «Гамлета» (вспомним, что именно появление актеров в Эльсиноре дает своеобразный толчок мыслям и поступкам принца), своеобразно реализуется пьесе Стоппарда, где завязка действия обусловлена именно и исключительно

появлением актерской труппы, которая, по законам театра, встречается Розенкранцу и Гильденстерну в тот самый миг, когда они всерьез запутались в своих попытках сориентироваться во времени и пространстве. Актеры окончательно разрушают последние их попытки самоопределения. И одновременно именно актеры возвращают «местности, лишенной каких-либо признаков», зримые очертания, формы, краски, воссоздают утраченные время и пространство. Это противоречие, многократно повторенное Шекспиром и заложенное в самой природе его театра, становится главным сюжетообразующим началом в пьесе Стоппарда.

Едва появившись, актеры немедленно заполняют собой все пространство и берут инициативу в свои руки.

«...Глава труппы – 1-й актер... Он первым замечает Розенкранца и Гильденстерна и поднимает руку.

**Актер.** Сто-ой!

...Превосходно. Чудно! Хорошо, что мы подвернулись.

**Розенкранц.** Для кого? Для нас?

**Актер.** Будем надеяться, что так. Однако – встретить двух джентльменов на дороге – впрочем, нельзя же их встретить вне дороги.

**Розенкранц.** То есть?

**Актер.** Во всяком случае, мы встретились и как раз вовремя.

**Розенкранц.** В каком смысле?

**Актер.** Видите ли, мы, так сказать, ржавели, и вы столкнулись с нами в момент нашего – э-э-э – упадка. Завтра об эту же пору мы бы уже начисто забыли все, что умели. Мысль, не правда ли? (*Щедро смеется*). Пришлось бы вернуться к тому, с чего начали, - с импровизации.» (С. 88-89).

Актер без имени собственного, некое обобщенное воплощение актерской природы – неотъемлемая принадлежность этого бесконечно старого мира-театра с его обветшавшими стенами, способными рухнуть от слишком бурных аплодисментов. И, следовательно, он (Актер) вечен. То есть существует вне времени и пространства, но не так, как

Розенкранц и Гильденстерн, которые потеряли свое время и свое пространство. Актер обладает любим временем и любим пространством – то есть никакими или всеми. Поэтому на вопрос, куда они идут, Актер отвечает: *домой*. На вопрос, откуда – *из дома*. Так в диалогах с Актером как будто бы восстанавливается хронотоп, но, повторяюсь, он иллюзорен, ибо он – театральный. И Актер сам творит его подобно демиургу<sup>9</sup>. Создаваемый на наших глазах театральный мир по видимости объективен: подобно первичной реальности, он существует вне Розенкранца и Гильденстерна, вне зрителей и даже вне действующих в этом мире актеров (точнее – вокруг них). Но одновременно этот мир есть результат работы сознания, воображения, причем, не только творцов художественной реальности, но и тех, кто ее воспринимает: без воображения «реципиента», без сложной игры его фантазии он не сможет попасть в этот мир, значит мир этот не будет существовать<sup>10</sup>. Однако выдуманный актерами мир начинает довлеть над ними и над застигнутыми врасплох зрителями, диктовать им свои законы. В конечном итоге театр лишь усугубляет странные взаимоотношения между вымыслом и реальностью: все в этом мире становится иллюзорным, ненастоящим, но и зловеще необъяснимым и потому непреодолимым.

Итак, члены труппы разбирают декорации, 1-й актер называет номер («Тридцать восьмой!»), обозначающий, по-видимому, порядковый номер пьесы в их репертуаре (а может быть, и порядковый номер эпизода, подобно тому, как дирижер указывает музыкантам, с какой цифры, проставленной в нотах, им следует начать играть), размечает пространство, вернее сцену, которая благодаря его вмешательству обретает пространственные («Входы и выходы там. (*Указывает на обе кулисы*).»)), а затем и временные координаты.

Розенкранц и Гильденстерн, приготовившиеся быть зрителями этого представления, неожиданно для себя переходят в новое качество, входят в иное пространство, на этот раз снабженное

какими-то определенными признаками, но не реальными, а литературными, из «Гамлета»:

«Бросает монету Гильденстерну, который ее ловит. В это время происходит перемена освещения, в результате которой в действие как бы включается внешний мир, но не особенно сильно... (Наши герои наблюдают, как Гамлет в спущенных чулках и с видом безумца преследует Офелию – Т.Ж.)

Розенкранц и Гильденстерн стоят, окаменев. Первым приходит в себя Гильденстерн – он бросается к Розенкранцу.

**Гильденстерн.** Пошли отсюда! Но - фанфары: входят Клавдий и Гертруда в сопровождении придворных.» (Далее следует сцена беседы с королем и королевой, словесно повторяющая текст «Гамлета», но со специфически расставленными смысловыми акцентами – Т.Ж.) (С. 94.)

Так наши герои, только что мучительно пытавшиеся понять где и когда они находятся, не успев ничего осознать, не успев даже заметить перехода, уже оказались в ином хронотопе – в хронотопе шекспировского «Гамлета», в замке Эльсинор, куда они и направлялись, но куда, судя по всему, никогда бы не попали, если бы не актеры, начавшие разыгрывать перед ними трагедию с того самого места, в котором им надлежало там появиться. Однако обретение хронотопа, осознание себя в определенном месте и времени окончательно лишает их свободы выбора.

Дальнейшее действие постоянно перемежается сценами из шекспировской пьесы. В первую очередь, это, конечно, сцены, в которых Розенкранц и Гильденстерн должны участвовать. И они совершают предписанные им Шекспиром поступки, произносят написанные для них слова. Однако этим дело не ограничивается, потому что, даже попав в «Гамлета» (попав против своей воли – этого не следует забывать), они все-таки остаются главными персонажами разворачивающегося действия. Поэтому у Стоппарда Розенкранц и Гильденстерн присутствуют на сцене и тогда, когда у Шекспира

их нет и в помине: они свидетели того, как Офелия спасается бегством от преследующего ее безумного Гамлета, как Гамлет читает книгу на галерее. У Шекспира через минуту появится Полоний с вопросом «Что вы читаете, принц?», на что Гамлет ответит: «Слова, слова, слова...» У Стоппарда Гамлет просто проходит в глубине сцены, а герои, увлеченные своим спором, едва успевают его заметить. Но еще до его появления Гильденстерн произносит в своей собственной интерпретации знаменитую реплику: «Слова, слова. Это все, на что мы можем рассчитывать», - говорит он в ответ на вопрос Розенкранца, какой благодарности им следует ожидать от короля. Так же, со стороны, даже как будто бы изда- лека, наблюдают они, словно в немом кино, монолог Гамлета «Быть или не быть...», сцену «мышеловки». Некоторые шекспировские эпизоды как бы разыгрываются бродячей труппой (например, убийство Полония) и комментируются Актером. В некоторых случаях героям доведется увидеть даже то, чего нет у Шекспира, например, то, как Гамлет прячет на галерее труп убитого им Полония. Но главные события все равно происходят в их сознании, во внутреннем пространстве. Они по-прежнему пытаются осмыслить происходящее, самоидентифицироваться в мире. И автор предоставляет им, наконец, эту возможность. Из наблюдателей они должны превратиться в деятелей.

Собираясь расправиться с Гамлетом, Клавдий отправляет его в Англию, чтобы английский король, его данник, убил принца, о чем написано в секретном письме. Письмо вручается Розенкранцу и Гильденстерну, которым поручено сопровождать Гамлета в этом путешествии. Их согласия по-прежнему никто не спрашивает – они дворяне, подданные своего короля и обязаны в любую минуту быть готовыми служить ему. То есть, в социальном плане они зависимы, их социальная функция заведомо подчиненная и служебная. Потому-то служебной была их функция в сюжете шекспировской трагедии. В пьесе Стоппарда Розен-

кранц и Гильденстерн – в центре сюжета. Это не означает, что они в центре социальной жизни. Но они в центре бытия, как и любой другой человек. Точнее, они должны быть в центре, они уверены, как и положено людям с университетским образованием и явно гуманитарным мировоззрением, что занимают центральное положение. Потому-то они так и недоумевают, что им никак не удается разбраться с системой координат. В контексте бытия они не просто не в центре, они как бы нигде, окружающий их мир не космичен, то есть не упорядочен. Хотя они и стремятся к космическому порядку, если не в реальности, то хотя бы в своем представлении о ней. А в соответствии с европейским, христианским представлением о порядке человек в центре вселенной, в нем – все начала и концы. Потому-то потеря ориентации во времени и пространстве так мучительна для личности, всей культурной и философской традицией приученной к четкому осознанию своего места в мире. Растерянность героев усугубляется тем, что в социальной жизни они, как и прежде, на периферии. Угол зрения, предложенный драматургом (жизнь сильных мира сего наблюдается со стороны двумя незаметными придворными), усиливает ощущение мучительности и несправедливости этого положения. Герои все время рассуждают о свободном волеизъявлении, но все время оказываются крайне несвободными. Причем эта несвобода постулируется как имманентное состояние человека. Он несвободен по определению. Все заранее спланировано и срежиссировано, ибо жизнь – это театр. Или литература. В общем, некий текст, результат творческой деятельности творящего субъекта, который по-прежнему неизвестен.

«Гильденстерн. Разве это еще не конец?

Актер. Вы называете это концом? Когда еще нет трупов? Ну нет; что называется, только через... ваш труп.

Гильденстерн. Как я должен это принять?

Актер. Лежа. (Короткий смешок – но в ту же секунду это лицо человека, который никогда не смеялся.) У произведения искусства всегда есть замысел, вы же знаете. События развиваются сами по себе, пока не наступает эстетический, нравственный и логический финал.

Гильденстерн. А какой финал на этот раз?

Актер. Обычный. Вариантов не бывает: мы приближаемся к месту, когда все, кому назначено умереть, умирают.

Гильденстерн. Назначено?

Актер. Ну, между «кушать подаю» и «трагической иронией» достаточно места для проявления наших индивидуальных способностей. Вообще говоря, все можно считать законченным только тогда, когда дела так плохи, что хуже быть просто не могут. (Включает улыбку.)

Гильденстерн. Кто это решает?

Актер (включает улыбку). Решает? Это написано (здесь курсив автора – Т.Ж.)... Мы актеры, понимаете? Мы не выбираем: мы подчиняемся указаниям. Плохой конец прискорбен, хороший – безрадостен. В этом смысл трагедии...» (С. 115.)

Игровая природа человеческого существования и всех человеческих деяний, к которым люди привыкли относиться всерьез, – это один из ключевых мотивов всей пьесы. Но у Шекспира его знаменитая мысль о человеческом мире-театре диалектически соединяется с мыслью о гармонии природной жизни, неотъемлемой частью которой человек также является. И театральность (здесь – искусственность, придуманность) социального существования человека уравнивается естественностью его природного бытия. Потому что Великий Драматург и Режиссер этого великого театра жизни – Бог.

Стоппард мыслит иными категориями. За пределами мира-театра в его сюжете ничего не существует. Нет природы, а следовательно и нет круговорота вечной жизни, нет гармонии, космоса. А раз нет космической целостности, то нет и идеи творца. То есть нет субъекта тво-

рения. А раз нет субъекта, то нет и объекта. Следовательно, амбивалентность соотношения частей целого не предусмотрена изначально. И, следовательно, мир есть хаос. Хаотичность (не космичность) мира, представленного в пьесе Стоппарда, обнаруживается в тех «кирпичах», из которых складывается это призрачное целое, а именно в представлении о времени и пространстве.

Традиционный хронотоп связан с точным определением того, **когда** и **где**, разворачиваются события. Эти «когда и где» относятся в равной мере и к бытовому и к бытийному уровню воспроизводимой картины мира, имеют свои очень точные, закреплённые в словесном выражении устойчивые художественные образы, восходящие к древним культурным архетипам. Стоппард не отказывается от привычной образности, не заменяет устойчивые словесные обозначения хронотопических понятий какими-либо другими. Иными словами, он не предлагает никакой иной системы взамен классической, в данном случае – шекспировской. Таким образом, он не пересоздает мир, а просто не обнаруживает в этом «старом мире» тех космических связей, которые принято было в нём обнаруживать испокон веков. Но, в отличие от художников начала XX века, которые трагически осмысливали крушение гармонии, Стоппард вместе со своими героями обнаруживает своего рода **минус-гармонию**, нечто вроде бы существующее, но не поддающееся ни постижению, ни объяснению. Постигание мира и себя в мире начинается с определения сторон света, разграничения верха и низа, неба и земли, а также с выбора системы исчисления времени. Расчленение первоначального хаоса на составляющие части, закономерно связанные друг с другом, пребывающие в амбивалентных отношениях, есть единственный способ созидания гармонии. Стоппард же демонстрирует не расчленённый упорядоченный мир, а отсутствие граней между любыми временными и пространственными обозначениями, то есть, по сути дела, иллюзорность времени и пространства и, сле-

довательно, абсолютную неуместность понятий *когда* и *где*. Потому что на самом деле – *никогда* и *нигде* или *всегда* и *везде*, что, в сущности, одно и то же. Именно это и было обозначено выше как «минус-хронотоп». Причем, не отсутствие хронотопа как данности, а именно отрицательное, иррациональное его значение. Потому что сознание героев, их умозрение, сформированное теоретическим, книжным знанием, требует пространственно-временных ориентиров, а любые попытки эмпирического восприятия действительности не позволяют их найти.

«Чего бы я желал, - *«с тоской»* говорит Розенкранц, завершая очередной круг рассуждений на тему *где* и *когда*, - так это быть не здесь...» «Бред наш насущный даждь нам днесь», - отвечает ему философ Гильденстерн (с. 121). Трансформация древней молитвенной формулы («Хлеб наш насущный даждь нам днесь») весьма знаменательна. Хлеб насущный есть не только жизненная необходимость, но и наиболее точное воплощение реальности, какое только может быть дано человеку в ощущениях. Мольба о хлебе насущном есть мольба о даровании жизни, то есть – реальности. Парадокс Гильденстерна, бессмысленный с точки зрения здравого смысла и лексического значения слов, в высшей степени осмыслен с точки зрения восприятия жизни как кем-то творимого текста, не доступного адекватному пониманию. В этом случае человеку остаётся только его собственный бред как единственная реальность, которую он способен хоть как-то логически осмыслить. Вторжение внешнего мира чревато разрушением зыбкой умозрительной логики. Вся система социальных отношений, вся та причудливая игра, которая называется жизнью и которую настойчиво, назойливо, насильно разыгрывают **перед** Розенкранцем и Гильденстерном и с Розенкранцем и Гильденстерном актеры, есть всегда и безусловно враждебное личностному сознанию начало. Поэтому герои изо всех сил пытаются от этой жизни отторгнуться, но не могут. Она



настигает их повсюду: в каждом новом действии, в каждой картине они оказываются в «минус-хронотопе», однако откуда ни возьмишься являются актеры и вновь обозначают время и пространство. Но оно бесконечно чужое для Розенкранца и Гильденстерна, они не знают, как себя в нем вести, они в нем не ориентируются, так же как и в своем вневременном и внепространственном мире. «Нельзя быть более счастливым тогда, когда нас охватывает мощное ощущение того, что живешь именно в этом мире и именно в это время», - писал в 18 веке немецкий философ Георг Лихтенберг. Наши герои подобного счастья лишены. Поэтому в заглавии они объявлены мертвыми задолго до того, как по сюжету им полагается умереть. А финале, когда момент неминуемой смерти наконец наступает, они исчезают. Именно исчезают, а не умирают. «Умирание не романтично, и смерть – это не игра <...>, - говорит Гильденстерн. - Это отсутствие присутствия... ничего больше... бесконечное время, в течение которого... нельзя вернуться... это дверь в пустоту... которой не видишь...» (с. 134).

Так сюжет пьесы Стоппарда развивается от момента появления героев в мире и до момента их исчезновения. Это принципиально: не рождаются и умирают, что восходит к антиномии жизни и смерти, то есть, в сущности, к вечной жизни, а появляются и исчезают, что отрицает как жизнь, так и смерть. Величественный уход Гамлета, воспроизведенный актерами из шекспировской пьесы, - великое таинство перехода из бытия земного в инобытие загробной жизни. Нелепое исчезновение Розенкранца и Гильденстерна – не таинство, а некий казус, никем не замеченный и никак не связанный с проблемой бытия. Мир Гамлета – космос, которого он неотъемлемая часть даже и после смерти. Мир Розенкранца и Гильденстерна – кем-то написанный текст, случайная, хотя и видимо упорядоченная совокупность культурных знаков. И пребывание героев в этом мире-тексте случайно, как если бы они просто проходя мимо зашли

на минутку. Нет никаких причин и следствий их присутствия или отсутствия. Есть лишь постоянное напоминание об их изначальной смерти и одновременно бессмертия (предпоследняя фраза Гильденстерна: «Ладно, в следующий раз будем умнее» - с. 135) Но если нет ни жизни, ни смерти, ни реального времени и пространства, значит нет и не может быть привычного для классической драматургии движения сюжета от завязки к развязке – сами эти понятия оказываются чрезвычайно условными. Равно как и драматургический конфликт, который есть, но который, вместе с тем никак не выражен ни в противостоянии персонажей, ни в движении событий. В мире с разрушенной системой координат разрушается и система взаимоотношений между людьми. Так трагикомический «минус-хронотоп», являющийся порождением «минус-гармонии», приводит к «минус-конфликту», «минус-отношениям»; в конечном итоге, к «минус-жизни» и «минус-смерти». Так наглядно, на наших глазах, благодаря игре с известным текстом, происходит размытие границ между высоким и низким, нивелировка абсолютных нравственных ценностей, замещение космоса хаосом, неповторимой и самодостаточной личности – плоскостной копией, которую можно тиражировать бесконечно, чья индивидуальная судьба, чьи душевные переживания не фиксируются историческими документами, не хранятся в памяти поколений, не пробуждают сострадания и очищения. Так под пером Стоппарда исчезает трагедия, как только что исчезли и его герои, исчезает космос; исчезает время и пространство. А на место всего исчезнувшего приходит текст с его видимой целостностью, которая, однако, не является незыблемой, подвергается бесконечным трансформациям. Так же как бесконечно трансформируется умозрительное, текстовое, сценическое время-пространство, что и становится одной из главных форм художественного воплощения трагикомического мироощущения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. : Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 442 (ст. «Трагикомедия»).

<sup>2</sup> Пьеса английского драматурга Т.Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» датируется 1966 год, когда она была сыграна на Эдинбургском театральном фестивале. Позднее Стоппард снял на ее основе одноименный кинофильм. На русском языке в переводе И.Бродского пьеса впервые была опубликована в журнале «Иностранная литература». 1990. №4.

<sup>3</sup> Автор в многочисленных ремарках отсылает читателя к тексту пьесы Великого Барда, не переписывая его, а просто указывая акт и явление. В свою очередь, переводивший пьесу И.Бродский указывает русскому читателю в качестве «первоисточника» перевод М.Лозинского, до сих пор признаваемый шекспироведами как наиболее точный.

<sup>4</sup> *Стоппард Т.* Розенкранц и Гильденстерн мертвы // Иностранная литература. 1990. №4. С.83. В дальнейшем все цитаты будут приводиться по этому изданию с указанием страниц в скобках.

<sup>5</sup> Следует учитывать, что подобное восприятие шекспировского хронотопа обусловлено не только и, пожалуй даже, не столько текстом пьесы, сколько традицией ее театральной интерпретации, которая восходит к эпохе шекспировского театра. Сама конструкция английского театра эпохи позднего Возрождения призвана была воплотить образ универсума. Таким образом, пространственно-временные отношения в пьесах Шекспира и, в частности, в «Гамлете» носят не столько литературный, сколько театральный, сценический характер, который проецируется в слове, но словом не исчерпывается. Иначе, как мы увидим, обстоит дело у Стоппарда, где «театральный хронотоп», обусловлен и выражен именно в слове и становится поэтому сугубо литературным образом, хотя и восходящим генетически к образности театральной.

<sup>6</sup> См. об этом: *Чернова А.* ...Все краски мира, кроме желтой: Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. М.: Искусство, 1987.

<sup>7</sup> «Оборотная сторона» – один из лейтмотивных образов пьесы Стоппарда, проявляющий себя практически на всех уровнях сюжета и во всей системе персонажей.

<sup>8</sup> А.Чернова (см. сноску 6), в частности, пишет, что в шекспировские времена не знали современных декораций, но текст, произносимый персонажами, содержал столь подробные описания, что они будили зрительское воображение. Само же сценическое оформление было весьма скудным: несколько веток обозначали лес, стол и стул – убранство гостиной. Нечто подобное современный зритель мог наблюдать на спектакле «Как вам это понравится» английской труппы «Cheek and Jowl», гастролировавшей в Москве осенью 1995 года: действие в герцогском дворце разворачивалось на абсолютно пустой сцене залитой ослепительным светом и с ослепительно белым задником. Когда же события переносились в Арденнский лес, сверху спускались несколько зеленых лент и свет становился более приглушенным, возникали полутени.

<sup>9</sup> У Стоппарда, как и у Шекспира, он обозначен как Первый актер, что роднит его с протагонистом в античном театре. У Шекспира эта связь очень косвенная, опосредованная. У Стоппарда она акцентирована, нарочито обыграна уже в первой же сцене появления актерской труппы: И потом, на протяжении всей пьесы, именно появление актеров и указания, которые дает им Первый актер, способствуют организации и своеобразному структурированию мира, в котором никак не могут разобраться герои. Причем, любопытно, что внутри шекспировских цитат, включенных в пьесу Стоппарда, Первый актер зависим от текста, он подчиняется закону художественного мира, созданного Великим Бардом, и даже спасается вместе с товарищами от гнева Клавдия после злосча-

стной «мышеловки». Вне шекспировского текста он всякий раз хозяин положения, в отличие от Розенкранца и Гильденстерна.

<sup>10</sup> Специфический хронотоп пьесы Стоппарда несомненно испытал на себе влияние так называемого «серийного мышления», как его определяет в своем «Словаре культуры XX века» В.П.Руднев (М.: АГРАФ, 1997. С. 268-270).

**THE TRAGIDICOMEDY CHRONOTOP  
(THE TENSE AND SPACE IMAGE IN PLOT OF THE T.STOPPARD'S PLAY  
"ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD")**

© 2002 T.V. Zhurcheva

Samara State University

This article deals with the problem of tense and space image transformation under the influence of the tragicomic sense which is undoubtedly dominant in the XX-th century art. The T.Stoppard's play "Rosencrantz and Guildenstern are Dead" makes it evident the specific features of tragicomic chronotop: the traditional idea of tense and space is completely destroyed and so-called "minus-chronotop" is developed which in its turn discloses the world space harmony destruction.

## СКАНДАЛ КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДА

© 2002 Т.В. Казарина

Самарская гуманитарная академия

Статья посвящена проблеме развития русского литературного авангарда от футуризма к концептуализму. В ней обсуждается вопрос, связанный со скандалом, как формой художественной деятельности.

Литература и искусство авангарда на протяжении всего XX столетия демонстрировали уникальную жизнестойкость, способность к многократному возрождению и обновлению. Самоопределение в качестве авангарда художественного процесса обязывает к безостановочному выдвиганию новых и новейших «конструктивных принципов» и обеспечивает череду преobraжений в судьбе единой эстетической системы. В настоящее время понятие «литературы авангарда» принято относить, во-первых, к творчеству художников классического авангарда рубежа XIX-XX вв. (прежде всего - футуристов), поэтов и писателей группы ОБЭРИУ (20-е гг.), авторов-концептуалистов 60-80-х гг. Таким образом, можно говорить о «трёх возрастах» русского авангарда. При этом фантастическая быстрота и интенсивность развития русского авангарда привела к неравнозначности, принципиальному несовпадению постулированных теоретических принципов и художественной практики авангардистов трёх поколений, так что утверждение об их эстетическом родстве нуждается в дополнительном обосновании. Важно обратить особое внимание на проблему преемственности и взаимоотталкивания на характер эстетического диалога между тремя поколениями авангардистов.

Обращение к теме скандала оправдано тем, что может послужить одной из отправных точек такого исследования: известно, что скандалы сопровождали деятельность художников всех трёх направлений, и можно ожидать, что этот

специфический «жанр» тем или иным образом связан с сущностной природой авангарда и приблизит к её пониманию; кроме того, со временем он претерпевал изменения, способные дать некоторое представление о смене характера художественной активности авангардистов на разных стадиях существования авангарда.

Широко известно, что творческая деятельность писателей и художников русского авангарда во всех поколениях трёх носила подчёркнуто скандальный характер. И, по крайней мере на первой стадии развития авангарда, скандальность была программной, формы эпатажа продуманными, так что, оценивая успешность каждой своей художественной акции, авангардисты использовали нечто вроде «индекса скандальности». Слово «скандалист» в кругу футуристов из бранной клички превратилось в своего рода почётное звание, присвоенное В.Шкловскому, Д.Бурлюку, А.Кручёных и др. Известны случаи, когда метры авангарда упрекали последователей в неумении «правильно организовать скандал» (гилейцы попрекали этим бубновалетцев, Шкловский - обэриутов). Всё вместе превращало скандал в оригинальный тип авангардистского творчества, приметы которого важно установить для осознания эстетической природы русского литературного авангарда.

В первом приближении можно определить скандал как род художественной агрессии, направленной на переосмотр аксиологических оснований мира

и онтологического статуса действующих лиц.

Как замечает И.Смирнов<sup>1</sup>, о почтенном возрасте этого «жанра» позволяет говорить нарочито эпатажирующий характер поведения многих мифологических героев: скандальна «измена» богам Прометея, вставшего на защиту людей; скандальна история изгнания Адама и Евы из рая и т.д. Уже эти примеры позволяют увидеть в скандале не простое нарушение табу, а его отмену, то есть радикальное переустройство бытия и пересмотр фундаментальных конвенций человеческого существования. Речь идёт не о простом пересечении границы между дозволенным и недозволенным и превращении «законопослушного» мифологического персонажа в «нарушителя», а о таком изменении ситуации, когда каждая из «приграничных зон» перестаёт существовать в прежнем качестве: в первом случае, усилиями Прометея, больше нет ни мира безучастных богов, ни мира забытых богами людей; во втором случае (с Адамом и Евой) – нет ни безгрешных людей, ни отдельно от них существующего греха. При этом инициатор перемен перестаёт принадлежать как одному, так и другому из сосуществующих пространств: Прометей, порывая с богами, не становится человеком; Адам и Ева, обретая божественное знание, удаляются от Бога. Два разобщённых пространства – где «можно» и где «нельзя» – уничтожаются в пользу третьего, ещё не получившего ценностной оформленности, мира ещё не сформировавшихся запретов, ещё не преодоленной свободы. Таким образом, результатом скандала оказывается прерывание заданного движения, **возвращение мира к изначальному, «дозаконному» существованию**, – что, подчеркнём сразу, и было целью деятельности художников авангарда.

Авангард по самой своей эстетической природе предполагает революционное (скачкообразное) обновление мира. Художники-авангардисты видят свою задачу в том, чтобы, поступившись «окостеневшей» частью культуры, открыть человечеству путь к живой реальности.

Поэтому всякий творческий жест, художественное решение, любая фигура речи предполагает в первую очередь разрушение прежних эстетических норм, отмену господствующих правил, демонстрацию их несостоятельности. Как следствие, для авангарда во всех его вариантах важнейшим принципом становится острашение, которое уже в рамках русской формальной школы литературоведения (и прежде всего у автора этого понятия Шкловского) понималось весьма широко: не как частный приём, а как принцип, логический ход, лежащий в основе всей системы приёмов авангарда. При этом сила воздействия конкретных художественных решений возрастает, если они не просто воплощают, но манифестируют острашение как принцип творческой активности, придавая ему статус общего закона, а не ситуативного решения, демонстрируя предельные возможности осуществления этого принципа, заставляя его проявляться парадоксально (то есть так, что он готов обернуться своей противоположностью). Не случайна скандальная известность «Чёрного квадрата» Малевича, «Поэмы конца» Василиска Гнедова, или писсуара Дюшана: в подобных случаях произведение презентует «идею» острашения, отсылает к рациональному замыслу и ни к чему больше. Скандал в искусстве принадлежит к числу тех форм, где предметность (или её отсутствие) непосредственно адресует к принципиально новому методу эстетической деятельности.

Всё это делает скандал не в побочным сопутствующим эффектом творчества авангардистов, а важнейшим конструктом их творчества, наиболее выразительно демонстрирующим цели авангарда, его задачи и способы их достижения, манифестирующим его сущность. В этом смысле каждое из наиболее одиозных произведений авангарда – и есть воплощённый, материализованный скандал.

Именно в этом смысле он особенно важен для авангардистов первого призыва – футуристов. В эпоху их деятельности, на рубеже XIX-XX веков, сомне-

ние в разумных основаниях бытия провоцирует активность художника, побуждая его творческим усилием укрепить или окончательно расшатать этот фундамент рациональности. В искусстве авангарда на место воспроизведения закономерностей бытия приходит утверждение, конструирование его законов волею автора-творца. Эстетическая деятельность, в глазах законодателей авангардного творчества, несёт в себе такой преобразовательный заряд, что сулит тотальное преобразование мира, в том числе – его социальных структур. Поэтому оказывается важным предельно расширить круг единомышленников, союзников в деле эстетической переделки бытия. Отсюда крайне активное влечение раннего авангарда к публичным формам деятельности – распространение манифестов и «листовок», регулярное участие в дискуссиях, выступления перед самыми разными аудиториями. И почти всегда эти акции сопровождаются бурными скандалами, с переругиванием между организаторами и публикой, взаимным осмеиванием, потасовками, столкновениями с полицией.

Несмотря на всю кажущуюся алогичность творческого поведения, футуристы выступают чаще всего как сила, намеренная вернуть мир к логике и разумности, – при том, что эта разумность последовательно противопоставляется житейской логике, обывательскому здравому смыслу, – она подаётся как логика науки, современного инженерно-технического мышления (в статьях и манифестах футуристов постоянно встречаем ссылки на Эйнштейна, новое понимание пространства и времени). При таком подходе человечество оказывается разделено на защитников здравого смысла и сторонников новой рациональности. Скандал организует их столкновение.

Один из самых «скандальных скандалов» бурного 1913 года – дискуссия в связи с покушением на картину Репина «Иоанн Грозный и его сын Иван» (полотно было искромсано сапожным ножом прямо в выставочном зале). Обвинения в вандализме были предъявлены

не столько конкретному виновнику, художнику-иконописцу Абраму Балашову (как вскоре выяснилось, это был не злодей, а психически неуравновешенный человек), сколько «побудителям разнуданности», создателям атмосферы неуважительного отношения к ценностям искусства – художникам авангарда. В ходе организованной ими публичной дискуссии Д.Бурлюк и др. переадресовали обвинение пострадавшим – Репину и его картине, заявив, что репинское произведение своей «кровавостью» будит в человеке низменные инстинкты, побуждает к агрессии. Выступления ораторов вызвали гнев Репина (он покинул зал) и весёлый смех аудитории (особенно забавным ей показался Бурлюк).

Это классический скандал, здесь всё соответствует жанровой схеме. У него сразу два «провокаатора» – человек, покусившийся на картину, и автор полотна, предъявивший обвинение внешне непричастным людям, создавшим, с его точки зрения, некое состояние общественного мнения, при котором варварская акция стала возможной. Таким образом, причина происшедшего – искажения восприятия – лежит, по мнению Репина, во внешнеположной искусству плоскости социальных условий. Не один Репин несёт ответственность за эту логику, – она характерна для эпохи реализма, который постоянно адресует ко внехудожественной реальности – как источнику и ценителю художественной продукции.

Произошедшая в ходе дискуссии «рокировка», при которой истец и ответчик поменялись местами, – тоже имеет концептуальный характер: футуристы ставят вопрос об ответственности текста за его восприятие. Новое обвинение лишь косвенно адресовано Репину (не случайно его уход не снижает активности спорящих). По сути персональные обвинения попросту сняты, и акцент перенесён на функции произведения.

В ходе обсуждения живописное полотно из бездушного изуродованного предмета постепенно превращается в виновника злокозненных деяний в духе древних анимистических представлений,

и происходящее начинает напоминать либо о детской привычке пинать табуретку, о которую сам же споткнулся, либо о временах детства всего человечества, когда с должной юридической строгостью наказывали орудия убийства (топоры и стрелы) или пороли розгами и ссылали в глушь не вовремя упавший колокол. В любом случае движение дискуссии ведёт не в том направлении, где проблема получает разрешение, а туда, где она только завязывается, возникает. Спор о том, кто виноват, превращается в выяснение того, что виновато, какова первопричина случившегося.

С точки зрения футуризма, произведение как знак «обременено» значением, тесно связанным с современной культурой, вбирающим её негативные смыслы. Порочная, вырождающаяся культура, а именно так, и только так, художники-авангардисты воспринимают культуру современности, - концентрируется в тексте, образуя идеологическую прослойку между вещью и знаком. Художественное произведение, в том числе и картина Репина, - согласно авторской воле, помимо или даже вопреки ей, - несёт в себе, включает в свой состав сгусток идеологических представлений эпохи и гипнотически внушает их зрителю. В том, чтобы высветить в языке, обезвредить и уничтожить смыслы, принадлежащие современной культуре, - этой «сточной канаве изжитых истин» (Шершеневич), - футуризм видит свою главную задачу и решает её прилюдно, на публике.

По мере развития спора вокруг репинского полотна авангардисты превращаются из обвиняемых в обвинителей, затем произведение - из пострадавшего в обвиняемого, а в конечном счёте вся дискуссия - из правовой в семиотическую.

Предваряя дальнейшие рассуждения, можно уже здесь сказать, что важнейшим конституирующим признаком авангарда, на наш взгляд, является осознанная семиотическая направленность его усилий. Авангард во всех его вариантах - попытка осуществления семиотиче-

ской революции, деятельность по принципиальному изменению функций языка, причём не просто его выразительных возможностей, но природы и структуры означивания.

На рубеже столетий искусство, переживающее кризис, более не способно развиваться инерционно; оно «выталкивает» художника за пределы традиции и заставляет сознательно выявлять и порождать те условия, в которых формируется восприятие произведений искусства зрителем, процедура их порождения художником, их соотношение с предметами неэстетического, утилитарного назначения, их особый временной и пространственный статус и т.д. Для осознанного эти задачи непосредственное, «органическое» творчество больше невозможно. Автор вынужден искать выход из кризиса в сфере языка, нового использования его резервных возможностей и, создавая произведение, подниматься на метауровень по отношению к собственному тексту и художественному процессу вообще. Он осознанно конструирует как текст, так и язык для текста, ставит и решает семиотические проблемы.

К пониманию художественного языка как самостоятельной творящей силы, а произведения - как исполнителя его, языка, воли аудитория приближается в ходе описанного, да и каждого футуристического скандала.

Скандал перестанет быть значимой формой творческой активности, когда авангард откажется от претензий на роль социального реформатора, преобразователя искусства в целом и перестанет видеть в признании читателя главную мотивировку своей деятельности. Это произойдёт уже в 20-е годы, в творчестве обэриутов, существенно переосмысливших задачи искусства сравнительно с футуристами.

Обэриуты по-своему ведут работу с языком. Их отношение к предшественникам лишено подобострастия: в декларациях они решительно отмежевываются от главного в футуристической программе - войны, объявленной миру значений,

но при этом преклоняются перед Хлебниковым, поддерживают тесные контакты с Кручёных. Очевидно, что в деятельности «старших» им претит, во-первых, желание наделить слово функцией вещи, со всеми сопутствующими утилитарными функциями, а во-вторых, социальная активность футуристов, их намерение превратить авангард в мейнстрим художественного развития, унифицировать способы художественной деятельности, предпочесть её напор размаху, многообразию возможностей. Творчество Велимира Хлебникова (в меньшей степени – Кручёных) воспринимается обэриутами иначе: для них имеет первостепенное значение то, что для Хлебникова язык был не просто полем действия, областью произвольных манипуляций художника, но, скорее, самостоятельным животворящим началом бытия. Наследование футуризму идёт именно по этой линии: наиболее ценным у предшественников признаётся совершённое ими открытие творческих потенций языковой стихии.

Абсолютизируя креативные возможности художника, футуристы отрицали трансцендентность окружающего мира. Но поскольку авторское «я» теряло опору и правдanie в трансцендентном, утрачивалась возможность однозначно определить масштаб, значимость и весомость этого «я». С исключением трансцендентного исчезает верховный арбитр искусства, подтверждающий или отвергающий право автора считаться творцом. Вопрос о художественной значимости текста отныне должен был решаться в диалоге автора и реципиента. В результате их отношения превращаются в из области сотрудничества в зону острой состязательности: каждая из сторон является для противоположной единственным судьёй, причём всякий раз встаёт не вопрос о том, насколько удачно новое художественное произведение или насколько грамотно оно воспринято, но – имеет ли автор право называться художником или реципиент – читателем, – вопрос об онтологическом статусе «контрагентов». В этом постоянном поединке каждая из сторон стремится продемонст-

рировать своё абсолютное превосходство над противоположной, закрепить за собой право считаться субъектом, а противника – объектом эстетического акта, низвести его до уровня безликой неодолимо творённой силы (в глазах Маяковского публика – «стоглавая вошь», в оценке критиков сообщество художников-новаторов – «жёлтый дом», их творчество – «накись наших беспутных дней»). Но эти отношения нельзя свести ко взаимному оплёвыванию. Для раннего авангарда восприятие читателя или зрителя – вопрос болезненно важный. Между автором и реципиентом существует своего рода любовь-ненависть. Достаточно напомнить, как удивительно сочетаются у раннего Маяковского проклятия в адрес аудитории и обращённые к ней страстные признания («Но вы, люди, / И те, кто обидели, / Вы мне всего дороже и ближе. / Видели, как собака / Бьющую руку лижет?»)

От настроений своей публики обэриуты зависят значительно меньше. Характерна спокойная реплика Вагинова о том, что не печатают, так не печатают, его и при другой власти не стали бы печатать. Для этого поколения поэтов читатель перестал быть высшим судьёй, единственной авторитетной инстанцией.

Обэриуты возвращают художественной деятельности трёхмерность, открывая трансцендентное в языке. Художественная практика обэриутов – это поиски путей проникновения в бездны и глубины языка, система логических операций, ведущих к познанию его неучтённых возможностей, поэтому диалог с языком для авангардистов второго поколения гораздо важнее самого продуктивного диалога с аудиторией. Настолько, что это продолжает удивлять и сегодня. «Потрясающе и одновременно очень странно, – пишет режиссёр Михаил Левитин, – что они абсолютно игнорировали само понятие славы. При этом я убеждён, что они были совершенно нормальными людьми...»<sup>2</sup> Каждое публичное представление обэриутов – это прежде всего – «представление языка». Сами поэты выступают по отношению к нему не



как распорядители, но как посредники между ним и обыденной реальностью, способные пробудить активность языка, но не способные ею управлять. Освобожденная энергия языка рождает бесчисленные эскапады, и поэтам важно дать понять, что эти чудеса одинаково удивительны не только для гостей, но и для самих организаторов зрелища. Шутовская атрибутика спектакля, клоунские жесты его «исполнителей» должны подчеркнуть, что сами обэриуты - лишь «коверные» при великом маге - языке.

Поэтические вечера обэриутов похожи на дикий спектакль, разграниченный по заранее определенному сценарию. Спектакль, где конферансье разъезжает по сцене на велосипеде «по невероятным линиям и фигурам»<sup>3</sup>, где поэты не выходят из-за кулис, как положено, а вылезают по очереди из огромного шкафа, зачем-то выдвинутого на сцену, и т.д. Каждое такое представление - каскад трюков, среди которых стихи равноправны всем прочим. Важен не столько имманентный смысл стихотворного текста, сколько его способность стать фокусом в цирковом смысле слова. Вплоть до того, что стихотворение и вообще может не прозвучать со сцены, как в известном случае, когда конферансье объявил, что один из выступающих, Николай Кропачёв, в течение отведенного ему времени будет читать свои стихи не на сцене, а на углу Невского проспекта и Садовой. В этом случае публике предъявлялся не текст, а «дырка» от текста, зияние на том месте, где должно бы быть стихотворение, и это вполне удачно вписывалось в ту систему сюрпризов, которую выстраивал спектакль.

По оценке современников, зрелище более всего напоминало цирк, а цирк - травестия мистерии и сведущим зрителям напоминает именно о ней. Как утверждает Э.М.Гаспаров, «современное «ярмарочное» балаганное и цирковое представление отнюдь не лишено мистериального оттенка, своеобразной шутовской торжественности. Все эти гимнасты-ангелы, летающие под куполом и ходящие по канату (как Христос по во-

дам); все чудесные превращения, проваливания в преисподнюю и столь же чудесные воскрешения; человек в клетке со львами и тиграми, вызывающий в памяти первых христиан; Давид, неизменно побеждающий в борьбе Голиафа, и, наконец, травестийная редукция всего этого мира к клоунаде, несомненно создавала для художника, в особенности в обстановке начала века, заразительную атмосферу».<sup>4</sup> Хотя обэриуты в своих выступлениях обходились без зверей, сказанное о «мистериальном оттенке представлений», несомненно, относится и к ним. В результате обэриутское зрелище оказывалось двуликим. Где одним виделись чудачества, другим открывались чудеса. Столкновение словесных смыслов, контрастное сочетание приёмов, свойственных разным видам искусства, создавало особую перспективу, открывающую глубины языковых возможностей, приводило «к утверждению суверенитета самого языка как метафоры человеческого существования и как автаркической вселенной».<sup>5</sup>

Такая двухуровневость повествования-изображения соответствовала характерному для обэриутов принципу иероглифа. Иероглиф - образ двуслойный и непрозрачный: он обладает внешней выразительностью и смысловой глубиной, на которую его очертания прямо не указывают. Поэтому он поддается двойному прочтению - как чисто внешнему, так и углублённому - на уровне значения. Соответственно, представления чинарей-обэриутов могли восприниматься как легкомысленная буффонада, либо - как действия, своей причудливостью намекающие на непостижимость художественного языка, неисчерпаемость его до селе не использованных ресурсов.

Остранение в подобных случаях в равной степени было направлено и на авторов, и на зрителей, оно способно было перестроить индивидуальное эстетическое переживание, но не претендовало на то, чтобы породить тотальные мутации общественного восприятия. В этом смысле искусство обэриутов крайне эзотерично, а значит, в скандале как форме

общественно-эстетического принуждения они не нуждались. И в то же время, творчество этих поэтов оказывалось предельно демократичным, так как давало поводы для разнородного прочтения различно подготовленными зрителями, но не отвергало никого. Обэриутские «концерты» начисто лишены провокационности футуристических: авангардисты второго призыва не посягают на убеждения зрителей, не производят насильственный переворот в умах. Внешне общение со зрителем протекает вполне миролюбиво, без грубых выпадов с той или другой стороны и тем более без рукоприкладства. Зал и аудитория надёжно разделены рампой.

Скандалы по поводу этих представлений возникают постфактум, за пределами зала, в печати. Их инициаторами становятся идеологи нового режима. Дело в том, что художественная деятельность обэриутов носит игровой характер, а игра, создавая собственные правила и ценности, релятивирует правила и ценности, внеположенные ей. В глазах крепнущей советской власти это воспринималось как посягательство на её авторитет. Таким образом, скандал для авангардистов второго поколения – незапланированный и нежелательный эффект, причём губительно сказавшийся на судьбах художников-обэриутов.

Концептуалисты, заявившие о себе на закате советской власти, гораздо лучше осведомлены о её обыкновениях, и скандал для них – ожидаемая реакция на любую несанкционированную творческую деятельность. Поэтому авангард-3, с одной стороны, оттягивает неминуемую расправу, с другой – превращает неизбежную реакцию официальных кругов в материал собственного творчества.

Знаменитые перформансы московских концептуалистов 60-80-х годов происходят за пределами досягаемости властей – обычно за городом, в Подмосковье. Это естественным образом отсекает неподготовленную аудиторию, – акция осуществляется кругом единомышленников. Скандал как запланированное

действие в этих условиях попросту невозможен. Сама акция включает в себя некую операцию, подчёркнуто лишённую утилитарного смысла, и её обсуждение, о-смысление, наделение смыслом. Производится некоторое действие, предмет, артефакт из разряда никогда прежде не существовавших и, стало быть, не имевших своего значения, и над ним производится процедура означивания: в ходе обсуждения новорожденное явление обрастает смыслами, к денотату «прилагивается» значение, что в целом символизирует порождение знака, произведения. Художник возвращает себе божественное право творить реальность и адамическую власть давать имена.

Перформанс как ритуал адресован культуре. Как всякий ритуал, он должен побудить к активности ту силу, которая перестала действовать. В мире обесмыслившихся вещей и знаков, лишённых означаемого (симулякров), коллективным усилием порождается нечто, существующее и в плане содержания, и в плане выражения. «Оживить» то, что создано, должно было коллективное переживание. Так, организаторы группы «Коллективные действия» обязательно вводили в содержание акции такие моменты, которые должны были «сбить с толку» и этим активизировать более пассивную группу участников, заставить их пережить шок. Загадочность происходящего давала ощущение присутствия при акте творения.

По сути концептуалисты стремятся восстановить в правах то, что усиленно разрушали деятели классического авангарда, – понятие. Сосредоточиться на нём, эмоционально вжиться в него.

Георгий Кизевальтер, один из организаторов группы «Коллективные действия», следующим образом описывает и комментирует акцию «Время действия», проведённую 15 октября 1978 г.:

#### **ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ**

В лесу, на краю поля, была подвешена между деревьями катушка, на которую предварительно нами было намотано семь километров белой верёвки. Катушка

была подвешена таким образом, чтобы её не было видно с противоположного конца поля, куда – через 200 м открытого пространства – был выведен конец верёвки и где находились зрители и двое участников. В течение полутора часов участники и некоторые зрители поочередно непрерывно вытягивали верёвку, которая сматывалась с катушки. Конец верёвки не был закреплён, и вся она была вытянута из леса.

«В акции «Время действия», – поясняет Кизевальтер, – зрелищный план сведён к минимуму, поэтому всё внимание зрителей было приковано к верёвке, а точнее, к месту, где верёвка выбегала из леса. Примерно в течение 15-20 минут зрители испытывали активное любопытство и нетерпение ожидания: что же будет вытянуто из леса? В этот период и реализовывалось «пустое действие» данной акции, заключающееся в непонимании истинного смысла, «подтекста» движения верёвки. Постепенно, за счёт монотонности свершаемого и наблюдаемого действия первичная установка «детективного сюжета» сменилась в сознании зрителей установкой на конкретное, сиюминутное созерцание движущейся верёвки. Здесь «пустое действие» выступило в роли подготовительного этапа и позволило всем присутствующим воспринять движение верёвки как символ движения вообще, впоследствии трансформировавшийся в символ времени»<sup>6</sup>.

Всё совершается по логике скандала. Как мы видим, здесь также затрачиваются определённые усилия на то, чтобы разрушить инерционность восприятия зрителей, их стереотипные установки. Как и в случае с футуристами, зрителя допускают к самой технологии творчества и заставляют пережить эмоциональное потрясение. Но футуристы инсценировали разрушение культуры, а концептуалисты – её сотворение.

На наш взгляд, всё это свидетельствует о том, что скандал – частная форма проявления остранения, важная, но не обязательная для творчества авангарди-

стов. Скандал играет особую роль, когда необходимо манифестировать само остранение как ведущий принцип авангардного искусства и подтвердить права художников на реформирование всей эстетической и социальной деятельности, и теряет свои полномочия, когда экстенсивный принцип творчества авангардистов заменяется интенсивным, – искусство возвращается к решению своих профессиональных задач.

Характерно, что скандалы писателей и художников-авангардистов обычно вызывали дополнительный комический эффект и нередко были на него рассчитаны. Кажется, смеховая реакция должна идти вразрез с намерениями авангардистов. Что же заставляло этих суровых ниспровергателей, всерьёз ставящих задачу коренного преобразования жизни, комиковать, приступая к её решению? Как, например, уживается профетический пафос деятельности футуристов и комический ореол их произведений?

В своём самоутверждении футуристы одинаково рассчитывали как на ненависть, так и на сочувствие аудитории. Вербовать как друзей, так и врагов было одинаково важно: первые подтверждали перспективность начатого дела, существование вторых свидетельствовало о его неординарности.

Можно предположить, что первоначально комический эффект не входил в расчёты авангардистов. Однако остранение и комизм рождаются в результате общей для них, одной и той же логической операции.

В ходе акта остранения сложность эстетического воздействия на реципиента сводится к одному эстетическому эффекту – эффекту неожиданности, удивления. Комическое возникает на той же основе. Вслед за Кантом В.Пропп определяет его как «превращение напряжённого ожидания в ничто»<sup>7</sup>, а уже цитированный И.Смирнов – как «пародирование бесконечного в более чем конечном»<sup>8</sup>. Совпадая по своей логической структуре с комическим, остранение неизбежно вызывает аналогичную смеховую реакцию. «Всякая перспективная,

методическая, визуальная и другая редукция, — пишет О. Ханзен-Лёве, — вызывает такую непосредственную реакцию смеха в зависимости от интенсивности её контрастного эффекта: сюда вполне отнесится формалистская редукция произведения к действию его приёмов, к конструкту машины приёмов, прозрачность которой — в противоположность многозначности и сложности реального эстетического объекта — поначалу вызывает возбуждающее воздействие, кажется смешной, комичной»<sup>9</sup>.

Специалисты-гелотологи сходятся в понимании сущности комического как неагрессивного столкновения двух логик мироосмысления, при котором каждая сторона в глазах другой выглядит непонимающей, неверно оценивающей ситуацию. Авангард извлекает из комической ситуации двойную выгоду, во-первых, делая предметом насмешки оценку события с позиции здравого смысла, остранив саму житейскую логику, и, во-вторых, используя «примири-тельность» смеха, чтобы превратить враждебную аудиторию в сочувствующую.

Уже футуристы прибегали к комическому постоянно и использовали его в больших дозах. В описанной дискуссии, связанной с порчей репинской картины, все главные аргументы футуристов поначалу прозвучали из уст Максимилиана Волошина, а гилейцами, в общем-то, были просто подхвачены и по-своему обыграны — получили вызывающую форму и комическую окраску. Можно без преувеличений сказать, что футуристы «оглупили» всё высказанное Волошиным. Не успех выпал как раз на их долю: нужный резонанс вызвали не умные суждения Волошина, а нелепые выходы Бурлюка. Именно такая, «хохмаческая», форма наилучшим образом аккомпанировала провокационному смыслу высказанных суждений. Здесь, да и вообще, деятельность футуристов карнавализовала культурную ситуацию, демонстрируя условность, необязательность существующих эстетических представлений, норм, конвенций. Усилиями

авангардистов рядом с нормативным возникало антинормативное, общепринятое принуждалось к соседству с собственной противоположностью, что в высшей степени типично для карнавала, трактуемого по-бахтински как особое состояние мира, для которого характерна «логика обратности». Это стало причиной активного использования в скандальных акциях художников авангарда традиционной карнавальной образности — не просто карнавальных переодеваний, приёмов травестирования и др., но именно тех, которые достаточно хорошо знакомы культуре этой эпохи и рассчитаны на обязательную смеховую реакцию.

Важно было и то, что «цирковая» образность актуализировала мифологические реминисценции, важные для авангардистов, стремящихся к устранению диктата культурных норм ради возвращения к «докультурному» состоянию мира.

Можно с большой долей уверенности говорить, что эта «смеховая стратегия» футуристов себя оправдывала. Судя по многочисленным описаниям футуристических выступлений, приведённым в книге А. Крусанова «Русский авангард»<sup>10</sup>, реакция слушателей на происходящее была значительно дружелюбней, чем принято считать. Враждебное отношение к «авангардистской клике» демонстрировали в основном представители академических кругов (вполне естественно, что они занимали в отношении культуры охранительные позиции), — рядовые слушатели, и даже представители власти, частенько проявляли удивительную терпимость к «хулиганским выходкам» футуристов. Во всяком случае, после выступлений их чаще провожали овациями, чем шиканьем. Их стиль поведения быстро вошёл в моду и стал предметом добродушного осмеивания. Все принялись «играть в футуризм». Футуристов пародировали в газетах, проводили «футуристические» ёлки, масленицы и маскарады; им инкриминировались все несообразные поступки, с их участием связывались все «дурацкие» происшествия. Например, газетная заметка «Дикарь

или футурист?) сообщала, что «на Невском в Пассаже начал появляться оригинальный господин с грошовыми серьгами в ушах и маленькой баранкой-сушкой в глазу вместо монокла. К сушке вместо шнурка прикреплена прядь от рога. Встречные только отплёвываются». <sup>11</sup>

А под Рождество 1914 г. в Саратове на литературном вечере ждали приезда футуристов и даже распустили «слух, что в зале присутствует Бурлюк, переодетый в даму, и указывали на одну из дам. За Бедной женщиной вскоре ходил целый хвост любопытных». <sup>12</sup> Из множества анекдотических ситуаций подобного рода стоило выбрать именно эту хотя бы ради фразы газетчика, тоже ставшего жертвой саратовской мистификации. Он заявил, что «совершенно непонятно, где грань, разделяющая выходки футуристов и борьбу против них». <sup>13</sup> Пожалуй, эти слова лучше всего доказывают, что футуристы добились желаемого – не только громко заявили о себе, но и уподобили себе многих и многих окружающих, в том числе собственных оппонентов.

Юмор в данном случае (у футуристов) основан на взаимном высмеивании поэтов и их публики: обычно первые уличаются в нелепом оригинальничании, а вторая – в обывательской ограниченности. На новой стадии развития литературы обэриуты сохраняют пристрастие к смешному, но у них комический конфликт будет иметь совсем другую природу: «бесконечные» потенции языка будут у них пародироваться в «более чем конечных» (согласно приводившейся формулировке И.Смирнова) возможностях человека, поэта. Тексты обэриутов постоянно сталкивают активность пишущего (говорящего) с активностью языка, который противится тому, чтобы им распоряжались, и оказывает обратное воздействие на своих «пользователей». «В основе обэриутской «несерьёзности», – пишет А.Герасимова, – всегда лежала самоирония... Различие между обэриутами и футуристами заключено именно в их отношении к смешному, оно сводится к различию между эпатажем – у

футуристов и автоэпатажем – у обэриутов». <sup>14</sup>

Судя по всему, концептуалисты, в свою очередь, тоже не вводили никаких запретов на комическое, и во время перформансов, в той их стадии, когда участники ещё не углубились в магический смысл происходящего, иронические реплики по поводу странных манипуляций организаторов были вполне возможны. Но акция в целом, как «ритуальное действие, преследующее цель создания атмосферы сопереживания у участников» <sup>15</sup>, должна была настраивать на предельно серьёзный лад. Чтобы совместное переживание прочно вошло в личный экзистенциальный опыт каждого участника, всех прибывших на место проведения перформанса психологически готовили к восприятию события. Для этого использовались, по словам Г.Кизевальтера, «во-первых, форма приглашения, или предварительная инструкция; во-вторых, пространственно-временные особенности путешествия к месту события, когда зритель «освобождается» от всех прочих забот и обыденных психических «установок»; в-третьих, выбор места проведения акции – на природе, где мы можем снять «остаточное напряжение», накопленное в сознании зрителей». <sup>16</sup> Всё было направлено на то, чтобы перформанс воспринимался как сакральное действие, поэтому присутствие комического было явно нежелательным.

Вообще в ходе развития авангарда художественные достижения каждого предыдущего поколения художников становились методологической основой для творчества последователей, так что в искусстве авангарда от поколения к поколению возрастает умозрительность, в результате чего само это искусство, крайне демократичное поначалу, становится всё более элитарным, и даже эзотерическим. Соответственно комическое начало всё больше вытесняется, уходит на периферию творчества.

Подводя итоги наших размышлений о функциях скандала, скажем, что как действие, направленное на разруше-

ние упорядоченности, космической организованности бытия, скандал родственен апокалипсису и может быть действенным (то есть разрушительным) только для такой картины мира, которая признаёт историческое развитие (именно его и прерывает скандал-апокалипсис) и строгую иерархию ценностей (её авангард стремится разрушить). Поэтому стратегия скандала окончательно утрачивает действенность при отсутствии единой общеобязательной (в рамках данного социума) мировоззренческой системы, преобладании релятивирующего мышления, при отказе от исторического понимания действительности. Именно это характерно для состояния европейской культуры конца XX – начала XXI века, вошедшей в эпоху постмодерна, понимающую себя как постисторическое состояние человечества, признавшую плюрализм мировоззрений своей принципиальной ценностью. Это создаёт культурный фон, на котором скандал больше «не слышен», изживается или приобретает неизбежно локальный характер.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Смирнов И. П.* Homo homini philosophus... СПб, 1999. С. 217.
2. *Левитин М.* Обэриуты – это спасение // Театр, 1991, № 11, с.61.
3. «ОБЭРИУ// Афиши Дома печати. 1928. № 2. С.13.
4. *Гаспаров Б.М.* Тема святочного карнавала в поэме А.Блока «Двенадцать»// *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. М., 1994. С.22.
5. *Abirached R.* La crise du personnage dans le theatre moderne. P. 407. Цит. по: *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб, 1995. С. 218.
6. *Кизевальтер Г.* Перформанс и группа «Коллективные действия»// Театр, 1990, № 1. С.72.
7. *Протт В.* Проблема смеха и комизма. М., 2000. С.17.
8. *Смирнов И. П.* Видимый и невидимый миру юмор Сорокина // Место печати. Журнал интерпретационного искусства. М., 1997, № 10. С.66..
9. *Ханзен-Лёве О.* Русский формализм. М., 2001. С.193.
10. *Крусанов А.* Русский авангард. СПб, 1996.
11. Там же, с.190.
12. Там же, с.192.
13. Там же.
14. *Герасимова А.* ОБЭРИУ: Проблема смешного// Вопросы литературы. 1988, № 4. С.53.
15. *Кизевальтер Г.* Перформанс и группа «Коллективные действия»// Театр, 1990, № 1. С.72.
16. Там же.

## SCANDAL AS A FORM OF RUSSIAN LITERARY AVANGARD'S ARTISTIFIC ACTIVITY

© 2002 T.V. Kazarina

Samara Humanitarian Academy

The article is devoted to the problem of Russian literary avangard's development from futurism to conceptualism. It discussed the question about scandal as a variant of creative behavior.

УДК 882 (09)

## АВТОРСКАЯ СИСТЕМА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПУШКИНА И ГОГОЛЯ (ПОЭМЫ И РОМАН В СТИХАХ)

© 2002 Л.П. Рассовская

Самарский государственный университет

Статья представляет собой изложение (в виде развёрнутых тезисов) основных наблюдений и выводов, сделанных в процессе сравнительного анализа "южных поэм" и романа в стихах Пушкина, а также первой (в стихах) и последней (в прозе) поэм Гоголя. Рассматривались проблема взаимоотношений автора и героев и их влияние на пространственные структуры в произведениях двух писателей. Проведённое исследование позволяло выявить некоторые особенности творческого метода Пушкина и Гоголя в связи с концепциями искусства, отражавшимися в творчестве этих художников.

1. Уже в период своего рождения "Евгений Онегин" вызывал противоположные оценки даже близких друзей. Гоголь отзывался о романе двойственно. В его оценках звучит основная мысль, определившая понимание им Пушкина как явления - он "дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше, ... чтобы если захочет потом какой-нибудь высший анатомик душевный разъять и объяснить себе, что такое в существе своём поэт, ... то чтобы он удовлетворён был, увидев это в Пушкине". (6, 345)<sup>1</sup> Поэтому "он хотел было изобразить в "Онегине" современного человека и разрешить какую-то современную задачу - и не мог. Столкнувшись с места своих героев, сам стал на их месте и, в лице их, поразился тем, чем поражается поэт. Поэма вышла собрание разрозненных ощущений, нежных элегий, колких эпиграмм, картинных идиллий, и, по прочтенье её, вместо всего выступает тот же чудный образ на всё откликнувшегося поэта". (6, 346) Упрёк, адресованный Пушкину, который не справился с первоначально поставленной им перед собой задачей и не смог создать цельное и актуальное для современников произведение, смягчён возторженными эпитетами, характеризующими самого поэта.

В сущности, Гоголь упрекает автора романа в том, что он выдвинул на

первый план свой образ, став не только повествователем, но и главным героем своей, по определению Гоголя, "поэмы". Именно такими видел Пушкин отношения Байрона со своими героями: "... он постиг, полюбил один только характер (именно свой), всё, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнёс он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному". (7, 50)

2. Общепринято, что романтическое двоemiрие, т.е. "сознание полярности идеала и действительности, ощущение разрыва, пропасти между ними, а с другой стороны, жажда их воссоединения является важнейшей, определяющей чертой романтического искусства"<sup>2</sup>.

3. Столь же общепризнанным стало представление о байронизме пушкинских "южных" поэм. Нормой для романтизма (и прежде всего байронического типа) является предельная близость автора и героя. Проблема взаимоотношений автора и героя в пушкинских поэмах неоднократно становилась предметом наблюдений и размышлений. Пожалуй, раньше всего было замечено новое положение главного героя среди других персонажей. В.М. Жирмунский писал: "У Байрона герой стоит в центре внимания: навязчивый образ его царит в воображении поэта и читателя, как бы окрашивая всё произведение своим мрачным

величием. У Пушкина нет этого единодержавия: описание природы Кавказа и гаремные сцены, душевный мир и внешний облик Заремы, Марии, черкешенки не менее важны для поэта, чем движения и жесты, переживания и действия героя с периферии художественного внимания эти предметы, принадлежащие у Байрона к "обстановке", окружающей героя, перемещаются в центр, и герою приходится потесниться" <sup>3</sup>. Это наблюдение Жирмунского развил Гуковский. В.И.

Коровин отметил, что, в отличие от "Кавказского пленника" и "Цыган", герой "Бахчисарайского фонтана", Гирей, - "статичная фигура, и разочарование его - повод для драмы двух женских образов..." <sup>4</sup>.

4. В "Бахчисарайском фонтане" Пушкин изменил уже традиционную для европейского романтизма ситуацию: теперь *она* западная женщина, а *он* - человек Востока. Теперь *она* - пленница, и героиня не может ответить на любовь хозяина, не может принять любовь-рабство. В этой "крымской" поэме произошло отделение автора от романтического героя, явившееся неизбежным результатом *инверсированной коллизии* встречи представителей различных культур, западной и восточной. Хан Гирей не может быть ни тождественен, ни близок поэту-европейцу, как говорится, по определению.

5. Многократно отмечалась интенсивная лиричность "южных поэм". В.И. Коровин, отмечая наличие автобиографической лирической темы в поэме, обратил внимание на то, что "между повествованием и авторской лирикой есть известное противоречие". В то же время, по его мнению, "именно в "Бахчисарайском фонтане" предметный мир предстал в интимном лирическом освещении" <sup>5</sup>. На лиризм и "особенную музыкальность стиха" поэмы указывал и С.М. Бонди. Эпилог поэмы он определил как "лирический" <sup>6</sup>.

Сделанные различными исследователями наблюдения подразумевают вывод: отделившись от своего романтического героя, автор-повествователь в

"Бахчисарайском фонтане" предельно приближается к лирическому герою. Об этом свидетельствует своеобразие композиции поэмы: "отсутствие чёткой хронологической связи между картинами" и связующая роль "лирических вопросов", повествование с "недосказанностями" и "намёками" "контрастно заключительным лирическим раздумьям автора" <sup>7</sup>; "разнообразные и живописные картины гаремного быта, крымской природы густо насыщают собой повествование, определяя скрытый авторский голос, лирическое начало..." <sup>8</sup>.

6. В "Кавказском пленнике" и в "Цыганах" дистанция между героем и автором наиболее явно обнаруживается в эпилогах, сходных по построению и тематике, само наличие которых в "южных поэмах", по мнению В.М. Жирмунского, "существенным образом отличает их построение от "восточных поэм" <sup>9</sup>. В.М. Жирмунский отметил также наличие в этих двух поэмах "сверхиндивидуальных мотивов - национальных, исторических, государственных ... Эти объективные, надындивидуальные, государственно-исторические темы в эпилоге лирической поэмы с её новеллистическим, эмоционально окрашенным сюжетом и личным, интимным источником вдохновения всего лучше указывают, какими путями должно было впоследствии пойти искусство Пушкина, преодолев влияние байронизма" <sup>10</sup>.

7. По мнению В.И. Коровина, "в «Цыганах» разрушается лирический монизм. ... Мир и герой выступают как равноправные партнёры, одинаково подчинённые вне их лежащим законам. Точка зрения героя перестала совпадать с авторской или даже быть близкой к авторской. Герой стал таким же объектом изображения, как и мир в целом, как и другие лица. Это привело к расхождению между позициями автора и героя, причём точку зрения автора нельзя уже отождествлять ни с какой другой. Все «голоса» героев стали, во-первых, самостоятельными, т.е. отделёнными от авторского голоса, а во-вторых, относились к авторскому как части к целому" <sup>11</sup>.



*Подводя итоги сказанному, можно выделить три пути, по которым происходило отделение автора от героя в романтических поэмах Пушкина. Во-первых, "лиризация" повествователя, приближение его к лирическому герою; во-вторых, введение в художественную ткань повествования "надындивидуальных, государственно-исторических тем"; в-третьих, отделение авторского "голоса" от "голосов" героев, надделение их различными нравственно-мировоззренческими точками зрения, самостоятельными позициями.*

8. Свобода - тот идеал и та ценность, которая занимает высшее, первое место в пушкинской ценностной пирамиде; свобода - главная тема и главный мотив всего творчества Пушкина и всей его жизни, его судьбы. В признанной самой романтической поэме Пушкина, "Кавказском пленнике", тема свободы обладает структурообразующим значением. Для Пленника на протяжении поэмы место, так сказать, обитания свободы меняется: вначале это Кавказ, затем - Россия, "родной предел". Антитеза цивилизации и природы непостоянна, противоречива, подвижна.

Пушкин первоначально назвал свою поэму "Кавказ"; образ Кавказа не менее важен в поэме, чем образ главного героя. "Великолепные картины" природы, "отдалённые громады седых, румяных, синих гор" (4,87) заставляют любоваться собой в равной мере автора и героя. Несмотря на тяжесть своего положения, пленник, наблюдая "веру, нравы, воспитанье" горцев, "Любил их жизни простоту, // Гостеприимство, жажду брани, // Движений вольных быстроту, // И лёгкость ног, и силу длани... // Он любовался красотой // Одежды бранной и простой... (4,89) Для "европейца" Кавказ остаётся страной свободной жизни "чуждого" и чуждого народа. Описание быта и нравов жителей гор пронизано неподдельным интересом и даже восхищением. При этом изображение увиденного как бы глазами героя почти незаметно сменяется авторскими наблюдениями,

гораздо более объективными. "Черкес оружием обвешан; он им гордится, им утешен"; "пеший, конный - всё тот же он; всё тот же вид непобедимый, непреклонный"; "его богатство - конь ретивый, ... товарищ верный, терпеливый". Однако это "коварный хищник", и объект его охоты - "путник", "странник", он - "гроза беспечных казаков". Одновременно "черкес в отеческом жилище" - "хозяин благосклонный" и гостеприимный. (4,89-91) Нередко воинские игры в праздник Байрам становятся кровавыми: "... скучен мир однообразный // Сердцам, рождённым для войны, // И часто игры воли праздной // Игрой жестокой смущены. // Нередко шашки грозно блещут // В безумной резвости пиров, // И в прах летят главы рабов, // И в радости младенцы плещут". (4,91)

Автор вольную жизнь горных аулов сопоставляет с казачьими "вольными станицами" - и с прежней жизнью своего героя: "... русский равнодушно зрел // Сию кровавые забавы. // Любил он прежде игры славы // И жаждой гибели горел. // Невольник чести беспощадной, // Вблизи видал он свой конец, // На поединках твёрдый, хладный, // Встречал он гибельный свинец". (4,91) Черкесы "дивились" "беспечной смелости его" "И шёпотом между собой // Своей добычей гордились". (4,92)

В пушкинской поэме на Кавказе сошлись черкесы, казаки и русский дворянин, светский человек. Образ жизни их сильно отличается, но все они в равной степени знают, что "есть упоение в бою"...

9. Наслаждение боем, сражением свойственно романтическому герою активного типа, бунтарю, борцу за свободу. Под пером Пушкина эта черта становится признаком вольнолюбивой юности и объясняет участие свободолюбивого героя в захватнической войне России на Кавказе. Более того, она объединяет чеченцев, казаков, русских и всех вообще представителей рода человеческого. Поэзия Кавказа, мир Кавказа, по Пушкину, - это не только Восток, чужой и романтический, но и жестокая поэзия войны,

пир жизни перед лицом смерти. Граница между обыденной реальностью и поэтической экзотикой неожиданно оказывается проницаемой, но идеал свободы - вне реальности России, казачьих станиц или чеченских (черкесских) аулов. Свобода для пушкинского героя воплощается не в отказе от городской цивилизации в пользу естественной жизни на лоне природы (как в "Цыганах"), не в разбойничьей вольнице (как в "Братьях-разбойниках"), не в свободной любви (как в "Цыганах" и "Бахчисарайском фонтане"); что же он - "отступник света, друг природы" - надеется найти в чужом краю? Ясного ответа на этот вопрос в поэме нет. Похоже, что поездка на Кавказ является проявлением "охоты к перемене мест" - "весьма мучительного свойства" "лишнего человека", когда вынужденное бездействие в сочетании с одиночеством заставляет стремиться в дорогу, неважно, куда.

10. В "Кавказском пленнике" содержится в скрытом виде, лишь как намёк, фабула "Цыган". Герой, узнав "неверной жизни цену", "в сердцах людей нашед измену", уехал в "далёкий край" - как Алеко. Неизвестно, явился ли он на Кавказ в качестве офицера русской армии или лишь странствовал по горным дорогам, как Алеко "за курганом ... в пустыне". Как Алеко, его полюбила девушка другого, вольного и близкого к природе племени. Однако дальше события развиваются различно. Алеко, полюбив, в свою очередь, Земфиру, пытается принять образ жизни цыган, обретя свободу - вольную, без законов и правил "душных городов" жизнь. Перед ним открылась возможность воплощения идеала свободы в реальность. Пленник же среди горцев раб, закованный в цепи. Алеко, не способный принять право другого на свободу ("ты для себя лишь хочешь воли"), убивает возлюбленную и, осуждённый *вольными цыганами* на изгнание, остаётся один в мире. Пленник, освобождённый черкешенкой от оков, благополучно возвращается к своим, на родину - в мир, разочаровавший его и отвергнутый им.

11. Вообще традиционная для романтизма сюжетная схема встречи героев - представителей разных культур, типов цивилизаций, Запада и Востока предоставляет небольшое разнообразие способов её художественного наполнения: счастливая взаимная любовь и а) жизнь вместе на Западе, б) присоединение героя к "вольным сынам степей" (или гор); неразделённая (или угасшая, или трагически прерванная) любовь и разлука. При этом характерно, что доминирует во всех ситуациях герой-мужчина, *он*. Пожалуй, только у Пушкина они меняются ролями - и в Кавказском пленнике", и в "Цыганах", и в "Бахчисарайском фонтане".

12. В "Бахчисарайском фонтане" дуализм - основной принцип композиции системы хронотопов, связанных с судьбами и характерами двух героинь.

Дворец хана Гирея воспринимается Заремой как дом, где она выросла в ожидании любви своего хозяина. "Желанья тайные" сбылись, и в гареме она "в непрерывном упоенье дышала счастьем" до тех пор, пока не появилась польская пленница. Гарем заменил мир детства, который в её воспоминаниях запечатлён прежде всего как горный пейзаж, означающий также "другой закон, другие нравы". Хронотопы Кавказа и гарема противопоставлены здесь как прошлое, утраченное и потерявшее ценность, и драгоценное настоящее, наполненное счастьем, которому угрожает вторжение Марии вместе с её миром. Дом Гирея не родной, но свой для Заремы. Мария и её христианство обладают, с точки зрения Заремы, двойным значением: это "вера матери", когда-то родная, и одновременно реальная, сегодняшняя угроза её нынешнему счастью. Зарема не испытывает тоски по родине, по оставленному миру; теперь он соединился с тем, который несёт ей опасность.

Гарем для Марии - ужасное настоящее, неволя и чуждый мир, в котором всё (отношения между мужчинами и женщинами, проявления чувств, тип поведения, быт и нравы) противоположно отчужденному дому, "стране родной", где про-

шло её "девичье время, дни забав". Любя девушку, хан Гирей "для неё смягчает ... гарема строгие законы", позволяет жить по-своему. И в Бахчисарайском дворце, где "всё вокруг // В безумной неге утопает, // Святыню строгую скрывает // Спасённый чудом уголок". (4, 134) Наполненное воспоминаниями, новое обиталище княжны в ханском дворце стало одновременно монашеской кельей и "темницей отдаленной". На смену радостному прошлому пришло печальное настоящее, преддверие перехода в иной мир, к умершим родителям. Монашеская жизнь в гареме закономерно заканчивается смертью, несущей блаженство. Гарем и монашеская келья в нём - вот миры Заремы и Марии.

Судьба Марии, как она представлена в пушкинском изложении, могла бы стать основой исторического романа, подобного произведениям Вальтера Скотта. Счастливая жизнь в княжеском замке отца, поклонение "толпы вельмож и богачей" и множества влюблённых юношей, "домашние пиры", которые она "волшебной арфой оживляла" - вдруг набег крымских татар, и вот уже "Отец в могиле, дочь в плену. // Скупой наследник в замке правит // И тягостным ярмом бесславит // Опустошённую страну". (4, 136)

Однако структурообразующим хронотопом поэмы стал не княжеский замок в Польше, а Бахчисарайский дворец, в котором встречаются и сосуществуют два мира, объединённых судьбой и личностью Марии, прошлым и настоящим Заремы.

13. Кавказ не стал своим для пленника; бессарабские степи приняли Алеко и он, казалось, привык к ним. Пушкин подчёркивает, что это стало возможно благодаря двум обстоятельствам. Во-первых, для Алеко нет дороги назад - "его преследует закон", он сам выбрал новую жизнь, его "изгнанье" - "добровольное"; во-вторых, он здесь не в плену, а на *воле*. Кавказский пленник после побега возвращается в свой, оставленный им и разочаровавший его мир; Алеко некуда возвращаться. Хронотопы в обеих поэмах однотипны, но отношение к ним

героев различно, и это определяет окраску и смысл мотива одиночества.

Пленник обречён скитаться между мирами, ибо родной его разочаровал, а чужой никогда не станет своим. Он - скиталец, как Онегин, как Печорин, как Рудин, как Бельтов и им подобные. И всё же у него есть дом, в который он может вернуться, как Онегин из своего путешествия в Петербург, как Чацкий в Москву, - и, может быть, на время, пусть короткое, "дым Отечества" ему будет "сладок и приятен". Алеко нет места ни в одном из миров, после своего изгнания из тавора он одинок, может быть, более, чем лермонтовский Демон. Одиночество пленника вызывает сочувствие, воспринимается как печальная закономерность судьбы человека онегинского типа. Одиночество Алеко - справедливое возмездие; он изгнан из вольного мира за преступление против свободы.

14. Вынужденные скитания героев онегинского типа превращаются в образ жизни; хронотоп дороги наполняется новым смысловым содержанием мучительной и протестной промежуточности положения, порождённой отношениями с обществом интеллигентов, ставших для него лишними.

Полная неприютность Алеко - вариант хронотопа дороги, означающий окончательный разрыв с обоими мирами: и мечты, и действительности, с тем, что есть, и с тем, что возможно, - следовательно, потерю всякой надежды на их воссоединение, жизненное крушение, гибель личности.

И в "Кавказском пленнике", и в "Цыганах", прощаясь со своими героями, автор как будто длит расставанье, постепенно отдаляясь от созданных им картин, бросая последний взгляд вслед им. Но как различны эти прощанья! "Освобождённого пленника", идущего навстречу утренней заре, автор проводил долгим взглядом; Алеко словно растворился в пейзаже вечерней степи, для него настала первая сиротливая ночь. Сравнение его с раненым пулей журавлём лишь подчёркивает: герой на краю

гибели, и автор не видит для него спасения.

Белинский утвердил близость между Онегиным и Печориным, большую, чем близость между Онегою и Печорою. Однако между героями Пушкина и Лермонтова есть и существенные различия - не подготовлены ли это сходство и эти различия кавказским пленником и Алеко, столь же близкими и не менее различными? Онегин в тяжкие минуты разочарования в любви и в дружбе, в людях "застрелиться, слава богу, попробовать не захотел" и пережил новую любовь, и отправился в новые жизненные странствования с обновлённой, хоть и страдающей, душой - а почему умер Печорин, "возвращаясь из Персии", неизвестно. Может быть, потому, что ему, как Алеко, возвращаться было решительно некуда?

12

15. В "Евгении Онегине" Пушкин чётко обозначил главный принцип отношений автора и героя: "Всегда я рад заметить разность//Между Онегиным и мной//Чтобы насмешливый читатель//Или какой-нибудь издатель//Замысловатой клеветы//Сличая здесь мои черты//Не повторял потом безбожно// Что намарал я свой портрет//Как Байрон, гордости поэт//Как будто нам уж невозможно//Писать поэмы о другом//Как только о себе самом". (5, 28).

Дав рассказчику своё имя, Пушкин, тем не менее, не сделал себя ни главным, ни второстепенным, ни эпизодическим персонажем - ни даже свидетелем хоть одной сцены. Роман переполнен намёками или прямыми воспоминаниями об эпизодах биографии живого и всем известного человека - Александра Сергеевича Пушкина - но одновременно он приятель своего героя. Встречи его с Онегиным происходят где-то вне текста; зато на страницах романа мы встречаем других приятелей и знакомцев автора; в то время, когда Онегин "скупал в деревне", поэт был на юге, однако к нему попало письмо Татьяны, и он перевёл его для нас с французского на русский язык; именно он, а не Онегин, хранит письмо

героини. Он обладает всеведением, как автор в безличном повествовании, но основная форма повествования в романе - от первого лица. Однако источники осведомлённости рассказчика не указаны. будучи приятелем Онегина, он не мог быть знаком с Ленским или Ларинными - их пути в обозначенное в романе время действия не могли пересечься, т.к. автор и эти его герои разделены пространственно. Неоднократно объясняясь в симпатии или даже в любви к Татьяне, автор не был с ней знаком, а узнать о её деревенских отношениях с Онегиным мог разве лишь от главного героя во время встречи с ним в Одессе - но описание этой встречи он изъясил из текста. Остаётся предположить, что, простившись с героем и читателями на страницах своего романа, автор продолжил свои приятельские отношения с ним. Отчасти такое предположение возможно, если учитывать отмеченную Г.П. Макогоненко временную дистанцию между автором и героями в последних трёх главах: "... жизнь двух главных героев будет доведена до весны 1825 года, автор-поэт перейдёт этот исторический рубеж" <sup>13</sup>

16. Все эти "неподражательные странности" авторской системы романа требуют осмысления. Прежде всего, нужно признать, что граница между художественным автором и биографическим, автором-рассказчиком и биографическим автором предельно утончена, настолько, что временами совсем исчезает.

Близость биографического автора и рассказчика порождает многообразную проницаемость границы, разделяющей художественный и реальный миры, и одновременно является следствием этой проницаемости. Автор и его герои временами соскальзывают со страниц романа в жизнь, поэтому столь органичен знаменитый "открытый финал" - Онегин и Татьяна - и автор - окончательно покидают художественный мир, уходя в реальную жизнь.

Романтический параллелизм реального и идеального (воображаемого) миров сменился сложными (возможно,

уникальными) отношениями действительности и романного, т.е. художественного, мира.\*

Кроме того, близость, временами неразделимость, биографического автора и рассказчика приближает образ автора в романе к лирическому герою, а само повествование становится лирическим.\*\*

Такое положение автора в его отношениях с героями - прежде всего и главным образом - определяет жанр "Евгения Онегина": роман в стихах, т.е. лиро-эпический роман, закономерно выросший из пушкинских романтических поэм, из его романтизма, не только синтетического, но и предреалистического.

17. Единство пушкинского мира Ю. И. Айхенвальд осмыслял как специфически поэтическое и мировоззренческое: Пушкин - "эхо мира, послушное и певучее эхо, которое несётся из края в край, ... чтобы не дать бесследно замереть ни одному достойному звуку вселенской жизни ... он больше отзывался, чем звал. Это именно потому, что он был истинный поэт: ... Эхо души и деяний, внутренних и внешних событий, прошлого и настоящего, Пушкин в своей отзывчивости как бы теряет собственное лицо. Но божество тоже не имеет лица. Определённые черты, физиономия присущи только тому, что ограничено - их не знает мироздание как целое"<sup>14</sup>. В то же время "это - проявление *единства жизни*, которое носил в себе Пушкин"<sup>15</sup>.

18. Единство свободному роману, состоящему из разнохарактерных частей, обеспечивают прежде всего чёткая форма "онегинской строфы" и единый тон -

ирония. Ирония (и самоирония) позволяет Пушкину быть рядом с героями и вне их отношений; она уравнивает романский мир и действительность, свободно пересекая границу между ними. Ирония подчёркивает эпичность повествования в стихах, обуславливая свободную и объективную позицию автора - и невозможность морализаторства. Всеобъемлющая пушкинская ирония временами становится амбивалентной, соединяя в себе утверждение и отрицание, сочувствие и неприятие. Ирония как основной тон повествования придаёт ему многослойность, требует от читателя немалых усилий для постижения художественного содержания, умножая разнообразие возможных интерпретаций текста.

19. Роман полон такими ироническими аллюзиями и реминисценциями, которые выделяют литературу как особо значимую составляющую действительности - специфический третий мир\*, причём персонажи других авторов оживают в строфах "Онегина".\*\*

20. Первым крупным произведением Гоголя была идиллия "Ганц Кюхельгартен". В ней романтический герой и автор по-разному смотрят на Люненсдорф: то, чем любителю повествователь, наскучило Ганцу, и он противопоставляет родине мир своих мечтаний. Характерно, что противопоставляются не мир порока и мир идеала, но фантазии, основанные на книжных представлениях о древнем мире, и привычная, обыденная, *не романтическая*, реальность. В поэме Гоголя нет конфликта между героем и обществом: его все любят, никто не выражает против женитьбы Ганца на Луи-

\* Ср.: "Отношение текста реалистического произведения к миру вещей и предметов окружающей действительности строится по совершенно иному плану, чем в системе романтизма ... в "Евгении Онегине" ... текст и внетекстовый мир органически связаны, живут в постоянном взаимном отражении, перекликаются намёками, отсылками, то звуча в унисон, то бросая друг на друга иронический ответ, то вступая в столкновение". (Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". С. 8.)

\*\* Характеристика "лирического повествования" содержится в известной работе В.М. Жирмунского "Байрон и Пушкин".

\* Хорошо сказал об этом Ю. Айхенвальд: "...ведь и чужое художественное создание уже само становится природой, чем-то первоначальным, и возвращается, входит в общую совокупность явлений, так что и оно родит свой отклик в воздухе пустом". (Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 62.)

\*\* Достаточно напомнить "чету Скотининых" с "детьми всех возрастов, считая от тридцати до двух годов", или Буянова, "дворянского брата" автора, потому что был "детищем" В.Л. Пушкина - героем его поэмы.

зе, сам он не проявляет враждебности к родному миру и не видит в нём ничего плохого. Неудовлетворённость героя объясняется стремлением к "иной", "лучшей цели", к славе. Уезжая, Ганц собирался вернуться, он не покидал родину навсегда и не был отвержен ею, как Алеко. Романтическое двоемирие воплощено здесь, так сказать, в чистом виде - реальность и мечта; при этом действительность разрушает прекрасную мечту. Два мира разделяет не пространство, а время - это оно заменило прекрасное прошлое безобразным настоящим. Горькие упреки Ганца обращены к *чужой* стране, не сохранившей былое величие и красоту. Его попытка приблизиться к своему идеалу оказалась ошибкой. Возвращение домой принесло выздоровление его душе и примирение с миром. Таким образом, мечта и её крушение остались в другой стране, а счастье дала ему родина.

21. Автор близок своему герою не только благодаря родству душ и биографическому сходству (утаённому им от читателей - поэма была опубликована под псевдонимом, и он тщательно скрывал своё авторство), но и потому, что объявил *Германию* своей землёй обетованной. В эпилоге возникает новый вариант двоемирия, подобный первому, однако связанный уже с образом автора, а не героя. Принцип хронотопической системы тот же: Германия для автора - страна красоты, но не античности, а гётевских "песнопений", европейской культуры. Ганц обрёл счастье в Германии, которая была миром мечты для автора.

22. Насколько мне известно, ещё никто не обратил внимания, что эпилог поэмы Гоголя - почти парафраз посвящения пушкинской "Полтавы", которая была опубликована в конце марта 1829 года, а цензурное разрешение для "Ганца Кюхельгартена" было датировано 7 мая того же года. В пушкинском посвящении тоже противопоставлены прошлое и настоящее, *здесь и там*, но они соединены реальными "изменчивыми" судьбами автора и адресата лирического послания

"во глубину сибирских руд". В этом кажущемся двоемирии нет места мечте, а идеал - звучащие в нём благородство, верность, нежность и печаль. В эпилоге поэмы Гоголя восемнадцатилетний русский юноша делится с читателем своими мечтами, которые из уединённой пустыни, "никем не знаемой глуши" уносят его в Германию, "страну высоких помышлений" и "воздушных призраков". Подобно своему герою, Гоголь после неудачи со своей поэмой бежит в Германию, романтическую страну, созданную его воображением.

23. Все признаки лирического повествования можно обнаружить - более или менее явно - в тексте Гоголя, но на первый план выходит его склонность к статическим описаниям: "*идиллия в картинах*" представляет собой в самом деле череду картин, не связанных сюжетным действием. Организация художественного пространства напоминает живописные полотна, выстроенные в ряд перед нашими глазами для удобства рассматривания. Этот композиционный приём достаточно распространён в творчестве писателя, а структура "Мёртвых душ" представляет собой обширную галерею пейзажей, натюрмортов, бытовых сценок, портретов, карикатур, шаржей, обдуманно расположенных на стенах просторных и тесных, нарядных и бедных зал, образующих целый лабиринт, в котором немудрено и заблудиться. Родство "южных поэм" и "Евгения Онегина" давно доказано, родство между "Ганцем Кюхельгартенем" и "Мёртвыми думами" едва заметно, но тем не менее достаточно важно.

24. Первая поэма Гоголя - первое чистое воплощение его лиризма. В ней мы можем наблюдать также процесс формирования собственно гоголевского типа лирических отступлений, которые являются неотъемлемой частью "Мёртвых душ". Личность автора в них никак не проявляется - это общие этико-философские рассуждения. В лирические отступления Гоголь не включает, в отличие от Пушкина, никаких автобиографических подробностей, никаких намё-

ков на события своей судьбы, пережитые душевные радости или невзгоды. Эта авторская замкнутость, скрытность характерна и для последней его поэмы. Лирические отступления Гоголя по большей части комментарины с большей или меньшей мерой обобщения, часто философского.

25. Двойственность, контрастность структуры "Мёртвых душ" ясно ощутима и отмечалась неоднократно. Ю.В. Манн подробно исследовал контрастные "полюса", по его определению, в поэме Гоголя: "рациональное и алогичное (гротескное)", "эпос и лирика", "сатира, комизм и трагедийность", "контраст живого и мёртвого и омертвление живого", две тенденции - "произведение как готовое, самостоятельное и как становящееся, создаваемое автором" <sup>16</sup>. В другой работе <sup>17</sup> Ю.В. Манн указал на отличительное качество художественного пространства в произведениях Гоголя - *редукцию* романтического *двоемирия*. Мировые миры, сохраняя свою отдельность, утратили параллелизм; иной мир здесь, внутри нашего.

26. Однако кроме зафиксированного Ю.В. Манном травестирования коллизии мечты и действительности, в "Мёртвых душах" мы встречаем и нечто принципиально новое. Наряду с изображаемым миром с его гротескной двойственностью существует, хоть и неявно, подразумеваемый мир, видимый и внятный только автору. И это второе *двоемирие* отражает концепцию искусства Гоголя, согласно которой художник должен сочетать в своём творчестве особую, жреческую связь с Богом в самом акте созидания, творения, делания. Существование "высшего" мира обозначено прежде всего в лирических отступлениях в виде авторских намёков и таинственных предсказаний. Если в романе Пушкина художественный мир отделён от действительности проницаемой границей, то в поэме Гоголя художественный мир тяготеет и рвётся к высшему миру, миру единого Логоса.

27. Образ автора не обладает конкретностью, зримыми чертами характе-

ра; повествователь если и говорит о себе, то почти всегда\* как о писателе, философе, пророке - не человек, а социальная роль особой значимости выдвигается на первый план. Художественный мир поэмы не имеет явных связей с реальностью, она не ощущается, не дышит рядом. Это зеркало, в котором иронически искажается и тем вернее отражается реальность.

28. Дистанция между персонажами и автором в "Евгении Онегине" основана на том, что он находится рядом, но самостоятельно, отдельно от героя. Автор существует и на страницах романа, и в реальности, связывая эти миры собою. У Гоголя автор, сохранив форму повествования от первого лица и всеведение, окончательно отделился от своих героев, обитая, в отличие от них, в мире живых и глядя на изображаемое подчёркнуто со стороны. Отказавшись от показа "добродетельного человека", избрав в герои "подлеца" и "приобретателя", Гоголь не мог объявить себя его "приятелем" или хотя бы "добрым знакомым", а значит, не мог поселиться рядом с ним. Именно здесь и тогда в нашей литературе произошёл окончательный *пространственный* отрыв автора от его героя.

---

\* Только дважды Гоголь прямо говорит о своих личных переживаниях - и оба раза они связаны с путешествием, странствованиями. Шестая глава начинается воспоминаниями о детстве и юности: "Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту: <...> любопытного много открывал в нём детский любопытный взгляд. <...> Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на её пошлую наружность; моему охлаждённому взору неприятно, мне не смешно, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! о моя свежесть!" (5, 106) И в последней главе первого тома есть обращение к дороге, в котором сквозит личное чувство и личная биография: "Боже! Как ты хороша подчас, далёкая, далёкая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грёз, сколько перечувствовалось дивных впечатлений!..." (5, 212)

В древнерусской литературе автор не обозначал своего присутствия; в эпоху классицизма скрывал свою неповторимость, индивидуальность, особенность; в романтических произведениях воплощал свою личность в герое. Пушкин в Онегине создал образ равного себе *другого* человека и занял место рядом с ним. Гоголь, сохранив личную позицию, собственные оценки и комментарии, предстал в качестве явно выраженного автора-сочинителя, "историка" им самим "предлагаемых событий" (5, 35). Его земное существование не является предметом изображения, он живёт в совершенно другом мире, нежели его персонажи.

Такое положение автора как нельзя лучше соответствовало художественной задаче Гоголя: показать людям их самих так, чтобы они ужаснулись и поняли необходимость перемен в себе ради сохранения живых душ, необходимость постижения божественного замысла и следования ему. Вследствие этого автор оказался *над* героями, став не только повествователем, но и судьёй, выносящим приговор самой действительности, соединив служение пророка, указующего путь человеку (и человечеству), с функцией творца, художника.

29. Всепроницающая ирония Пушкина распространяется не только на персонажей, но и на автора, уравнивая его с героями. У Гоголя ирония направлена только на изображаемое. Автор ироничен, но не *самоироничен*. Он - философ и пророк, но его трудно назвать *лирическим героем* в полном смысле слова. Он словно некий мираж, фантом, сохраняющий внешние формы, но бесплотный и неощутимый.

Если учесть, что все намёки на реальность событий и персонажей поэмы более или менее явная ироническая игра, а личность автора скрыта за маской пи-

сателя, философа и пророка, то обнаруживается призрачность, миражность самой действительности, тогда как художественный мир заселён замечательно полнокровными персонажами с *мёртвыми душами*, требующими воскрешения.

30. Пушкинский роман многообразно и тесно связан с жизнью; поэма Гоголя, негодуя на действительность, пытается обратить наши взоры ввысь, туда, куда устремлён взгляд автора.

31. В "Мёртвых душах" Гоголь хотел показать, во-первых, насколько способ существования человека не соответствует его логосу, и, во-вторых, открыть ему путь к первообразу, побудить к преодолению двойственностей, разделяющих мир и отделяющих его от бога. На этом пути жизнью своей, подобной ангельской, человек должен был сделать единым чувственным миром небо и землю. Способ своего земного существования следовало согласовать с божественным замыслом, своим логосом. А для этого прежде всего необходимо рассмотреть действительность с должным знанием - и это одна из главных задач художника.

31. Три составляющие концепции искусства Гоголя - боговдохновенность, пророческое служение и художественное мастерство - определили тематику и две основные тенденции лирических отступлений в поэме, отмеченные Ю.В. Манном: суверенность предмета изображения и акт творения, написания, делания. Индивидуально-человеческому в них почти не нашлось места. Романтическая тема одиночества звучит философски обобщенно, оно объясняется особой миссией писателя того типа, к которому причислил себя Гоголь. Личные ноты едва слышно звучат в концептуально важном лирическом отступлении о судьбах двух художников, открывающем седьмую главу. Два типа писателя, два взгляда на мир, два типа отношений с человечеством, два способа воздействия на него - в интерпретации и оценке Гоголя. Для себя он избрал суровый удел обличителя и пророка, говорящего не-

\* Ср.: "Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах - вот чего требует наш ум от драматического писателя" (7, 147) Но у Пушкина обстоятельства *предполагаемые*, т.е. воссоздаваемые, а у Гоголя - *предлагаемые*, т.е. создаваемые.



приятную правду ради того, чтобы, приведённые в "священный трепет" при помощи "высокого восторженного смеха" читатели поняли необходимость спасения своих душ от гибели. Характерно, что собственный смех Гоголь определяет как отличный от скоморошьего ("кривлянья балаганного скомороха") - значит, это смех юродивого, русской разновидности пророка. И в самом деле, юродивый "ругается миру", обличает его пороки с позиций божественного учения, божественных истин.<sup>18</sup> Другое дело, насколько точно авторская оценка, насколько она совпадает с читательским восприятием. Карнавальность пленительного гоголевского смеха всеми

ощущается, даже если не осознаётся на уровне теории Бахтина.

32. В черновых набросках к первому тому читаем: "Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. - Ещё сильнее должна почувствоваться читателю мёртвая бесчувственность жизни. Проходит страшная мгла жизни, и ещё глубокая сокрыта в том тайна. Не ужасное ли это явление?" (5, 490) Мир должен "тронуться" - и он, Гоголь, должен его на это подвигнуть силой "высокого смеха" и при помощи "величавого грома" своих речей.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Произведения Пушкина и Гоголя цитируются по след. изд.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. в 10 т. Л., 1978; *Гоголь Н.В.* Собр. соч. в 7 т. М., 1978. Том и страница указываются в тексте.

<sup>2</sup> *Гуревич А.М.* Романтизм в русской литературе. М., 1980. С. 7.

<sup>3</sup> *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 124.

<sup>4</sup> История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790-1825). М., 1979. С. 228.

<sup>5</sup> История романтизма в русской литературе... С. 229.

<sup>6</sup> *Бонди С.М.* Поэмы Пушкина. // *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. Т.3. С. 452.

<sup>7</sup> История романтизма в русской литературе... С. 229.

<sup>8</sup> *Маймин Е.А.* О русском романтизме. М., 1975. С. 85.

<sup>9</sup> *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. С. 85.

<sup>10</sup> Там же. С. 85-86.

<sup>11</sup> История романтизма в русской литературе... С. 233-234.

<sup>12</sup> Различия в тональности финалов "Кавказского пленника" и "Цыган" объясняют по-разному. Так, например, *А.М. Гуревич* пишет: "В "Кавказском пленнике" нравственная свобода покупалась ценою неволи. Напротив, Алеко, придя к "сынам природы", получает полнейшую внешнюю свободу ... Неизбежность трагической развязки коренится, таким образом, в самой натуре героя, отравленного предрассудками европейской цивилизации, всем её духом ... страсти живут повсюду: в "неволе душевных городов", и в груди разочарованного героя, и в вольной цыганской общине ... Бегство от цивилизации бессмысленно и бесперспективно". (Гуревич А.М. Романтизм в русской литературе. С. 62-64.) *В.И. Коровин* предлагает другую интерпретацию финалов поэм: "В "Кавказском Пленнике" разочарование осмыслено как мода, и преодоление его зависит от воли личности. В "Цыганах" разочарование Алеко - не мода, не нечто наносное, а исторически "роковая" судьба, от которой невозможно избавиться, потому что причина лежит не столько в самой личности, сколько вне её, в природе людей вообще, к какому бы обществу они ни принадлежали - к цивилизованному или "естественному". Больше того, причина лежит в неких надличных "роковых" силах, которые обретают самостоятельность и вырываются наружу". (История романтизма в русской лите-

ратуре (1790-1825). С. 230-231.) **Е.А. Маймин** подчёркивает, что "Пушкин использует в "Цыганах" (так же, как он это делал в "Кавказском пленнике") популярный руссоистский мотив, но при этом отказывается от патриархальных иллюзий Руссо, развенчивает его мечту о возможности гармонического существования человека на лоне природы". (Маймин Е.А. О русском романтизме. С. 87)

<sup>13</sup> *Макогоненко Г.П.* "Евгений Онегин" А.С. Пушкина. М., 1971. С. 131.

<sup>14</sup> *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей, М., 1994. С. 62.

<sup>15</sup> Там же. С. 63.

<sup>16</sup> См.: *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1988. Гл. 6.

<sup>17</sup> *Манн Ю.В.* Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь). 23.01.2002. [Http://www.Kafka.Ru./about/Mann.Htm](http://www.Kafka.Ru./about/Mann.Htm).

<sup>18</sup> См. об этом подробнее в кн.: Агранович С.З. и Рассовская Л.П. Миф, фольклор, история в трагедии "Борис Годунов" и в прозе А.С. Пушкина. Самара, 1992. Гл. "Царь и юродивый". С. 92-109.

**THE AUTHOR'S SYSTEM AND THE ARTISTIC AREA  
IN THE WORKS OF PUSHKIN AND GOGOL  
(POEMS AND NOVEL IN VERSE).**

© 2002 L.P. Rassovskaya

Samara State University

The article is a reproduction (in the form of detailed theses) of the main observations and conclusions, made in the process of the comparative analysis of Pushkin's "South Poems" and novel in verse, and also the first (in verse) and the last (in prose) poems by Gogol. The problem of the relationship between the authors and the characters, and their influence on areal structures in the works of both writers was analyzed. The observations made were helpful in discovering some peculiarities of Pushkin and Gogol's artistic methods in connection with the concepts of art, related in the works of these authors.

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ В СИСТЕМЕ ДИСКУРСИВНЫХ ПРАКТИК

© 2002 И.В. Саморукова

Самарский государственный университет

Автор статьи трактует «художественное высказывание» как эстетическую деятельность субъекта в системе речевых жанров. Художественное высказывание проблематизирует ми-рообразы актуализируемых в нем речевых практик и в этом смысле является адискурсив-ным.

Темой статьи является *художест-венное высказывание* в словесном искус-стве. Оговорюсь сразу: меня интересует не логическая структура высказывания (пропозиции) в художественной (фик-циональной) литературе, как ее рассмат-ривают Дж Серль и Г.Фреге<sup>1</sup>, а выска-зывание (событие) как особый феномен художественного опыта<sup>2</sup> в той культур-ной практике, которую принято называть литературой, изящной словесностью<sup>3</sup>.

*Художественное высказывание можно определить как особого рода деятельность субъекта в дискурсивном пространстве, суть которой в пробле-матизации актуальных для субъекта способов моделирования реальности в речевых практиках*<sup>4</sup>.

Дискурсивное пространство я по-нимаю как некую систему речевых прак-тик, первичных<sup>5</sup> и вторичных речевых «жанров» (М.Бахтин), различных типов высказываний, устных и письменных. Если литература имеет своим материа-лом и внешней референцией<sup>6</sup> язык, то язык, аккумулированный реализующими его высказываниями, их жанрами и ти-пами. Система высказываний, как пока-зано в работах М.Фуко, манифестирует систему социальных отношений, в ней воспроизводится язык как особый сим-волический порядок, формируются пред-ставления людей о мире. Способ говоре-ния, «речевой жанр», тот или иной дис-курс выступает как носитель определен-ного мирозобраза. Поэтому пространство высказываний, или дискурсивное про-странство, выступает как необходимый посредник между литературой и внеш-

ней реальностью<sup>7</sup>. Именно в нем форми-руется та «семиотическая среда», кото-рая, по мнению Ю.М.Лотмана, является необходимым условием реализации коммуникативной функции словесного искусства<sup>8</sup>.

Художественная словесность вто-рой половины XX века является своеоб-разной манифестацией этого тезиса. Я имею в виду такое качество постмодер-нистских текстов, как «центонность», открытое присутствие в тексте «чужого высказывания», входящая в авторское задание игра с готовой жанровой моде-лью, различные виды стилизации. Безу-словно, подобная ассимиляция внешних высказываний в художественный текст наблюдалась и ранее, однако степень и качество проблематизации чужих выска-зываний были иными. Современная ли-тература подвергает рефлексии отчуж-денность «говорящего» субъекта от лю-бых речевых практик, отягощенность всякого слова неким «готовым опытом», не аутентичным опыту говорящего, в то время как словесность прошлого всегда полагала существование авторитетных высказываний. Эти высказывания не подвергались рефлексии, деятельность субъекта не обнаруживала их границ.

Например, древнерусская словес-ность устанавливала некую систему дис-курсов – готовых способов говорения о предмете, которая распространялась на все письмо, была, как указывал Д.С.Лихачев, межжанровой. Жанры оп-ределялись их «деловым предназначени-ем», так что авторитетность высказыва-ния зависела от авторитетности области

его применения со свойственной ей системой нормативных интерпретаций. Жанровая модель, языковой шаблон не осознавались как «чужое слово», как речевой мир Другого, они были способом культурной и языковой идентификации субъекта речевой деятельности.

Подобный способ идентификации в принципе сохраняется и в литературе нового времени, хотя и утрачивает тотальность. Ж.-Ф. Лиотар предложил концепцию «метарассказов», под которыми он понимал возникшие в новое время «объяснительные системы», внутренне организованные как «повествования», своеобразные «мифы», имплицитно присутствующие в различных дискурсивных практиках и делающие их легитимными. «Метарассказы» Лиотара можно сравнить с «авторитетными высказываниями» М.Бахтина, которые он рассматривал как своеобразную модель речевой деятельности «в каждую эпоху, в каждом социальном кругу, в каждом маленьком мирке семьи, друзей и знакомых»<sup>10</sup>. Французская школа анализа дискурса во главе с М.Пешё вслед за М.Фуко выдвинула понятие «дискурсивной формации», некой совокупности речевых практик, в которой присутствует структурная доминанта, определяющая механизм формирования значений в высказываниях. «Дискурсивная формация» имеет исторический характер, каждая конкретная эпоха характеризуется своей системой «дискурсивных формаций»<sup>11</sup>. Пересекающиеся и дополняющие друг друга понятия «авторитетных высказываний» (М.Бахтин), «метарассказов» (Ж.-Ф.Лиотар), «дискурсивных формаций» (М.Фуко и М.Пешё) обращены, на мой взгляд, к одному и тому же процессу, а именно, к социокультурному механизму порождения высказываний.

Современную эпоху, «эпоху постмодерна», Лиотар охарактеризовал как период крушения метарассказов. Однако, на мой взгляд, и в настоящее время существуют некие «авторитетные высказывания», модели легитимности. В частности, само «цитирующее высказывание» может быть подобной моделью. Се-

годня, когда критики говорят о кризисе постмодернизма, о необходимости выйти за границы «текстуальности»<sup>12</sup>, достаточно очевидной становится отчужденность «центонного высказывания» от творческого субъекта, в его деятельности намечаются границы такой организации речевого опыта. Центонная модель превращается в нечто подобное «жанровому канону», становится для субъекта художественной деятельности внешним высказыванием, материалом, сопротивлению которого он стремится преодолеть.

Художественное произведение может иметь свой дискурсивный прототип во внешнем пространстве высказываний. Новаторство произведения может определяться тем, что оно открывает новую модель легитимности речевой деятельности, манифестирует новую авторитетность речевого поведения. Так, Достоевский одним из первых преодолел монологическую модель повествования, уравняв речевые (и идеологические) позиции автора (повествователя) и героя (персонажа). В аспекте поставленной мною проблемы художественного высказывания как деятельности субъекта в пространстве речевых практик интересно мнение Д.С.Лихачева о дискурсивном прообразе романов Ф.М.Достоевского. Он считает, что на повествовательную структуру романов Ф.М.Достоевского повлияло развитие в середине XIX века источниковедения и переворот в практике русского суда, где важнейшую роль стали играть показания свидетелей, а они, как известно, – разноречивы. Poleмизуя с М.Бахтиным, Д.С.Лихачев полагает следующее: «... романы Достоевского – это грандиозные судебные дознания. Поэтому концепция М.Бахтина и верна и неверна одновременно. Она верна на том уровне произведения, в котором идет источниковедческое исследование и опрос свидетелей. Но она неверна на том уровне, на котором историк устанавливает истину, а суд присяжных выносит решение. Все романы Достоевского – это прежде всего поиски истины, ведущиеся методами, открытыми в историческом источниковедении и утвер-

дившимися в практике реформированного суда. История русской науки и история русского права оправдывают и одновременно поправляют, дополняют бахтинскую концепцию «полифонического» творчества Достоевского»<sup>13</sup>. Таким образом, специфическая организация повествования в романах писателя «обязана» своим существованием новой системе дискурсов, актуализировавшихся в России в середине 19 века. Взяв эти дискурсы за образцы романного повествования, сплавив их с уже освоенными словесным искусством моделями речевой деятельности, Достоевский способствовал установлению нового «метарассказа» не только для литературы, но и для дискурсивной деятельности в целом. Мнение Д.С.Лихачева подкрепляется и тематизацией следствия и суда в произведениях Достоевского: криминальной интригой, многочисленными «свидетельскими» и «процессуально-полемиическими» речами и письмами его героев.

Итак, художественное высказывание есть *деятельность*, суть которой в проблематизации языка, вовлеченного в некую систему высказываний. Ж. Делез рассматривал проблематизацию не только как «особо важный вид субъективных действий, но параметр объективности как таковой, в которую включены эти действия»<sup>14</sup>.

В качестве важнейшего конституирующего признака высказывания М.Бахтин выделял наличие *субъекта*, *связывая границу высказывания с абсолютной сменой речевых субъектов*<sup>15</sup>. Эта сторона высказывания непосредственно соприкасается с тем, что называют «образом человека», так что произведение в полной мере можно назвать отражением человеческой деятельности. Другое дело, что образ этой деятельности, как и само «представление» о человеке, может быть различным в зависимости от того дискурсивного пространства, где разворачивается деятельность субъекта художественного высказывания. «Произведение, - писал Ж.Делез, - разворачивается исходя из, вокруг трещины, которую никогда не сможет заполнить. То, что роман, в част-

ности, начиная с Джойса, обрел совершенно новый язык на манер «Анкет» или «Допроса», представив в основном проблематичные события и персонажи, разумеется, не означает неуверенности во всем; это, конечно, не применение метода всеобщего сомнения, либо знак современного скептицизма, но, напротив, открытие проблематичного и вопроса как трансцендентального горизонта, трансцендентального очага, «сущностным» образом принадлежащего людям, вещам, событиям»<sup>16</sup>.

Подход к художественному высказыванию как к особой эстетической деятельности его субъекта в дискурсивном пространстве предполагает не только, а, точнее, не столько исторический и генетический подход к художественному произведению в плане его источников и традиций, суть которого в переносе внимания с самого акта высказывания на историю текста. Сама история здесь должна быть преобразована в то, что М.Фуко, называл «археологией», подразумевающей описание условий возникновения того или иного вида художественного высказывания. Исследование художественного высказывания как деятельности предполагает его рассмотрение в «логическом» аспекте как материализованную в тексте «работу» субъекта высказывания с различными речевыми практиками (выявление того, что Ж.Деррида называл переопределением означающего), описание диалога субъекта с этими практиками и с их внутренними субъектами. При этом имеются в виду как «литературные ряды» (Ю.Тынянов), то есть сложившиеся в словесном искусстве способы моделирования мира, способы обработки «дискурсивной реальности», например, жанровые правила и конвенции, так и «соседние ряды», по М.Бахтину, вторичные и первичные речевые «жанры». Последние воспринимаются наивным сознанием как живая действительность, «быт». Но, как подчеркивал Ю.Тынянов, «быт» соприкасается с литературой «прежде всего своей речевой стороной»<sup>17</sup>.

Все речевые практики определенного культурно-языкового пространства, формируемые ими значения как бы накладываются на так называемую «*наивную модель мира*», т.е. на отражающийся в каждом естественном языке определенный способ восприятия мира, навязываемый в качестве обязательного всем носителям данного языка<sup>18</sup>. «Наивная модель» мира является как бы «общей средой», «языковой кровью», делающей возможным взаимодействие различных высказываний, различных речевых миров. «Наивная модель мира», запечатленная в естественном языке, хотя и подвергается временному смещению, отличается от системы речевых практик устойчивостью. В известном смысле эта модель, часто метонимически определяемая как язык (в отличие от дискурса, речевой практики, речевого жанра, высказывания), выступает для художника своеобразным горизонтом его деятельности в речевом континууме, искомой «внутренней формой слова» (А.Потебня), «идеей» языка (Ж.Делез). Напомню, что идеи Ж.Делеза определял как «чистые множества, не предполагающие какой-либо формы тождества с точки зрения обыденного сознания, но, напротив, приводящие в движение и описывающие разрозненное применение способностей с трансцендентной точки зрения. Итак, Идеи – это множества дифференцированных оттенков»<sup>19</sup>. «Такова лингвистическая множественность как виртуальная система взаимосвязей между «феноменами», воплощающаяся в отношениях и терминах различных языков: благодаря подобной множественности возможны речь в качестве способности и тот «метаязык», который не может найти выражения в эмпирическом применении данного языка, но может быть высказан, и только, в поэтическом применении речи, растяжимом, как виртуальность»<sup>20</sup>. В художественном высказывании нам и открывается язык, «метаязык», по Делезу, который есть чистая виртуальность, множественность и открытость смыслов, и который не может быть явлен в речи, в дискурсе. Если

дискурс как социальный механизм порождения речи, как детерминированный отношениями власти (в понимании М.Фуко) семиотический процесс в высказывании, стремится преодолеть полисемию в целях коммуникации в данном культурном контексте, то язык полисемии не только не преодолевает, но конституирует самой своей организацией<sup>21</sup>. Дискурсивные миры, с которыми имеет дело художественное высказывание, соотносятся в нем с возможностями языка, с рассеянной в нем «наивной моделью мира», с запечатленной в его системе историей человеческого сознания.

«Горизонт языка» особенно заметен в лирической поэзии, сама форма (ритмическая организация) которой манифестирует дистанцию по отношению к «нехудожественному» речевому пространству. В поэзии концептуализма, например, «наивная модель мира», язык предстает как нечто освобожденное от своих «носителей», превращающих этот язык в частичный. «Носители» при этом понимаются не как конкретные субъекты, а как стоящие за ними, полагающие их агрессивные области присвоения языка, некие нормативно-репрессивные дискурсы: «литература», «поэзия», «политика» и т.д. Поэты-концептуалисты, с одной стороны, разоблачают претензии дискурсов на обладание языком, а с другой – через различные способы взаимоопрокидывания речевых практик пытаются открыть некий *недискурсивный язык*, Язык с большой буквы, язык-жест, равный миру и адекватный внутреннему опыту художника. Эта попытка, озвученная и в теоретических выступлениях Д.А.Пригова, Л.С.Рубинштейна, М.Н.Айзенберга, послужила основанием эпитета «романтический», которым Б.Гройс наделил московский концептуализм конца 70-80-х годов<sup>22</sup>. «И кто это утверждал, что он ведет прямой разговор с языком на языке языка?»<sup>23</sup> – так иронически обозначена романтическая интенция концептуальной поэзии в одном из текстов Л.Рубинштейна. В стихотворении Вс. Некрасова («Свобода есть // Свобода есть // Свобода есть // Свобода

*есть // Свобода есть // Свобода есть // Свобода есть свобода») «рамка» - шестикратное повторение и особая графика, включающая «контекст поэзии», - через своеобразную «фигуру умолчания» уравнивает и уничтожает присвоившие слово «свобода» дискурсы. Обращает на себя внимание построение фразы «Свобода есть», имитирующее авторитетное «словарное» высказывание. Дискурс у Вс. Некрасова лишается языка, превращается в голую «логику». Однако и финальная фраза «Свобода есть свобода», ожидаемая и организуемая как смысловой центр стихотворения, иронична, поскольку воспроизводит ту мифическую стратегию, которую Р.Барт называл «тавтологией». Эта стратегия придает явлению или понятию вневременной смысл, манифестируя его сакральность и полагая предел всем попыткам анализа и интерпретации. Ирония у Вс. Некрасова оказывается близкой романтической иронии, в основе которой философическое доверие реальности, языку, который «терпит» все дискурсивные практики, который больше и богаче любой интерпретации. Таким образом, «рамка», проблематизирующая окружающее поле речевых практик, трансформирует их путем своеобразного опустошения, лишает их идеологической интенции, превращая в набор ритмизированных фраз и их фрагментов. Субъект высказывания занимает позицию вневременности по отношению к любому речевому жанру, любому дискурсу, «остраненно» смешивает их, пытаясь путем этой алхимии вывить живую плоть языка.*

Значение «литературных» и «соседних рядов» в деятельности субъекта художественного высказывания, степень и качество их проблематизации различны. Жанровые особенности литературы выполняют в художественном произведении роль грамматики и при всех трансформациях сохраняют ядро своей структуры. Жанровые модели выступают как некий посредник в работе художественного субъекта с актуальным дискурсивным пространством, являются своеобразным «профессиональным инст-

рументом» литературы, однако это посредничество непостоянно, его роль и качество исторически преходящи. М.Фуко, например, называет «литературой» лишь ту речевую практику, которая возникает на исходе «классической эпохи», в конце XVIII века, когда язык становится объектом исследования, перестает быть средством выражения «представления», приобретая независимую от говорящего субъекта жизнь. Лишь тогда появляется ощущение границ языка и возможность проблематизации разных способов его существования<sup>24</sup>. С.Н. Бройтман называет эту стадию развития словесного искусства «поэтикой художественной модальности». Он подчеркивает, что литература в этот период начинает решительно обособляться от других форм идеологии, становится «особым видом реальности», принципиально отличным от эмпирической действительности, этического мира поступка, теоретического мира науки и философии<sup>25</sup>. Слово становится изображающим, воспроизводящим не предмет или представление, а Другое слово.

Внешние дискурсивные практики, живая речь социума через тип художественного высказывания участвуют в смещении и трансформации жанров. Эти трансформации порою радикальны, так что внешне выглядят не как соотношение преемственности и новации, а как разрыв, осознаваемый современниками этого разрыва как «смерть литературы»<sup>26</sup>. Даже в теоретическом дискурсе литература как особый вид речевой деятельности нередко определяется с оглядкой на современные тексты как некую норму. Об этом свидетельствуют некоторые радикальные литературоведческие теории, как, например, идея «текста» Р.Барта, который постулировал в качестве «образца» (как ни противно было критику это слово) «настоящей литературы» художественные тексты своего времени (Ж.Батая, Ф. Соллерса) и был склонен в их поле трактовать произведения предшествующих эпох<sup>27</sup>. Однородность художественной словесности исторична. Архаическая словесность,

античная литература, средневековая, литература нового времени и та литература, которая ищет себя и свое место в культуре наших дней, представляют собой разные «дискурсивные формации», с разными типами конституирования художественного высказывания. Преемственность разных литератур предстает как след прежних дискурсивных моделей, сокрытый под актуальными для субъекта художественной деятельности способами дискурсивного моделирования мира. Общим для литературы как искусства слова является, на мой взгляд, то, что в ее произведениях (высказываниях как результатах) всякий раз явлены следы деятельности, творчества художественного субъекта, «обрабатывающего» Другой (внешний по отношению к нему) речевой опыт. *Специфика художественного высказывания как особого рода речевой деятельности* (по сравнению с иными видами этой деятельности, которые, как показывают современные исследования в области анализа дискурса тоже передают речь Другого (в лакановском понимании как «символический порядок»)) *в том, что «работа» с этой речью входит в его задание (в художественное задание, как говорил М.Бахтин).*

Поле проблематизации дискурсивного пространства в художественном высказывании может быть описано с двух позиций: с точки зрения деятельности «реального автора» (М.Бахтин) произведения и с точки зрения реального читателя. В первом случае дискурсивное пространство выступает как материал и предмет деятельности, обработки «автора», во втором случае высказывание как результат само становится предметом деятельности (интерпретации) реального читателя, в которой оно может обрести новые контекстуальные связи. При этом хотелось бы сразу определить мое понимание принятой в литературоведческих исследованиях оппозиции «автор - читатель». В плане рассматриваемой мною проблематики художественного высказывания, как в процессе порождения высказывания, так и в процессе его вос-

приятия (уже в качестве результата) происходит постоянное обращение этих субъектов художественной деятельности. «Автор» предстает как «читатель» речевых произведений своей «дискурсивной формации», интерпретирующий их в акте высказывания, а «читатель» в процессе восприятия произведения оказывается вовлеченным в активную работу по актуализации и продуцированию его смыслов и в этом плане становится «автором» (точнее со-автором). Оба они выступают субъектами эстетической деятельности, хотя и неравноправными: тот, кого принято называть «реальным автором», соотносится с первичным субъектом (именно этого первичного субъекта я без дальнейших оговорок и буду называть «субъектом художественного высказывания», «субъектом художественной деятельности»), поскольку результатом этой деятельности становится фиксированный текст, высказывание как результат, *артефакт.*

Возникая на границах дискурсов, конституируя себя через осознание этих границ, художественное высказывание направлено на преодоление дискурсии как таковой, если определять последнюю как представление, развертывающееся в словесных знаках, являющихся проявлением этого представления. Подобное определение дискурсии дается в работе М.Фуко «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук»<sup>28</sup>. Конечно, М.Фуко имеет в виду прежде всего «классическую», в духе Пор-Рояля, концепцию языка как прозрачно выражающего мысли и представления субъекта картезианской логики. Однако дискурс как речевое явление в целом, субъект, конституируемый им, всегда «заблуждаются» относительно природы речевой деятельности, полагая себя источником смысла, а свои слова прозрачной оболочкой этого смысла<sup>29</sup>. В художественном высказывании проблематизируемые дискурсы теряют свою прозрачность, представляются субъекту художественной деятельности как «тела», «вещи», имеющие свои границы, которые он «изображает», «воссоздает» в неразрывности со своим к ним



отношением. По своей сути художественное высказывание а-дискурсивно, поскольку слово в нем теряет свою прозрачность, мифическую интенциональность, оно оказывается изъятым из пространства реальности – пространства дискурсивных практик, иерархия которых есть манифестация властных отношений, – и попадает в пространство языка, несущего в себе память об иных «символических порядках». «Именно поэтому, что произведение изъято из любой ситуации, оно позволяет осваивать себя: перед лицом человека, который пишет или читает такое произведение, оно превращается в вопрос, заданный самому языку, чью глубину мы стараемся промерить, а границы прощупать. В результате произведение оказывается способом грандиозного, нескончаемого дознания о словах»<sup>30</sup>

Говоря об а-дискурсивности, или не-дискурсивности, художественного высказывания, я имею в виду качество деятельности его субъекта, направленность этой деятельности. При этом я вовсе не отрицаю наличие в художественном высказывании, и как в деятельности, и как в ее результате, жанровых моментов. Художественная деятельность предметна и ее предметом является пространство высказываний, которые осуществляются в облике тех или иных жанров. Без жанров коммуникация была бы невозможной. Но субъект художественного высказывания как субъект эстетической деятельности эти «жанры» – типовые формы высказываний – изображает, «разыгрывает». Тип художественного высказывания и определяется видом этого изображения, находясь с жанром в отношениях диалога.

Художественное высказывание как явление связано с условиями собственного конституирования в данном дискурсивном пространстве, с полем проблематизации актуальных высказываний. «Концепция» (возьмем это слово в кавычки) художественного высказывания может исследоваться лишь на уровне «уже осуществленных действий»<sup>31</sup>. Поэтому она не совпадает с «эстетическим

дискурсом», то есть с эстетической теорией, с пространством запечатленных в словах представлений о том, что есть «литература», «искусство».

Проблематизация дискурсов означает ощущение их границ, деятельность на этих границах. Мир, моделируемый в высказываниях, предстает субъекту художественной деятельности как другой мир, готовый, о-граниченный в этой «готовости», и вместе с тем нуждающийся в новом оформлении, в преодолении своих «естественных» границ, в обретении новой завершенности и нового места среди незнакомых ему (в силу собственной ограниченности) миров. Осуществляясь на границах «готовых миров», на границах высказываний, дискурсов, предписывающих реальности определенный облик, художественное высказывание по сути своей всегда является демифологизирующим. И «литературные», и «соседние» «ряды» (Ю.Тынянов) предстают субъекту художественной деятельности как мифы, говоря словами Р.Барта, «присвоенные языки». Эти дискурсы-мифы в художественном высказывании подвергаются операции «смещения», обретая форму, которой, как писал М.М.Бахтин, возможно наделить лишь другого. Субъект художественной деятельности обладает статусом «внеаходимости» (М.Бахтин) тому дискурсивному пространству, с которым он работает. Художник, как писал Новалис, «непременно трансцендентален»<sup>32</sup>.

«О форме можно судить (раз уж дело дошло до суда) как о значимой, а не выразительной. Язык служит писателю не для *изображения*, а для означивания действительности»<sup>33</sup>. Эта мысль Р.Барта выражает, как мне представляется, суть деятельности художественного субъекта в пространстве речевых практик. Субъект художественного высказывания как бы заново означивает «присвоенные языки», выявляя в своей деятельности новые коннотации. В результате речевые практики утрачивают свое референциальное значение, а их новый ансамбль указывает теперь только на самого себя, то есть на отражение речевого простран-

ства в деятельности субъекта, на образ этой деятельности, за которым в конечном итоге стоит образ человека.

Проблематизируя «готовый мир чужих высказываний», субъект художественной деятельности пытается прорваться к реальности, к «вещам», к «допредикативным очевидностям» человеческого «я», однако «трещина» (Ж.Делез) между способом высказаться и этой реальностью в принципе не заполнима до конца. Тот, кто высказывается через словесное произведение, всегда «повязан» дискурсивными путями. Включенное в процесс культурной коммуникации, высказывание как результат само в той или иной степени подчиняется правилам дискурса. Художественное произведение всегда сохраняет в себе следы мифичности, рано или поздно само оказывается причастным к «готовому образу мира», к предписывающей традиции, которая подвергается деструкции в новых художественных высказываниях. В этом суть литературы как вида языковой деятельности.

Понимание художественного высказывания как эстетической деятельности в пространстве речи, заключающей в себе определенный миробраз, позволяет по-новому взглянуть на роль «архетипов», восходящих к древнему мифу, фольклору и раннеписьменной литературе паттернов, в художественной ткани произведения.

Происхождение словесного искусства, его форм и структур из архаического мифа исследовалось литературоведением на протяжении всего XX века. В частности, В.Я.Пропп показал, как структура волшебной сказки рождается из мифов, связанных с архаическим обрядом инициации: сказка возникает, когда обряд разлагается, а мифы десакрализуются. При этом десакрализация проявляется как смена модальности высказывания, которое становится фикциональным, замкнутым в себе, принципиально отделенным от реальности, что материализуется в особом хронотопе сказочного жанра<sup>34</sup>. О.М.Фрейденберг исследовала происхождение многих героев

и мотивов античной, средневековой и отчасти новой литературы путем трансформации структур древнего мифа<sup>35</sup>. Ритуально-мифологическая критика детально изучила архаические субстраты различных «сюжетов» и жанров, выделила архетипы, составляющие своеобразную базу языка литературы вплоть до наших дней. Н.Фрай рассматривал сюжеты реалистической литературы XIX века как «смещенные мифы», обретшие новый контекст правдоподобия, который определяется особой принадлежностью этой литературы к «низкому миметическому модусу», то есть той «установкой», модальностью, при которой от героя художественного произведения требуется соответствие «нашему собственному опыту»<sup>36</sup>. Однако, с мифом как актуальным образом мира, запечатленным в различных дискурсах своей эпохи, литература работает всегда. Конечно, не все мифопространство дискурсивных практик оказывается проницаемым для художественной рефлексии. Всегда остается нечто не воспринимаемое субъектом художественной деятельности как другое, нечто принимаемое «на веру» как очевидная реальность: «Если мир других для меня авторитетен, он ассимилирует меня себе как другого (конечно, в тех именно моментах, где он авторитетен)»<sup>37</sup>, - писал об этом М.Бахтин. Проблематизируются лишь некоторые способы высказывания, именно они осознаются как «готовые миры-модели», имеющие границы и требующие новой формы, нового означивания, новой интерпретации. Что такое «требование правдоподобия», «соответствия нашему опыту», на которое ссылается Н.Фрай, определяя «низкие миметические модусы»?<sup>38</sup> Не является ли это «правдоподобие» новым мифом, структура которого доминирует в рассматриваемую эпоху, имплицитно присутствует в авторитетном высказывании, является легитимной формой жизненного опыта? Однако присутствие тех или иных «метарассказов» в структуре литературного произведения не меняет сути художественного высказывания, поскольку последнее консти-

туируется, лишь превращая готовые способности репрезентации реальности в «героя», в другого, в целое с границами, в «тело».

По мнению М.Бахтина, слово становится художественным, поскольку управляется художественным заданием<sup>39</sup>: «Найти существенный подход к жизни извне – вот задача художника. Этим художник и искусство вообще создают совершенно новое видение мира, образ мира, реальность смертной плоти мира, которую ни одна из других культурно-творческих активностей не знает»<sup>40</sup>. Таким образом, суть художественного задания в том, чтобы найти подход к жизни извне, превратить эту жизнь в своего героя. Если вывести понятие «герой» из синонимического ряда «персонаж, действующее лицо» и трактовать его в широком смысле как мир, сознание, речь, то условием явления этой реальности в художественном произведении будет отношение художественного субъекта к ней (речи, сознанию, миру) как к Другой, отношение, которое Ж.Деррида вслед за Полем де Маном назвал прозопопойей<sup>41</sup>.

Характеризуя «поэтику художественной модальности», С.Н.Бройман подчеркивает особый статус «героя» в архитектонике «эстетического объекта»: «герой» становится своеобразным «неготовым» посредником между автором и читателем. Если в «эйдетической поэтике» (в эпоху «рефлексивного традиционализма») автор обращался напрямую к читателю, а готовый, «жанровый», герой выступал в качестве условного (конвенционального) «языка» этого диалога, то со второй половины XVIII века автор «выясняет свои отношения с авторитетным для него «другим», ведет диалог с героем, а нам, читателям, отведено место присутствующих при этом диалоге»<sup>42</sup>. Сам образ оказывается «полем», напряженно живущим между полюсами тех миров, с которыми художник ведет диалог<sup>43</sup>. «Персонажная» форма героя является лишь частным, исторически преходящим вариантом изображения в литературе «другого сознания». Когда созна-

ние субъекта оказывается расщепленным, персонаж как «личность» и «характер», как «цельная целостность»; может утратить художественно-смысловую актуальность.

Эту мысль хорошо иллюстрирует художественная практика XX века, особенно его второй половины, когда героем произведения становится «чужая речь», а персонаж-характер исчезает. Субъект художественного высказывания открыто развертывает свою деятельность в пространстве «коллективной речи», которая утратила агенса, несущего за нее ответственность. «Ничья речь» предстает в художественном высказывании как некая безличная, анонимная сила, чем-то напоминающая архаическую судьбу. Она захлестывает субъекта высказывания, который под ее натиском тоже утрачивает чувство самости и фактически ничего не может ей противопоставить, кроме апофатического поведения, базирующегося на маргинальных моделях культурной деятельности – шутовство, балагурство, разные формы нелегитимных практик, которые тоже имеют коллективную природу. Если раньше генерального субъекта речи (Б.Корман) можно было уверенно выделить в тексте (хотя бы по формально-лингвистическим признакам) и даже говорить о степени его близости к так называемому реальному автору, то теперь эта операция крайне затруднительна. Возникает образ человеческого метания, потерянности, отчаяния. Таковы, например, тексты Евгения Харитоновича, Игоря Яркевича. У последнего автора эта «раздавленность» речью манифестируется заглавием текстов - «Как я и как меня».

Художественное высказывание, таким образом, есть деятельность в дискурсивном пространстве, но само оно не дискурсивно, трансцендентально по отношению к дискурсу как таковому. В своей сверхзадаче оно стремится преодолеть плен речи и прорваться к «реальности», ее языку, напрямую. Стоит ли говорить, что эта сверхзадача утопична, не отсюда ли высказывания различных авторов о «невозможности литературы».

Литература вечно приближается к своему пределу, но никогда к нему не приблизится. М.Фуко, сознавая власть дискурса, видел предел свободы индивида в «поиске стилей существования, настоль-

ко отличающихся друг от друга, насколько это возможно»<sup>44</sup>, и рассматривал литературу как лабораторию свободного стиля жизни.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: *Searle J.R. The logical status of fictional discourse // Contemporary perspectives in philosophy of language. Minneapolis, 1978; Серль Дж. Классификация иллокутивных актов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. М., 1986.*

<sup>2</sup> Проблеме художественного опыта посвящена монография В.Л. Лехциера «Введение в феноменологию художественного опыта» (Самара, 2000). Художественный опыт трактуется исследователем как реализация модальности вопрошания («Собственно художник и начинается с момента заставания себя в особой «респонзивной» ситуации (англ. «response» – «ответ»), когда определенное испытующее, например, подручная вещь или случайное слово, задает тебе вопрос о себе самом» (С.49)), понимается как перманентная и воспроизводимая вопрос-ответная ситуация, циркуляция вопроса и ответа от адресанта к адресату, в которой каждая из сторон одновременно выступает в той и другой роли. Художественный опыт, согласно концепции В.Лехциера, не мыслим вне процесса собственного становления (С. 108), соответственно специфический художественный смысл может быть явлен только как смысл самого события художественного произведения.

<sup>3</sup> Следует заметить, что само понятие «литературы» в современной науке проблематично. Ж.Женетт выделяет два способа определения литературы, а точнее, вслед за Р.Якобсоном «литературности», то есть некоего качества, позволяющего отнести данный текст к словесному искусству: *конститутивистский*, или *эссенциалистский*, когда дается ответ на вопрос «Что такое литература?», и *кондиционалистский*, когда ставится вопрос «При каких условиях данный текст, не претерпевая внутренних изменений, может стать произведением искусства, литературой?», или «Когда появляются признаки литературы?» (*Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т.2. М., 1998. С.347; Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2000. С.36-54*). На мой взгляд, само существования двух способов определения литературы, связано с извечной в литературоведении подменой понятий «литературности», то есть исторически изменчивых кодов особой словесной практики, и «художественности», понимаемой как ценность этих кодов в аспекте продуцирования смысла. И «литературность», и «художественность» историчны и всегда конвенциональны, другое дело – рамки или границы «действия конвенций», которые могут быть весьма широкими. Я предлагаю рабочее определение литературы. Это социальная дискурсивная практика, обладающая своими исторически преходящими моделями коммуникации. Со времен Платона и Аристотеля этими моделями считаются литературные жанры.

<sup>4</sup> Ср. понимание художественного высказывания (произведения) у В.Н.Волошинова: «Всякое реально произнесенное высказывание и всякое воспринимаемое художественное произведение (поэма, статуя, картина, соната) есть, прежде всего, не столько вещь, сколько процесс (конечно, требующий для своей объективации относительно устойчивых материальных точек опоры)» (*Волошинов В.Н. О границах поэтики и лингвистики // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С.503*).

<sup>5</sup> О роли «первичных жанров» см.: *Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001. С.118*.

- <sup>6</sup> «Под референцией понимается «внешний» мир, находящийся за пределами языка, на который язык указывает, которым он обусловлен и над преобразованием которого он работает» (Ман П. де. Аллегории чтения. Екатеринбург, 1999. С.9). О проблеме референции в литературе см.: *Компаньон А.* Демон теории. М., 2000. С.114-162.
- <sup>7</sup> *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С.431.
- <sup>8</sup> *Лотман Ю.М.* О природе искусства // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С.438.
- <sup>9</sup> См.: *Лиотар Ж.-Ф.* Ситуация постмодерна. СПб., 1998.
- <sup>10</sup> *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров... С.460.
- <sup>11</sup> См.: *Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса.* М., 1999.
- <sup>12</sup> *Этштейн М.* Прото, или конец постмодернизма // Знамя. 1996. №6. С.196-205.
- <sup>13</sup> *Лихачев Д.С.* О гипотезах в науке // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. М., 1999. С.247.
- <sup>14</sup> *Делез Ж.* Различие и повторение. СПб., 1998. С.210.
- <sup>15</sup> *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров... С.441.
- <sup>16</sup> *Делез Ж.* Различие и повторение... С.240.
- <sup>17</sup> *Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.278.
- <sup>18</sup> *Апресян Ю.Д.* Дейкис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т.2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М., 1995. С.629.
- <sup>19</sup> *Делез Ж.* Различие и повторение... С.239.
- <sup>20</sup> Там же. С.238.
- <sup>21</sup> См.: *Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса...* С.158-183.
- <sup>22</sup> *Гройс Б.* Утопия и обмен. М., 1993. С.260-275.
- <sup>23</sup> *Рубинштейн Л.* Регулярное письмо. СПб., 1996. С.109.
- <sup>24</sup> См.: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.
- <sup>25</sup> *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика... С.268-269.
- <sup>26</sup> *Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000. С.180-230.
- <sup>27</sup> *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С.415-416.
- <sup>28</sup> *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук... С.112.
- <sup>29</sup> В.И.Тюпа, опирающийся на работы Т.А.Ван Дейка и разрабатывающий теорию дискурса как «коммуникативного события», трактует «дискурсию» иначе. «Дискурсия» - это материализация внутренней речи говорящего субъекта с «оглядкой», сознательной или невольной, на систему конвенций, актуализированных самим высказыванием как осуществляющим ту или иную коммуникативную стратегию в том или ином социокультурном контексте. Результатом дискурсии становится коммуникативное событие дискурса. Дискурс здесь – это некий посредник между собственно речью (это понятие ученый соотносит с учением о внутренней речи Л.С Выготского и понимает его как «внутренний аспект говорения, получаемый человеком в дар от своего Бога») и языком, или «конвенциональными нормами семиотизации общения, навязанные человеку культурой его социума» (Тюпа В.И. Новая риторика как учение о коммуникативном событии // Дискурс. 1998. № 7. С.66). Мною язык трактуется с опорой на Ф. де Соссюра как система естественного языка, а дискурс как диктуемые культурным контекстом способы пользования естественным языком, речевые практики, осуществляющиеся на основе этой системы.
- <sup>30</sup> *Барт Р.* Критика и истина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С.373.
- <sup>31</sup> *Фуко М.* Слова и вещи... С.374.

- <sup>32</sup> Новалис. Фрагменты // Новалис. Гейнрих фон Оффтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб., 1995. С.149.
- <sup>33</sup> Барт Р. Мифологии. Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С.Н.Зенкина. М., 2000. С.263.
- <sup>34</sup> См.: Протт В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 1986.
- <sup>35</sup> См.: Фрейдэнберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1986; Фрейдэнберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.
- <sup>36</sup> Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С.249.
- <sup>37</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.134.
- <sup>38</sup> Критика категории «правдоподобия» у Н.Фрая содержится в работе: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. С.9-15.
- <sup>39</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества... С.164.
- <sup>40</sup> Там же. С.166.
- <sup>41</sup> «Прозопопойя – это когда ты позволяешь прозвучать голосу другого. Это надевание личины, и структура всякого стихотворения <...> есть прозопопойя – звучащий голос Другого» (Жак Деррида в Москве. М., 1993. С.183).
- <sup>42</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика... С.290-291.
- <sup>43</sup> Там же. С.261.
- <sup>44</sup> Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С.438.

## ART UTTERANCE IN SYSTEM OF DISCOURSIIVE PRACTICES

© 2002 I.V. Samorukova

Samara State University

The author of article treats "art utterance" as aesthetic activity of the subject in system of "speech genres. " Art utterance" makes problematical models of world in topical speech practices. In this respect "art utterance" is non-discoursive.