

СЛОВО, ТВОРЯЩЕЕ РЕАЛЬНОСТЬ, И КАТЕГОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

«Тут именно все дело, что Слово в самом деле
плоть бысть».

Ф. М. Достоевский

«Ты сказал ради красного словца. Но ты забыл о креативности русского языка и литературы. Все, что произносится — то и сбывается. Не боишься ли ты креативности? Вот русские писатели — не боялись».

Мария Смирнова-Несвицкая. Псевдопьеса¹

«Итак, Логос идет к нам из-за второй и третьей границ непостижимого, а по нашу сторону мира и бытия совершается непременная встреча нашего слова и Логоса, нашего логоса и Логоса. Наше слово и наши слова зависят тогда от этого Логоса — и даже проникает в него до самой границы доступного нам, до первой границы внутри непостижимого».

А. В. Михайлов

Несколько тезисов о теории литературы

С давних пор меня занимает вопрос, который на самом деле является центральным для науки о художественной литературе в целом, ибо только благодаря решению его можно было бы впервые теоретически определить, что является предметом этой науки. Ни для кого не секрет, что до сих пор границы этого «предмета» определяются эмпирически; впрочем, определяются довольно надежно. И все же определить и описать то *нечто*, которое является достаточно точным критерием для непосредственного ощущения, представляется делом непростым. Эта задача, безусловно, относится к области постулатов науки, тех ее оснований, которые должны лежать за ее пределами и потому не описываться внутри нее. Эта задача находится в области совокупности наук о *слове*.

Однако есть такой аспект, такой поворот восприятия самого слова, который может быть уловлен лишь изнутри литературоведения, при именно и только литературоведческом подходе к самой проблеме, и который остается решительно «за кадром» при попытке внедрения в литературоведение лингвистического, социологического, психологического, философского (в смысле последних двух веков) взгляда на слово. Литературоведение, основывающееся на таких подходах, при всем своем блеске и всех своих неоспоримых достижениях практически всегда оказывается деструктивно по отношению к собственному предмету — и это верно в отношении М. М. Бахтина в той же степени, как и в отношении Ж. Деррида². Сказанное не есть упрек — это не более чем наблюдение, причем в той или иной форме сделанное уже многократно и самыми разными «наблюдателями»³.

Между тем, от того, как понимается слово, зависит решение самых «неразрешимых» теоретических проблем литературоведения, зависит определение и функционирование его основных категорий (например, жанра и стиля) и, конечно, зависят способы анализа и интерпретации конкретных художественных произведений.

От того, как понимается слово, вообще многое зависит в жизни и деятельности человека. Недаром слово, его осмысление, оказалось в центре внимания практически всех крупнейших философов XX века — неважно, придавали ли они своим системам вид трактатов, литературоведческих или лингвистических штудий или художественных произведений. И поскольку центральной философской категорией в нашем веке стала *категория отношения*, главной функцией слова, функцией, через которую вновь и вновь пытались определить самую его сущность, стала функция коммуникативная. Я думаю, что М. Хайдеггер потому столь любим и столь ненавидим современниками и ближайшими потомками (то есть вызывает такие чувства, какие, вроде бы, и не к лицу философу), что становится на принципиально иную основу, и, определяя язык как «дом бытия», обозначает совсем иную возможность подхода к отношению как к базовой категории, разворачивает связи и то, что они связывают, совсем иным образом, выводя их из уютной плоскости «коммуникации».

Структуралисты, безусловно, создавшие систему «плодотворных односторонностей»⁴, сконцентрировались на «коммуникативной функции искусства, его знаковости, безусловной принадлежности искусства, как любой формы познания, к семиотической системе»⁵. То есть, искусство стало последовательно рассматриваться как (огрубляем) форма сообщения о познанном мире. Между тем, впадая в другую

односторонность (и надеясь, что она будет плодотворной), нужно указать на иной подход к искусству, на совершенно иной модус существования его. Это творение мира, требующее познания как от читателя, *так и от своего автора*. Другими словами, произведение пишется не для того, чтобы изложить некоторую систему взглядов (когда произведение пишется для этого, оно бывает в высшей степени неудачно и смахивает на то, чем и должно бы являться, — на трактат), но для того, чтобы создать мир, который может быть постигнут только в процессе его создания. Неуверенность автора, известная по многим источникам, непредсказуемость для него самого действий его персонажей, сомнения в жанровом наименовании произведения в процессе его сотворения свидетельствуют, по крайней мере, о том, что речь явно не идет об изложении познанного. К жизни вызывается некая реальность, которая облегчает постижение не тобой сотворенного мира, ибо типологически сходна с любым творением⁶. Отсюда становится вовсе не таким уж смешным сомнение целых течений литературоведения в том, что автор «знает», что он хотел сказать.

Особенно драгоценны здесь свидетельства самих художников. В очень важном с точки зрения данной темы эссе «Искусство при свете совести» Марина Ивановна Цветаева, со всей достоверностью человека, обладающего (или — наделенного, обладаемого) гениальным творческим даром, свидетельствует:

«Задумать вещь можно только назад, от последнего пройденного шага к первому, пройти взрячую тот путь, который прошел вслепую. *Продумать* вещь.

Поэт — обратное шахматисту. Не только шахматов, не только доски — своей руки не выдать, которой может быть и нет»⁷.

Это ей сказано по поводу Пушкина и Вальсингама. А вот по поводу Блока — свидетельство сразу и *невольности* (в смысле *несвоевольности*) творения и реальности его (воплощенности, сотворенности — уже в Божьем мире, а не в поэтическом):

«По совершении же может оказаться, что художник сделал большее, чем задумал (смог больше, чем думал!), иное, чем задумал. Или другие скажут, — как говорили Блоку. И Блок всегда изумлялся и всегда соглашался, со всеми, чуть ли не с первым встречным соглашался, до того все это (то есть наличность какой бы то ни было цели) было ему ново.

«Двенадцать» Блока возникли под чарой. Демон данного часа Революции (он же блоковская «музыка Революции») вселился в Блока и заставил его.

А наивная моралистка З. Г. потом долго прикидывала, дать или нет Блоку руку, пока Блок терпеливо ждал.

Блок «Двенадцать» написал в одну ночь и встал в полном изнеможении, как человек, на котором катались.

Блок «Двенадцати» не знал, не читал с эстрады никогда. (Я не знаю «Двенадцати», я не помню «Двенадцати». Действительно: *не знал*⁸.)

И понятен его страх, когда он на Воздвиженке в 20 году, схватив за руку спутницу:

— Глядите!

И только пять шагов спустя:

— Катька!»⁹

И, однако, в обстании «пользователей», забывших об онтологической природе слова, привыкших использовать «шелуху» слов (а «шелуха» — от «shell» — скорлупа, оболочка, корка; «покрытие» без ядра, вылущенное «слово», годное, на первый взгляд, для любого наполнения; и это «shell» с очевидностью (с очевидностью, проявившейся хотя бы в полотнах Иеронима Босха) связано с «шеолом» Ветхого Завета — с местом Божия *отсутствия*¹⁰), отношение самих поэтов, творцов к слову становится двусмысленным. Во-первых, в такой атмосфере становится возможным «эстетическое» отношение к слову, «эстетическое» его использование. В наше время оно применяется как для создания новых «произведений искусства» (и, в сущности, только к таким созданиям и может быть по праву применен этот термин¹¹), так и для создания новых интерпретаций старых произведений.

О существе этих интерпретаций ясное представление могла бы дать разгоревшаяся несколько лет назад полемика, суть которой сводилась к тому, могут ли произведения православного писателя анализироваться и интерпретироваться исследователем-атеистом. Спор шел, как некоторые наверняка помнят, о творчестве Гоголя.

Что говорить — конечно, могут. Могут анализироваться подробно, вьедливо и досконально. Но вряд ли могут адекватно интерпретироваться. Ибо сами точки, на которые устремлен взгляд писателя и читателя в этом случае будут не просто различны, но взгляд и мысль писателя будут начинаться там, где взгляд исследователя обретет уже свое завершение, смысл и цель. На танец жрицы можно взглянуть и с эстетической точки зрения. И тогда можно будет похвалить плавность и соразмерность некоторых движений, удивиться странности и несоразмерности композиции, в ужасе и отвращении отвернуться от иных фигур (или найти и в них известную экспрессию — смотря какой эстетической системы будет придерживаться зритель). Но от

такого наблюдателя ускользнет самое главное — точность и адекватность всякого движения как слова к богу (богине), ускользнет не просто смысл речи — но самое понимание того, что это была речь — и речь не самодостаточная, но рассчитанная на ответ и отклик.

Можно очень подробно, точно и остроумно описать таинство как театральное действо. Можно даже приписать ему (или — отыскать в нем) эстетические цель и смысл. Но при этом будет забыто самое главное — существование таинства в пространстве первичной, не «эстетической» реальности, способность таинства *эту* реальность *преобразовывать*. Речь уже будет идти о совсем другой вещи. Это будет взгляд инопланетянина — или сверстника Ноя, созерцающего наш мир из-за кромки Вечных Вод, успокоенного в своем созерцании театра теней на воде.

О том, как достигается такое состояние мира и слова, с горечью рассказывает шведский писатель Ларс Густаффон, вставивший в свой замечательный рассказ «Искусство пережить ноябрь» изящнейшую и кратчайшую притчу, преподнесенную в качестве бытовой подробности.

«Она же (девушка, нигде не названная по имени. — Т. К.), во всяком случае во время отлива, станет бродить вдоль берега, отыскивая по дыхательным отверстиям в песке моллюска с изысканно-розовой изнутри раковины, который называется *Согпеа ригригеа*.

Моллюска можно удалить из раковины, прокипятив ее в кастрюльке с водой.

Она питала отвращение к этой процедуре и перепоручала ее ему; на кухонном столике уже лежало несколько раковин.

Их пурпурное нутро было похоже на ничего уже не стоящую, выданную тайну»¹².

Чуть раньше о том же процессе — иначе, но по сути очень сходно — рассказал Н. С. Гумилев в известном стихотворении, которое бесполезно будет привести здесь целиком.

СЛОВО

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

И орел не взмахивал крылами,
Звезды жались в ужасе к луне,

Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.

А для низкой жизни были числа,
Как домашний, подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает.

Патриарх седой, себе под руку
Покоривший и добро и зло,
Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число.

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово это — Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.¹³

Таким образом, в сознании художников формируется представление как бы о двух типах слов, выраженное, например, в записи Розанова о Соловьеве. Для Розанова слова — следы личности, органическое истечение личности, если это те, настоящие слова. Потому что есть слова рожденные, а есть слова знаемые, захваченные внешним образом, взятые в плен и рабство. «Надо бы проследить, — пишет он о В. Соловьеве, — есть ли у него “восклицательные знаки” и “многоточия” — симптомы души в рукописании и печати [...] У него везде звон фразы, щелканье фраз, силлогизмы. Точно не течет речь (= кровь), а речь — составлена из слов. “Слова” же он знал, как ученый человек, прошедший и университет и Дух. Академию. Соловьев усвоил и запомнил множество слов, русских, латинских, греческих, немецких, итальянских, лидийских, — философских, религиозных, эстетических; и из них делал все новые и новые комбинации, с искусством, мастерством, талантом, гением. Но родного-то слова между ними ни одного не было, все были чужие...

И он все писал и писал...

И делался все несчастнее и несчастнее...»¹⁴

Природно-рожденное, родное слово обладает для Розанова полной — плотской — реальностью, в то время как «выученное», захваченное, «присвоенное» (усвоенное) без уроднения себе слово годно

лишь на то, чтобы огородить (прикрыть и отделить) некое пустое место, начинающее претендовать на реальное существование. «Шелуха слов» не может нарастать на реальности — она нарастает — вернее, ее наращивает на себе — пустота. И это, может быть, одно из самых сильных свидетельств онтологической природы слова — если именно и только через него пустота мечтает обрести бытие.

И однако удар от ощущения опустошенности слова для чувствительного художника бывает настолько силен (а, может быть, здесь действует и иной механизм, о котором после), что слово порой начинает восприниматься как противостоящее реальности, как разрушающее, разлагающее, губящее реальность. Такое ощущение характерно для японского писателя Юкио Мисимы (настоящее имя — Кимитакэ Хираока (1925—1970)), известного своим неустанным восхождением к полноте реальности, первоначально созданной им на страницах собственных произведений.

«Когда я вспоминаю свое раннее детство, — пишет Мисима в эссе «Солнце и сталь», — то оказывается, что память слова во мне появилась гораздо раньше, чем память тела. У нормальных людей жизнь начинается с ощущения своей плоти, а уж потом появляется слово. Ко мне же первыми пришли слова, а тело медлило, упрямылось. Когда я наконец с ним познакомился, оно уже обрело черты умозрительности и, конечно же, было все изъедено словами.

Обычная последовательность событий такова: стоит деревянный столб, потом в нем поселяются муравьи и начинают его грызть. В моем случае первыми возникли муравьи, и лишь затем постепенно появился наполовину источенный ими столб.

Не нужно пенять мне на то, что я сравниваю слова, орудие своего ремесла, с муравьями. Ведь что такое мое ремесло? Оно подобно гравировке — слова, как азотная кислота, вытравливающая медную пластину, разъедают реальную жизнь, превращая ее в произведение искусства. Пожалуй, это не совсем точное сравнение. Медь и азотная кислота, естественные творения природы, пред ее лицом равны, слово же и реальность — нет. Слова — это средство, с помощью которого реальность преобразуется в абстрактные образы, предназначенные для рассудочного восприятия. Они подвергают действительность коррозии и в этом процессе неизбежно корродируют сами. Попробую применить другое сравнение, более подходящее. Представьте себе желудочный сок, выделяющийся столь обильно, что он не только растворяет пищу, но и изъязвляет стенки желудка.

Многие, вероятно, не поверят, что подобное явление может происходить в душе ребенка, однако со мной случилось именно это. Разыгравшееся в моем сознании действие заставило меня стремиться к двум совершенно разным, противоположным целям. С одной стороны, мне хотелось подхлестнуть коррозию реальности и превратить эту химическую реакцию в дело всей

моей жизни; с другой стороны, во мне постепенно крепло желание вырваться в сферу, где слова не имеют никакой ценности, и там встретиться с подлинной действительностью»¹⁵.

Даже абсолютно убежденная в творящей природе слова Марина Цветаева, исходя из этого общего ощущения, способна была написать о песне Вальсингама:

«Не Пушкин, стихии. Нигде никогда стихии так не выговаривались. Наитие стихий — все равно на кого, сегодня на Пушкина. Языками пламени, валами океана, песками пустыни — всем, чем угодно, *только не словами* — написано»¹⁶.

Правда, вскоре выяснится, что слово и есть — «стихия стихий»:

«Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо все возвращает тебя в стихию стихий: слово.

Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо не гибель, а возвращение в лоно.

Гибель поэта — отрешение от стихий. Проще сразу перерезать себе жилы»¹⁷.

Но *«только не словами»* — было всерьез сказано о «других» словах, противостоящих любой подлинности, противоположных реальности.

Иное положение, по сравнению с поэтом, которого эмоционально мутит от отвращения в первый момент столкновения с неожиданной для него и невозможной пустотой слова, занимает зоркий исследователь, внешне эмоционально пытающийся взглянуть в глубины собственной науки, и по мере такого вглядывания ощущающий ужас от того, что все, на первый взгляд отчетливое, отграниченное и осмысленное, расплывается перед его глазами, утрачивает привычный облик, и сквозь этот облик медленно и пока невятно для глаза начинает проступать нечто, совсем неожиданное и невидное для тех, кто привык к некоей самоочевидности основных понятий науки, кто удобно видит их *по привычке*.

«Исчезновение само собой разумеющегося внутри нашей науки выражает себя, в частности, как одна из форм проявления, тем, что основные слова, которыми мы пользуемся в пределах своей науки, утрачивают для нас, и должны утрачивать, свою очевидность. Свою самоочевидность. Это, конечно, в минимальной степени касается такого слова, как *жизнь*, и в самой большой степени касается тех

слов, которые оказываются не просто основными словами культуры, но основными словами именно нашей науки, нашего знания. Таких слов в пределах науки о литературе очень много, они, вероятно, образуют внутри себя какие-то группы, и каждая из групп ведет себя по-своему, но таких слов очень много, и все они утрачивают свою самоочевидность, и я, значит, настаиваю на том, что они не просто утрачивают для нас свою очевидность, но, по мере того как мы будем осмысливать сущность своего знания, они должны утрачивать эту самоочевидность»¹⁸.

Слово в его истинном облики, порождающее и понимающее реальность (об-нимающее, милующее и значит — о-смысливающее: не *привносящее* смысл в бытие, но наделяющее его смыслом самим актом встречи; еще точнее: *понимающее* — как антоним, обратное действие к *порождающее*, т. е. вбирающее вновь в себя, заключающее в себе и дающее в таком виде существовать реальности как смыслу) должно перестать мыслиться как *средство*, как кирпич¹⁹, который равно можно положить в строение каменное или запустить им в реципиента. Слово — то, *из* чего возникает строение, как цыпленок из яйца (или джин из бутылки). Иное его употребление (в качестве кирпича) предполагает его несуществование для пользователей в его истинном виде, предполагает использование его в качестве *другой вещи*. Наверное, можно сложить забор или стенку и из волшебных табакерок. Слово должно перестать мыслиться как средство для «низкой жизни» (для нее чисел более чем достаточно, в чем мы все более и более убеждаемся в наш торговый и технический век). Императивы в моем высказывании отражают не долженствование, но жизненную необходимость, возможность истинного бытия вещи только в таких условиях.

Необходимо, чтобы новое отношение к слову могло характеризоваться так же, как Биbihин характеризует розановский способ «абстрагирования»: «Розановское восхождение к тому, что обычно называют абстракциями, открывает не схемы, а тайны, возвращающие богатство и задушевность человеческому существу»²⁰. В противном случае нас ждет лишь успех (или поражение) внешнего захвата (изнасилование тела при незнании того, что есть еще и душа).

Когда Адам давал имена животным, он должен был так постичь существо предстоящей перед ним твари, чтобы изнутри его родилось то слово, которым была сотворена тварь. Имя не нарекалось, а узнавалось, понималось, «прочитывалось» в творении. И прочтенное в творении слово было словом творящим.

Захваченные нами слова остаются творящими. Но поскольку они творят, как правило, нечто нами не предвиденное, то и сам процесс творения (превращающийся зачастую в процесс разрушения) ускользает от наших взоров.

Кажется, именно здесь можно было бы искать исток и причину отношения Юкио Мисимы к словам, как к веществу, вызывающему коррозию реальности. Когда процессом твоего говорения создается нечто, чего ты не имел в виду и не желал, но имеющее вполне реальное существование, от неожиданного столкновения двух реальностей обе начинают разрушаться. Мы живем в обстании реальностей, созданных бездумно произнесенными словами. Мы живем на свалке сотворенных и не востребованных реальностей, и эта свалка все более и более заслоняет от нас истинные и чистые вещи мира.

Представляется, что к описываемому имеет прямое отношение следующее высказывание Бибикина: «Отчаяние прокрадывается в жизнь миллионов. Оно подрывает человечество как раз тогда, когда люди, кажется, с небывалым упоением увлеклись жизнью. Не надо принимать это увлечение за чистую монету. В нем не жизнелюбие, а попытка схватить внешними средствами ускользающую глубину, на которую у человека перестало хватать силы <...> Беда в метафизической немощи. Человеческому существу перестало хватать духовного размаха для прикосновения к началам вещей. От этого человек размазывает себя по поверхности мира. Как бы широко он не разбрасывался, он не восстановит этим своего величия»²¹.

Отчаяние совсем другого рода было свойственно мыслителю, столкнувшемуся с этими не замечаемыми никем валами «вторичной» (и здесь это слово проявляет свою истинную сущность, разворачиваясь по аналогии со словосочетанием «вторичное сырье» — те отходы, которые и складываются чаще всего из *упаковок* разного рода) реальности, нагроможденными вокруг того, что было его «предметом» и преградившими к нему доступ, который, что в этот момент с очевидностью стало для него ясно, может быть вновь открыт только полноценным словом, которое будет вести исследователя, смирившегося со своей ролью ведомого.

«Историк литературы очень часто склонен думать, что его предметом и материалом его знания является история литературы. Ну, вот я думаю, что это очень наивно. Это и верно, и наивно. Историк литературы, который занят историей литературы, естественно занят ею, но этого мало. Он занят не самой историей литературы, это должно быть понятно, а той историей литературы, с которой он не

просто напрямую соединен и которая лежит перед ним, как настоящий предмет и материал, обозримый и доступный, а он отделен от самой истории литературы целым валом из самого близлежащего. Есть такое близлежащее, что позволяет ему подойти к тому, что он называет предметом и материалом своего знания, и это близлежащее лежит на его пути к самому своему предмету. Но о том, есть ли это «сам предмет» и следует ли его называть предметом, это особая тема. Но очевидно совершенно, что он и отделен этим от своего предмета. Если представить себе, что историк литературы занимается историей литературы, то, разумеется, он занимается не самой историей литературы. Сама история литературы лежит еще очень далеко от него. Она отгорожена от него всем тем, через что он должен пройти, прежде чем он подойдет к этому своему предмету, если мы только будем надеяться на то, что он подойдет к своему предмету. Он не подойдет к нему, потому что никакой самой истории литературы, которая была бы доступна как предмет и материал для общения с ней, безусловно, нет. По дороге к этой самой истории литературы встретятся многочисленные и бескрайние, почти необозримые формы опосредования, говоря попросту, то, что он, историк литературы, хотел бы иметь как свой предмет, уходит от него, потому что он отделен от самого предмета множеством опосредований, неслучайных. Я настаиваю на том, что самое близлежащее, что встретится историку литературы на его безнадежном пути к самой истории литературы, будут слова, то есть основные слова науки о литературе. Не саму историю литературы он должен изучать, на это, как я полагаю, у него никакой надежды не остается, но он должен, встретившись с тем, что ближе всего находится на его пути к ней, заняться этим»²².

И здесь опять становится ясно, что никаких «разных двух» слов нет, что каждое, связанное с тем, что мы привычно называем «предметом», слово имеет к нему непосредственное и истинное отношение — только очень часто это совсем иное отношение, нежели предполагаемое нами. Становится ясно, что пустоте не удастся узурпировать слова, и что они несут в себе всю реальность, которая вообще может быть нам доступна, но которая, при условии нашей гордой уверенности, что это мы владеем словом, и что слово — это наш «инструмент», оказывается абсолютно недоступна нам.

«Но я прекрасно понимаю, что излагая ситуацию историка литературы в таком виде, я утрирую ее. Естественно, что историк литературы не просто хочет заниматься самим своим предметом, но и занимается им. Он занимается им, не замечая при этом всего того, что

стоит у него на пути. И все, что стоит у него на пути, отличается такой скромностью, что отодвигается в сторону, делая вид, что оно, вот то, что отделяет его от предмета, отходит в сторонку скромно и пропускает историка литературы к его предмету. Значит, свойство близлежащего, вот того, что отделяет нас от предполагаемых занятий историка литературы, заключается в скромности всего этого. Слова ведут себя как слова. Они знают себя, и поэтому они могут отодвинуться в сторонку, сделав вид, что историк литературы имеет дело напрямую со своим предметом.

На самом деле ситуация совсем другая. Инерция ведь тоже кончается. Наконец наступает такая ситуация науки, по совокупности причин, которые к этому приводят, когда наука не может больше удовлетвориться тем, чтобы вместе со словами делать вид, что они не играют здесь первоочередной роли, что они не являются самым близлежащим. Наконец, наука не может бесконечно делать вид, что историк литературы имеет дело с самим предметом, которым он, по его предположениям занят. Наступает ситуация, в которой слова становятся на пути знания нашего, и становятся как такое “препятствие”, которое мы уже не можем обойти»²³. И далее: «В такой ситуации непременно должно обнаружиться, что не слова находятся в нашей власти, а *мы находимся во власти слов*»²⁴. Последнее высказывание менее всего является метафорой.

Внутреннюю онтологичность и творящую природу слова доказывает самая возможность понимания — для начала, самая возможность *оговорки*, понимания того, что сказанное выражает нечто иное, не то, что имелось в виду. То есть, процесс понимания сказанного некоторым образом направлен не от субъекта высказывания к субъекту восприятия (и не наоборот — как могло бы быть, если логично вообразить активной энергию именно понимания, а не высказывания²⁵), но от них обоих к слову, которое, произнесенное, порождает смысл, часто совершенно не предполагавшийся говорящим. «Я не то хотел сказать!» — это ведь частенько произносится еще до вопроса или восклицания воспринимающего, и означает наступившее понимание высказывающимся реально произнесенного. То есть, слово ни с какими оговорками не может быть рассмотрено как некий упаковочный материал для передачи смыслов в коммуникативном акте, но лишь как некая реальность, которая, будучи вызвана к жизни высказыванием, впервые эти смыслы порождает независимо от воли говорящего²⁶. Этот феномен ярче всего представлен в действительности

ситуацией «говорить не подумав». Слова такого говорения, как всем хорошо известно по личному опыту, способны оказывать почти физическое воздействие как на воспринимающего, так и на говорящего. Наиболее сопоставимо действие такого слова с действием заклинательной формулы, произнесенной разгневанным (скажем) магом, который, вызвав к жизни заключенную в ней реальность, должен приложить неимоверные усилия, чтобы, пришедши в себя, эту реальность как-то преобразовать в лучшую сторону.

Одна фраза Потебни может указать направление, в котором надо искать основу того, что мы именуем «художественностью». Она же поможет понять, что на самом деле стоит за «шелухой слова», за представлением о его опустошенности: «Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова»²⁷. Ощущение внутренней формы слова есть ощущение того, что «говорит» **само слово**, ощущение реальности, им самим порождаемой, в то время как забвение внутренней формы создает ощущение опустошенности слова и *конвенциональности* его значения, что и ощущается как *прозаичность*, то есть неспособность порождать реальность художественного текста.

Вообще, высказывания Потебни очень часто можно воспринять в соответствии с представлениями об онтологичности слова, но каждая его фраза в конце концов будет развернута в соответствии с его «психологическими» установками. Вот он пишет: «Из перемен, каким подвергается мысль при создании слова, укажем здесь только на ту, что *мысль в слове перестает быть собственностью самого говорящего*, и получает возможность жизни самостоятельной по отношению к своему создателю»²⁸. Если обратить внимание только на выделенные слова, их можно развить в плане воплощения, то есть буквального обретения мыслью плоти в слове, тем самым отделяющем мысль от говорящего, видоизменяющем ее в соответствии с заключенной в нем реальностью (ведь каждому пишущему знакомо ощущение, что он написал не совсем то, что намеревался) и дающем ей «возможность жизни самостоятельной». Но, оказывается, что Потебня имеет в виду нечто другое, а именно: «не уничтожающую возможности взаимного понимания способность слова всяким пониматься по-своему», в связи с чем и приводит важную для него, и окончательно уведящую с нашего пути цитату из Гумбольдта: «На язык нельзя смотреть как на нечто готовое, обозримое в целом и исподволь сообщимое; он вечно

создается, притом так, что законы этого создания определены, но объем и некоторым образом даже род произведения остаются неопределенными» (Т. VI, стр. 57—58)²⁹. «Язык состоит не только из стихий, получивших уже форму, но вместе с тем и главным образом из метод продолжать работу духа в таком направлении и в такой форме, какие определены языком. Раз и прочно сформированные стихии составляют некоторым образом мертвую массу, но эта масса носит в себе живой зародыш без конечной делимости» (Т. VI, стр. 62).

«Сказанное здесь обо всем языке мы применяем к отдельному слову», — пишет Потебня, затемняя тот факт, что в последующих его рассуждениях меняется не только объект приложения исследовательской мысли, но и сама методология иная, чем у Гумбольдта. «Внутренняя форма слова, произнесенного говорящим, дает направление мысли слушающего, но она только возбуждает этого последнего, дает только способ развития в нем значений, не назначая пределов его пониманию слова. Слово одинаково принадлежит и говорящему и слушающему, а потому значение его состоит не в том, что оно имеет определенный смысл для говорящего, а в том, что оно способно иметь смысл вообще. Только в силу того, что содержание слова способно расти, слово может быть средством понимать другого»³⁰.

Однако вряд ли можно сказать, что способность слова вмещать в себя некоторое до неопределенных границ (или безгранично?) растущее содержание может служить основанием для понимания. Дело скорее в том, что слово не принадлежит ни говорящему, ни слушающему, и именно потому способно быть посредником между ними, той твердой землей (а не зыблущейся бездонной трясинной), на которой возможна встреча³¹. Усилия же и слушающего и говорящего направлены на *постижение слова*: одним — в процессе творения, другим — в процессе понимания, то есть ре-анимации, во-одушевления сотворенного; при этом успех понимания подтверждается успехом ре-анимации. В этом смысле претензии, скажем, «реальной критики» 60-х годов XIX века на равные (или даже большие) с писателем «права на владение» произведением (знаменитое «нам важно не то, что хотел сказать писатель, но что вольно или невольно сказалось им») имеют под собой серьезные основания, хотя права этих критиков остались абсолютно нереализованными, поскольку на проверку они не стремились постигать реальность слова и дать ей *быть*, но старались узурпировать оболочку слова и нагрузить ее нужным им узким партийным смыслом³². В их декларациях это выглядело как

апелляция к «первичной» реальности при отказе вникать в реальность «вторичную».

Писарев, например, так начинает свой, с позволения сказать, «анализ» «Преступления и наказания»:

«Приступая к разбору нового романа Достоевского, я заранее объявляю читателям, что мне нет никакого дела ни до личных убеждений автора, которые, быть может, идут вразрез с моими собственными убеждениями, ни до общего направления его деятельности, которому я, быть может, несколько не сочувствую, ни даже до тех мыслей, которые автор старался, быть может, провести в своем произведении и которые могут казаться мне совершенно несостоятельными. Меня очень мало интересует вопрос о том, к какой партии, какому оттенку принадлежит Достоевский, каким идеям или интересам он желает служить своим пером и какие средства он считает позволительными в борьбе с своими литературными или какими бы то ни было другими противниками. Я обращаю внимание только на те явления общественной жизни, которые изображены в его романе; если эти явления подмечены верно, если сырые факты, составляющие основную ткань романа, совершенно правдоподобны, если в романе нет ни клеветы на жизнь, ни фальшивой и приторной подкрашенности, ни внутренних несообразностей, одним словом, если в романе действуют и страдают, борются и ошибаются, любят и ненавидят живые люди, носящие на себе печать существующих общественных условий, то я отношусь к роману так, как я отнесся бы к достоверному изложению действительно случившихся событий; я всматриваюсь и вдумываюсь в эти события, стараюсь понять, каким образом они вытекают одно из другого, стараюсь объяснить себе, насколько они находятся в зависимости от общих условий жизни, и при этом оставляю совершенно в стороне личный взгляд рассказчика, который может передавать факты очень верно и обстоятельно, а объяснять их в высшей степени неудовлетворительно»³³.

(К счастью, роман Достоевского оказался абсолютно непроницаем для такого подхода, и критик вынужден был констатировать сплошную клевету на «нормальную» действительность и предоставить роман ведению медиков, если они, конечно, сочтут его достойным внимания.)

В сущности, непонимание всегда можно определить по степени критичности отношения к сотворенному. Чем больше отброшено (не у-своено), тем ниже уровень понимания.

Насколько слово лишается исследователем онтологичности, настолько же (в той же точно степени!) лишается им онтологичности и художественное произведение, несмотря на подчеркнутый факт обособления и самостоятельности его по отношению к творцу: «Преклоняет ли художник колена пред своим созданием или подвергает его заслуженному или незаслуженному осуждению — все равно он

относится к нему как ценитель, признает его самостоятельное бытие. Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих»³⁴.

Здесь слово (творение) выступает в лучшем случае как некая вещь в себе, брошенная, изверженная сознанием художника, чтобы пробудить сознание зрителя; как нечто, чья функция сводится к толчку, к удару, то есть к поверхностному соприкосновению, а внутреннее наполнение имеет значение для придания тяжести, веса, то есть создания условий, при которых «удар» вообще может быть нанесен.

Специфика позиции собственно литературоведческой — в том, что ее должно интересовать именно среднее звено, именно наполнение «снаряда», то есть слова или произведения, и только для прояснения их значения литературоведу нужны и могут послужить читательские «восприятия», которые, однако, могут быть и безусловно отброшены, если читатели очевидно заняты собой, а не произведением. С точки зрения же психологического подхода абсолютно все читательские реакции включаются в «неисчерпаемое возможное содержание» произведения, которое «условлено его внутренней формой», но не порождается ею, как можно сказать, признавая онтологический статус произведения и слова, а лишь *может быть вложено* в него³⁵.

Все рассуждения Потебни, однако, помогают понять, что «художественность» слова или произведения и есть его *онтологичность*. Когда говорящий не постигает слово, творящее новую реальность, но пытается *выразить себя* в слове, присвоив его и насильно навязав ему себя в качестве выражаемой реальности, из произведения исчезает то, что мы называем художественностью. Таковы, как правило, стихи подростков.

Вообще, хорошей иллюстрацией вышеизложенных рассуждений может быть краткий анализ одной необычной книги³⁶, составленной из произведений множества авторов. Все они — дети. Детской литературой это назвать нельзя — имя уже занято, детская литература — это то, что пишут взрослые для детей. Произведения, составившие книгу, писались детьми для самих себя, для других детей, но почему-то кажется, что главное — для взрослых. Так что книга эта — шанс для взрослых заглянуть в мир, который существует для детей. Сквозь маленькие — иногда мутные, иногда пронзительно-ясные — окошки стихотворений, сочинений, сказок, рассказов увидеть их радость и

боль, их страхи и разочарования, их особость и их похожесть, но главное — удивительную живость, животворность, одушевленность того мира, который видят дети. Они с легкостью пишут рассказы от лица кукол и кошек, дневник собаки на каникулах и размышления кресла о своих хозяевах, описывают сны снежинок и рассказывают о похождениях мягкого знака. Они не то чтобы верят в чудеса — чудеса с ними просто случаются. Им не надо ничего придумывать — слишком многое просто есть. А взрослые об этом уже не помнят, потеряв способность слушать и слышать, слишком занятые сами собой, чтобы подумать даже о том, отчего их малыш загрустил, не говоря уже о печалях трав и цветов, приبلудного щенка или потерявшейся снежинки. Сквозь неуклюжие иногда слова детей прорываются неудержимо доброта и *внимание* ко всему вокруг. Может быть, поэтому (именно поэтому!) все детские стихи несут на себе печать подлинности.

Особые отношения детей этого возраста со словом неожиданным образом раскрываются в одном примечании Потебни, приводящего свидетельство и методическую рекомендацию составителя «одного малоизвестного букваря»: «Может случиться, что ученик не будет отделять слова от предмета, например, если спросить его, какой звук (то есть какая гласная) в слове *стол*, может случиться, что он будет смотреть на *стол* и не находить там никакого звука. *В таком случае нужно довести его до того, чтобы он мог представлять себе слово как нечто отдельное от предмета* (! — Т. К.). Этого можно достигнуть объяснением неизвестных ему слов» (Завадский)³⁷. Из предлагаемой методической рекомендации можно заключить, что слово начинает существовать отдельно от предмета (в своем втором качестве — «шелухи») не ранее появления «незнакомых слов», то есть, согласно библейской истории, не ранее вавилонского смешения языков.

Иначе — у подростков. Диву даешься, насколько все сразу меняется, стоит человеку перешагнуть тринадцатилетний возраст. В центре мгновенно оказывается он сам, его чувства, его переживания, боль и обида — и поразительно, до какой степени из «подростковых» стихов исчезает всякая индивидуальность. Они, за немногими исключениями, будто написаны по шаблону, однако совершенно очевидно, что каждый пытался отобразить свое собственное неповторимое чувство, свою любовь, свою разлуку. Нигде с такой наглядностью невозможно увидеть, что личность человеческая проявляется не в самовыражении, а в прислушивании к *другому*, в попытке выразить *не собственную* эмоцию, во внутренней необходимости сказать —

за молчащего. Впрочем, Гете давно заметил, что истинный стиль рождается как проникновение автора в глубь предмета, как постижение автором внутреннего принципа *вещи*, как выражение мира, а не себя.

Зато подростки — прозаики, резонеры и аналитики. Дети показывают нам рай, где человек еще понимает слова вещей. Подростки ставят и решают проблемы, связанные с потерей рая. А значит — и с потерей райского, полновесного, слова. И нам становится понятнее, на каких именно путях оно покидает человека.

Таким образом, художественность есть полновесное, то есть не присвоенное творящим, неизнасилованное слово, слово, не лишенное глубиной непостижения его творящим способности творить, вызывать к жизни стоящую за ним реальность. Слово, не лишенное искусственным словоупотреблением своей *естественной* магичности. Точнее сказать, художественность — это дарованная творцом возможность этому слову **быть**, совпадение интенции слова и художника. Еще точнее — прямое указание художника воспринимающему на реальность, создаваемую словом. Отсутствие художественности — несовпадение жеста творца с интенцией слова, когда его указующий перст обращен в пустоту, мимо созданной и незамеченной реальности, сотворенной словом.

В сущности, за всем сказанным стоит простая мысль о подчиненности, подвластности человека слову, а не слова человеку. Мы ценим, верим, доверяем тем, кого называем «людьми слова», то есть людьми, добровольно подчиняющими себя слову, обещанию, сотворению, воплощению обещанного — людьми, служащими раз произнесенному слову. И наоборот, людей, о которых можно сказать, что «как лакеи, служат вам слова, любое приказанье исполняя»³⁸, мы опасаемся, справедливо предполагая в них лукавство, которое есть ни что иное, как подтасовка реальности и стремление выдать не сущее за сущее.

Один из университетских наставников Сёрена Киркегора, поэт и философ Поль Мёллер в своем собрании афоризмов писал: «Ложь — это поэзия, приходящая не из жизни»³⁹. Здесь также подчеркнуто, что стремление о-поэтизировать, то есть самовольно привнести в творимое словом нечто, ему (слову и вещи, им сотворяемой) не свойственное, не соприродное, но лишь желаемое поэтом, и порождает аффектацию, перерождающуюся в пошлость *просто по причине приобре-*

таемой авторским словом внутренней пустоты. Оставшиеся пустые контуры слова, конечно, допускают проделывать с собой что угодно, позволяют любые искажения, остающиеся посторонними им: так сдутую и растянутую оболочку надувного шара можно произвольно приминать и раскладывать, — но, в общем, стремятся к унификации, к скруглению, стиранию формы вещи, ибо не держатся уже каркасом ее смысла и бытия. Так готический замок, оплывая от тщетного «жара души», превращается в пряничный дворец. Пошлое слово — это слово, насильно сделанное безответственным перед бытием, то есть насильно оторванное личностью автора от своего божественного Первоисточника, заслоненное творцом от Творца, узурпированное творцом у Творца. Это слово *в тени творца*. Поэтому пошлое слово тошнотворнее слова похабного: последнее раскрывает отвратительную реальность, первое затягивает в пустоту отсутствия всякой реальности, вызывая головокружение и тошноту.

Взаиморасположение слова и человека в европейской науке двух последних столетий и следствия такого их расположения наглядно показаны в заключительных пассажах работы К. Г. Юнга «Аналитическая психология и мировоззрение». «Основной ошибкой любого мировоззрения, — утверждает Юнг, — является удивительная склонность считать истинными сами вещи, тогда как в действительности они являются всего лишь названиями, которые мы им даем (здесь, очевидно, не очень хороший перевод, но понятно, что речь идет все о том же соотношении «вещи» с «именем», то есть о том, является ли имя сущностью вещи или всего лишь произвольным ярлыком. — Т. К.). Будем ли мы спорить в науке о том, соответствует ли название “Нептун” сущности небесного тела и является поэтому единственно “правильным” названием? Отнюдь! И это есть причина, почему наука является более ценной, ибо она знает только рабочие гипотезы. Лишь первобытный дух верит в “правильные названия”. Если гнома в сказке называют настоящим именем, то его можно разорвать на куски. Вождь скрывает свое настоящее имя и дает себе для повседневного употребления экзотерическое имя, чтобы никто не смог его заколдовать, узнав его настоящее имя. В гробницу египетского фараона клали предметы с надписанными и символически изображенными именами богов, чтобы он одолел их, зная их подлинные имена. Для каббалистов обладание настоящим именем бога означает абсолютную волшебную силу. Короче говоря: для первобытного духа посредством имени представлена сама вещь. “То, что он гово-

рит, тем становится”, — гласит древнее изречение Пта (по одной из версий (мемфисской) сотворения мира в Древнем Египте, Пта творил мир мыслью и словом. — Т. К.).

Мировоззрение страдает от этой части бессознательной первобытности. И так же, как астрономии пока ничего не известно о претензиях обитателей Марса по поводу неправильного названия их планеты, так и мы можем спокойно считать, что миру абсолютно все равно, что мы о нем думаем. Но это не значит, что нам нужно перестать о нем думать. Мы же этого не делаем, и наука продолжает жить как дочь и наследница старых, расщепленных мировоззрений. Но кто обнищал при такой “смене власти”, так это человек. В мировоззрении старого стиля он наивно вложил свою душу в вещи, он мог рассматривать свое лицо как лик мира, видеть себя подобием бога, за величие которого не слишком трудно было заплатить кое-какими наказаниями ада. В науке же человек думает не о себе, а только о мире, об объекте: он отмахнулся от себя и пожертвовал свою личность объективному духу. Поэтому и в этическом смысле научный дух стоит выше, чем старое мировоззрение.

Но мы начинаем ощущать последствия этой гибели человеческой личности. Повсюду встает вопрос о мировоззрении, о смысле жизни и мира. Также многочисленны в наше время попытки вновь заниматься тем, чем занималось мировоззрение древности, а именно теософией, или, если это больше по вкусу, антропософией. У нас есть стремление к мировоззрению, во всяком случае, оно есть у более молодого поколения. Но если мы не хотим развиваться в обратном направлении, то новое мировоззрение должно покончить со всяким суеверием в свою объективную силу, оно должно суметь признать, что является лишь картиной, которую мы рисуем ради нашей души, а не волшебным именем, с помощью которого мы постигаем вещи. Мы обладаем мировоззрением не для мира, а для себя. Если мы не создаем образа мира как целого, то не видим также и себя, ведь мы являемся точными отображениями именно этого мира. И только в зеркале нашей картины мира мы можем увидеть себя целиком. Только в образе, который мы создаем, мы предстаем перед самими собою. Только в нашей творческой деятельности мы полностью выходим из тьмы и сами становимся познаваемы как целое. Никогда мы не придадим миру другое лицо, чем наше собственное, и именно поэтому мы и должны это делать, чтобы найти самих себя. Ибо выше, чем самоцель науки или искусства, стоит человек, создатель своих орудий. Нигде мы не стоим так близко к самой возвышенной тайне всех

начал, как в познании собственной Самости, которая по извечному нашему заблуждению всегда кажется нам уже известной. Однако реально глубины мирового космоса известнее нам, чем глубины Самости, где мы, правда сами того не ведая, можем почти непосредственно украдкой наблюдать за творческим бытием и становлением»⁴⁰.

Утверждая, что в науке человек думает не о себе, а только о мире, об объекте, Юнг наделяет положительным этическим смыслом («пожертвовал своей личностью объективному духу») по меньшей мере сомнительное в этическом плане действие. Ибо все начинается с того, что человек начинает думать о мире *как об объекте*, и его потеря на этом пути собственной личности является лишь следствием того, что прежде он лишает личности мир, устраняя таким образом возможность и необходимость существования собственной личности, заключающуюся в востребованности со стороны полноценного *другого*. Личность, оказавшаяся перед зеркалом, запертая внутри психологического солипсизма, фактически объявляемого Юнгом, бьется о стекло в своем порыве к мнимому *другому*, пока не истощится в тщетных попытках установить контакт с собственным отражением. Но если она поймет, что перед ней лишь зеркало, а больше никого не существует, а если даже и существует, то она лишена возможности хоть что-либо достоверно знать об этом, она уляжется в конце концов у стекла в тоске и печали, и никакие объяснения, что ей необходимо смотреться в зеркало мира ради душевного здоровья, не заставят ее вновь взглянуть в эту сторону. Невозможно *сделать вид*, что у мира есть душа, и если объектность мира неизбежно заставляет человека «пожертвовать» своей личностью «объективному духу», то есть если объектность мира неизбежно лишает человека души и личности, то, используя доказательство от противного, можно сказать, что в том случае, если человек обладает личностью и душой, мир не объектен.

А душу мира Юнг очевидно и последовательно связывает со словом. Имя оказывается первоосновой, душой вещи, с которой и искал контакта «первобытный дух», и от которой, посредством утверждения конвенциональности значения слова, отгородился зеркальной стеной дух современности. Именно идея конвенциональности, то есть «назначения» слова субъектом для объекта, и становится «зеркалом», сквозь которое, однако, пытаются разглядеть «объективную реальность» вещи.

Что же касается предостережения Юнга о неизбежности возврат-

ного движения, о «развитии назад» в случае, если мы возвращаемся к свойственному всем (согласно Юнгу!) мировоззрениям представлению об онтологической природе слова (и, надо сказать, что этот страх обратного развития, регресса, становится решающим аргументом против такого возвращения и даже, зачастую, причиной отвращения от возможности любого мировоззрения), то вряд ли нас это уже так пугает. Последняя возможность неомраченной веры в прогресс осталась во времени Потебни. Уже Юнгу приходится очищать эту веру от всевозможных затемнений. И, главное, некоторым образом изменилось само наше положение по отношению ко времени. Тот оптимистический разворот, который свойственен вере в прогресс, человечество, как известно, приобрело очень недавно. Вот как кратко описывает взаимоотношения человечества со временем на довольно большом временном отрезке А. В. Михайлов, цитируя книгу И. С. Ключкова «Духовная культура Вавилонии»: «“Обращенность к прошлому свойственна культурам древности и Средневековья. Психологический поворот лицом к будущему начался, очевидно, в середине первого тысячелетия до нашей эры, под влиянием мессианских учений и эсхатологических ожиданий, благодаря которым и высшая значимость, и главное внимание людей были перенесены с прошлого на будущее. Завершился же он лишь в Новое время...”

Мы говорили об этом: в истории культуры существует большой переходный период, продолжавшийся примерно два тысячелетия, в течение которого изменилось отношение людей к направленности времени. Поворот лицом к будущему произошел за это время. Причем **в принципе** этот поворот лицом к будущему осуществился в середине первого тысячелетия до нашей эры, но, тем не менее, как бы немножко недоосуществился и окончательно произошел уже в Новое время — в XVIII, в XIX веках»⁴¹.

Суть же отношений со временем человека, глядящего в прошлое характеризуется следующим образом: «Ключков пишет так: “...Вавилонянин жил, оглядываясь в будущее, взвешивая время на весах и ведя ему счет по прошедшим поколениям или по годам правления царя. Его восприятие и представление о времени, безусловно, не могло не отличаться самым радикальным образом от современного европейского понимания, на формирование которого оказали влияние концепции точных наук Нового и новейшего времени...”

Вавилонское время... очень вещественно. Это не чистая длительность, а в первую очередь сам поток событий и цепь поколений. Даже язык вавилонской науки, астрономии и астрологии, обходился без

специального термина времени, хотя мы допускаем, что ученые воспринимали время не совсем так, как рядовые горожане, земледельцы и пастухи. При таком восприятии времени, возможно, лучше вообще не употреблять этот термин, а говорить просто о будущем, настоящем и прошлом. Прошлое для вавилонянина — это не бездна единиц вроде тысячелетий или веков, а конкретные события, деяния определенных людей, предков, прожитая ими жизнь. Почти то же самое можно сказать и о будущем. Будущее воспринималось, по-видимому, не в качестве абстрактных дней или лет, а как то, что непременно случится, как дальнейшее развертывание божественных предначертаний, неукоснительное исполнение божественных планов. Будущее для вавилонянина — это не все то богатство возможностей, из которых может реализоваться та или другая, а именно то, что позднее воплотится и станет прошлым по прошествии какого-то времени...”

Вавилонянин идет в будущее, но взор его устремлен в прошлое. Будущее не становится реальным, пока не станет прошлым...»⁴²

Из сказанного можно извлечь чрезвычайно интересное положение: оказывается, будущее определенно и *линейно*, то есть поступательно, прогрессивно и т. д., лишь при условии прошлого, взятого как базовое время, как точка отсчета; будущее можно понять как целестремительное движение лишь при условии взгляда, обращенного в прошлое. В противном случае (вне своей однозначной воплощенности в качестве «будущего *прошлого*») будущее ветвится возможностями и вариантами, теряет поступательность, растекаясь в невоплощенной равнозначности, болотом обступает человека, теряя качество всякого пути (а не только ведущего к светлым вершинам). Мало этого, как уже известно из нашего недавнего опыта, при базовом будущем само прошлое становится вариативно, неопределенно и недостоверно.

Таким образом, вера в прогресс была возможна лишь при *полуповороте* человека в сторону будущего, когда сохраняется память о линейности воплощенного прошлого. Как только этот поворот был завершен, будущее пало и растеклось по равнине возможностей, сзади нахлынули воды прошлого, и человек очутился в том обстании времен, в котором находит себя сейчас. Река будущего оказалась перегорожена некоей плотиной, и в эту стену уткнулся лицом человек, и в нее же ударились, разбившись, линейность прошлых времен, оказалось, что он не ушел от них, но они вместе с ним пришли к этой стене.

На мысль о том, какова природа этой «плотины», навело меня

высказывание Ю. Б. Борева, который в ответ на изложенное представление о современном состоянии чувства времени сказал, что любой футуролог может указать на тот факт, что наши представления о будущем формируются путем комбинации картин, сюжетов и т. д. прошлого. Действительно, на это может указать любой футуролог. Но это означает очень простую вещь. Видеть что-либо в какой-либо перспективе (даже в перспективе болота) мы вообще можем только в прошлом. Повернувшись лицом к будущему, мы оказываемся *перед концом*, и это ощущение завершенности, *эсхатологичности* (от греч. — крайний, последний, самый отдаленный), оказывалось свойственно любой культуре, довершившей этот поворот. Взгляд в будущее, если это действительно взгляд в будущее, а не в маскируемое под будущее прошлое, это неизбежно взгляд *за пределы наличествующего бытия*. В пустоту. Вот этот предел наличествующего бытия и есть та плотина, о которую разбивается время.

При таком понимании ситуации времени становится понятен и процесс «опустошения» слова. Слово полнозначно в миг Творения, Слово есть Источник жизни, но — вообще двинувшись во времени, запустивши этот механизм *ухода* самим фактом нашего отпадения от Источника всякой жизни — мы вынуждены были все дальше и дальше от Него отступать, все же не теряя из виду до тех пор, пока сохраняли «базовое прошлое». Начавшийся поворот всякий раз совпадает с замечаемым началом «опустошения» слова, то есть творимая словом реальность начинает не просто отдаляться во времени, но и частично исчезать из нашего поля зрения. Упершись взглядом в стену «предела наличествующего бытия», мы завершаем процесс, полностью отворачиваемся от наличной реальности, от *сущего* и даже *существующего*. Мы остаемся с «нагими именами», ибо вся сотворенная ими реальность отныне располагается за нашей спиной. Мы оказываемся в мире миража, «пустословия» (недаром почитаемого тяжким грехом), в ситуации сплошной и полной неverifiedируемости, ласково называемой «плюрализмом», ибо уже и головы не хотим (или — не можем) повернуть, чтобы хоть взглядом вернуться к Истоку.

В такой экзистенциальной ситуации пугаться того, что какой-то из спасительных постулатов окажется чересчур ретроградным — по меньшей мере ретроградно.

Попытаюсь подвести некоторые итоги. Итак, в основе всех моих рассуждений — апелляция к тем словам, которые «были в начале» и о которых помнит не только иудейская и христианская традиция.

И если не во всех культурах существуют сказания о сотворении мира из ничего словом, то все же о магичности слова, о том, что истинное слово, истинное имя есть *душа вещи*, ее существо и основа, и в конце концов — ее зерно, зародыш, помнит любая культура, о чем, в частности, свидетельствует существование многочисленных табу, продолжающих функционировать даже в самых современных технократических культурах, где давно существуют лишь слова, пределом которым, по словам Н. Гумилева, поставлены «тесные пределы естества», отчего слова и умирают и, более того, «дурно пахнут» — разлагаясь вовсе не безвредно для мира.

Ведь смысл табуирования, сохраняющийся даже для слов в «тесных пределах естества», утративших, казалось бы, свою творящую сущность, прекративших быть «ключом» и «паролем», позволяющими овладеть вещью, и даже переставших служить окликом, ее призывающим, в том, что на самом деле существование в реальности, так сказать, реальный онтологический статус получает не совершённое, которое может быть сколь угодно окказионально, а — произнесенное. И тогда умалчивание «из приличия» получает тоже совсем другое значение — не лицемерия, но *непропускания* в реальность того, чего в ней не должно быть. «Свет не карает заблуждений, но тайны требует для них». Заблуждение здесь и есть случайность, уклонение, которое приобретает статус реальности, претендует на онтологичность и весомость лишь в процессе озвучивания. Неговорение, в таком случае, — собственно и есть признание ошибки, наше «стыдно сказать» — залог как бы отсутствия документа, удостоверяющего личность события, указание на его контрабандное бытие — т. е. залог его неокончательной воплощенности.

Так, от противного, удостоверяется в нашей культуре творящая природа слова, и сентенция «*того, о чем не говорят, нет*» напоминает о своем онтологическом, а не лицемерно-морализаторском статусе⁴³.

Я говорю о слове порождающем, слове творящем. А это — в основе своей слово, вбирающее, содержащее в себе и то, что мы традиционно относим в ведение других «искусств». Это не «синтетическое» слово, собранное из различных «искусств», но слово живое и первоначальное, лишь в процессе своего разложения распавшееся на составные — музыку, слово, цвет, запах, и если судить по тому, какой живительной силой обладают эти продукты распада, можно представить себе, как звучало неповрежденное слово.

Вот еще одно свидетельство поэта. Н. Гумилев в «Поэме начала»

описывает произнесение слова, согласно индуизму, лежащего в основании Вселенной:

Человечья теснила сила
Нестерпимую ей судьбу,
Синей кровью большая жила
Налилась на открытом лбу,
Приоткрылись губы, и вольно
Прокатился по берегам
Голос яркий, густой и полный,
Как полуденный запах палым.
Первый раз уста человека
Говорить осмелились днем,
Раздалось в первый раз от века
Запрещенное слово: «ОМ»!

* * *

Солнце вспыхнуло красным жаром
И надтреснуло. Метеор
Оторвался и легким паром
От него рванулся в простор.
После многих тысячелетий
Где-нибудь за Млечным Путем
Он расскажет встречной комете
О таинственном слове «ОМ».
Океан взревел и, взметенный,
Отступил горой серебра.
Так отходит зверь, обожженный
Головной людского костра.
Ветви лапчатые платанов
Распластавшись легли на песок,
Никакой напор ураганов
Так согнуть их досель не мог.
И звенело болью мгновенной,
Тонким воздухом и огнем
Сотрясая тело вселенной,
Заповедное слово «ОМ»⁴⁴.

Порождающее слово «ОМ», или, точнее, «АУМ», хорошо для нашего рассмотрения еще и тем, что наглядно нарушает принцип конвенциональности, произвольности сочетания звуковой оболочки с семантикой слова, принцип, легший в основу сведения слова к его коммуникативной функции. Здесь смысл рождается из сочетания звуков, где максимально открытый «А» означает «все», рассредоточен-

ное первоначало, которое, путем концентрации и ограничения себя в звуке «У», подготавливается к порождению нового во взрыве «М». Здесь значение слова прочитывается определенно — как в привычном для нас слове, но определенность эта извлекается из звуковой символики, вернее даже — из смысла звучания и звукового перехода — как в музыке.

Однако мы давно живем в культуре, для которой, во всяком случае, для рефлексии которой, не внятна истинная жизнь слова. И, как уже было сказано, здесь неожиданный путь открывается для литературоведа, отважившегося искать оснований для своего взгляда на слово внутри своей собственной науки. Повторю, что означенный мною аспект, поворот восприятия самого слова, может быть уловлен ныне лишь изнутри литературоведения, при именно и только литературоведческом подходе к самой проблеме, он остается решительно «за кадром» при попытке внедрения в литературоведение лингвистического, социологического, психологического, философского (в смысле последних двух веков) взгляда на слово, упорно определяющего его через центральную философскую категорию последних двух веков — *категорию отношения*, в свете которой главной функцией слова и становится функция коммуникативная.

Впрочем, стала она «главной» функцией слова гораздо раньше, в результате победы, одержанной в исторической перспективе номинализмом. Процесс этот кратко и внятно описан Джованни Реале и Дарио Антисери при анализе знаменитой (или «пресловутой» — именно это слово употреблено переводчиком и трудно не согласиться с ним и авторами) «бритвы Оккама» (ок. 1280—1349): «*Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*» — «Не следует умножать сущности сверх необходимости». Эта формула становится главным оружием критики платонизма и аристотелизма в том, что их объединяет.

«Сначала Оккам отказывается от метафизики бытия в модусе аналогий Аквината и однозначного бытия Скота (*пытающихся установить соотношение между Богом и миром, Бытием и существованиями*. — Т. К.) по причине, что нет другой связи между конечным и бесконечным как чистый акт божественной воли, по поводу которой бессмысленно рефлексировать (*здесь полагается начало будущему употреблению слова «схоластика» в исключительно ругательно-пренебрежительном смысле*. — Т. К.).

Вместе с понятием бытия выводится и понятие субстанции. О вещах теперь мы знаем лишь их качества и акциденции, обнаружи-

ваемые в опыте. Субстанция — разве что неизвестная реальность, ради которой вряд ли стоит поступаться принципом экономии разума (а главное — субстанция оказывается не нужна, ибо возникает основа для потребительского отношения к вещи, при котором становится не важно, что она есть, а важно лишь то, какое действие она производит; перенося внимание с субстанции на атрибут и акциденцию, мы, по сути, отказываемся от любви во имя себялюбия и присвоения. — Т. К.).

По поводу метафизического понятия действующей причины эмпирически устанавливаем, что есть разница между причиной и следствием, первое предшествует второму. Возможно установление правил следования феноменов, но без метафизических претензий по поводу необходимости типа *causa efficiens* (действующая причина), или *causa finalis* (целевая причина). Нет смысла говорить, что нечто движимо любовью или желанием, ведь действие и так есть. Точно так же, если огонь испепеляет дотла, то почему непременно вести речь о финальной причине, не достаточно ли пепла, говорящего о тщете доказательств? (Так телеология начинает утрачивать свои позиции в европейском мышлении, постепенно вопрос о цели вообще объявляется «антинаучным», законной становится только причинно-следственная связь явлений. — Т. К.) <...>

Английский францисканец в видах оздоровления логики предлагает освободить мышление от ненужного смешения лингвистических образований (а под «лингвистическими образованиями» понимаются те самые «реалии», которые лежат в основе мировоззрения проигрывающего эту битву реализма. — Т. К.) с реальными, элементов дискурса с элементами объективными. Знаки, которыми мы располагаем, необходимы для описания и передачи информации, но не следует приписывать символам другой функции, чем указание на то, чем символы являются»⁴⁵.

Таким образом «опустошенное слово» постмодернизма имеет давнюю историю, вполне осмысленную его теоретиками — недаром в программном постмодернистском сочинении Умберто Эко «Имя розы» Вильгельм (главный герой) постоянно апеллирует к суждениям «своего друга Оккама»⁴⁶.

Но латинская фраза, которой заканчивается роман Эко, кажется, могла бы засвидетельствовать понимание рассказчиком того, что вещи, имена и реалии остались неразлученными между собой, и лишь человек, попытавшись остаться при произвольно поименованной, замкнувшей всю свою реальность в себе вещи, на поверку утратил и

вещи и имена: «Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus» («Роза при имени прежнем — с нагими мы впредь именами» — точнее: мы овладеваем лишь голым (неимущим, обездоленным, незанятым, пустым) именем. Но и первую часть пословицы можно перевести как «роза остается с прошедшим (истекшим, вчерашним) именем», то есть не розе принадлежит прежнее имя, но она принадлежит ему, оставшись с ним в прошлом; мы же утрачиваем розу, присваивая себе лишь пустое имя, искаженное этим опустошением (оно уже не «прежнее»): что и сказано, хоть не совсем проявлено, в поэтическом русском переводе.

Вот другой, более ранний, этап того же процесса, обозначивший краткий миг, когда разлука вещи и имени, отрешение имени от созданного им, начавшееся обнажение создали иллюзию освобождения, *свободы* слова от реальности: «Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела»⁴⁷.

Но, радуясь свободе, Мандельштам с точностью поэта, не могущего солгать в *слове*, называет радующий его процесс — смертью, разлучением души и тела. Просто душа еще рядом — тело еще не забыто ею. Имя еще не совсем нагое, и жизнь еще не в прошлом, а всего лишь, если воспользоваться системой времен английского языка — в «настоящем совершённом».

Ср. высказывание Мандельштама со словами французского философа Г. Башляра (1884—1962): «Я считаю себя грезотворцем слов, мечтателем слов. Как-то слово останавливает мое внимание. И мои глаза уже не следят за написанным. Слога, из которых состоит слово, начинают передвигаться, тонические ударения меняют свое место. Слово прощается со своим смыслом и покидает его как некий излишний груз, тянущий вниз и мешающий мечтать. Слова начинают тогда обретать новые смыслы, как если бы они имели право быть юными. И они улетают, находя в чаще словарей новых друзей, часто плохих друзей»⁴⁸.

Это, пожалуй, следующий этап по отношению к Мандельштаму. На русской почве этот этап описывается иным образом: «(Т)е годы, когда абсурд советской действительности стал очевидным и всепроникающим: ни в одной сфере общественной жизни не было связи между означающим и означаемым»⁴⁹.

Утратив реальность имени, мы оказались в разных реальностях с

вещами, мы оказались отделены от них, окружены потоком «мнимостей», порожденных «опустошенными» нами словами.

Но почему же именно литературоведу оказывается наиболее доступен подход к слову, как к слову творящему? Потому что если где и сохранилась, *по всеобщему признанию*, ныне эта функция слова, так в пределах художественного текста! Она, можно сказать, укрылась в границы художественного текста, и оттуда ее все еще не удастся окончательно выжить, несмотря на настойчивые попытки исследователей, пытавшихся и художественную литературу свести к задаче «познания мира» и передачи информации о «познанном».

Итак, суть того, о чем здесь идет речь, заключается в обращении к слову как к главной реальности, с которой имеет дело наука о литературе.

Самая влиятельная (и в смысле обладания авторитетом, и в смысле оказывания *влияния* даже на те направления в науке о литературе, которые ее не признавали) школа недавнего прошлого — структурализм — предпочитала рассматривать в качестве основной единицы анализа *сообщение*⁵⁰, сосредоточивая внимание на *отношении* между элементами структуры, а не на самих элементах⁵¹, следуя в основном русле европейской философии XX века, главной категорией которой становится *категория отношения*. Такое перемещение акцента так или иначе лежит в основе всей современной поэтики, сосредоточенной на композиции, на складывании слов в единства более сложного порядка, и на поиске смысла, порождаемого таковым складыванием. Смысл, таким образом, стал искаться буквально *между словами*, в высказывании, позволяющем в той или иной степени манипулировать словом, наполнять его смыслом по своему усмотрению, устанавливать его значение лишь в той или иной конструкции, ограничивать его значением, требуемым для данной фразы. Слова стали «опустошаться». Удивительно, что этот процесс до сих пор вызывает удивление.

В силу указанного перемещения акцента основными категориями, описывающими для исследователя структуралистского и, в значительной мере, постструктуралистского толка «все мироздание», стали метафора и метонимия⁵², формы *переноса*, порождающие значение в *столкновении слов*, вне собственно слов, за их пределами и границами, и, соответственно, открывающие широкое поле для авторской и исследовательской субъективности. При таком подходе игнорирова-

лась главная реальность литературы и науки о ней. Предполагалось, что писатель владеет словом, а не слово владеет им. Предполагалось, что воспринимающий воспринимает слово и овладевает им, в свою очередь «внося» в него собственное понимание⁵³, переакцентируя смысл высказывания в той большой степени, в какой это позволяет смысл, витающий *между* словами и закрепленный лишь их связями между собой — связями, каждая из которых может быть произвольно актуализирована реципиентом. Все это предоставляло возможность бесконечной интерпретации, вернее, бесконечного разброса интерпретаций, ибо лишало исследователя того «сопротивления материала», который только и может положить конец индивидуальному произволу. Это лишало исследователя собственно *материала* исследования — слова. Слова, в своей реальности неподвластного манипуляциям, ибо порождающего смысл не в сочетании лишь с другими словами, то есть не в конструкциях более высокой степени сложности, но самого по себе смыслодержающего и смыслопорождающего⁵⁴.

Предлагаемый здесь литературоведческий подход базируется на возвращении к осознанию творящей природы слова, в первую очередь — творящей природы слова в художественном произведении.

Суть такого подхода состоит во взгляде на слово как на порождающую субстанцию художественного текста. Подобный взгляд возможен в том случае, если предполагается, что слово заключает в себе некую реальность, не зависящую от воли участников коммуникативного акта, реальность, которую они могут только заметить или не заметить, осознать или не осознать, но не властны вызвать ее к жизни или запретить ей быть по собственному произволению. Интенция автора может лишь совпасть с реальностью слова или, напротив, «заслонить» эту реальность от читателя. Такое представление впервые дает твердую почву для определения зыбкого понятия «художественности». Произведение обладает свойством *художественности*, если интенция автора совпадает с реальностью, которую заключает в себе слово, если «указующий перст» писателя указывает читателю именно в направлении реальности, творимой словом, образно говоря, если писатель благоразумно помнит, что он не «творец», но лишь «маг», призывающий творящие силы, чья мудрость заключается в точном ощущении, когда к какой из этих сил надо обратиться. Если автор узурпирует статус «творца», безоглядно самовольного и самонадеянного, он рискует «промахнуться» мимо творимой словом реальности; думая, что он может использовать слово по своему произволению, или даже — по своей прихоти, писатель, в конце концов,

начинает указывать в пустоту. Тогда художественность, которая есть не что иное, как встающая за словом реальность, исчезает из его текстов, в них остается, в лучшем случае, сам автор, и текст лишается своей общезначимости, придаваемой ему реальностью слова, сохраняя, в лучшем случае, частный интерес чего-то вроде «истории болезни». Когда же автор исчерпывает себя (что, в случае самоуверенной сосредоточенности на себе самом, происходит довольно быстро), в его текстах, сквозь предпринимаемую им *симуляцию* реальности, начинает сквозить пустота, которая воспринимается чутким читателем как *пошлость*. Пошлость — это и есть тотальное «промахивание» автора мимо реальности слова, заставляющее читателя созерцать пустоту.

Предлагаемый подход состоит во внимании к тому, что «говорит» слово, **воспринимаемое во всем объеме заключенного в нем смысла.**

Применительно к изучению русской литературы XIX века здесь есть одно дополнительное затруднение. Радикальное отличие того русского языка, на котором мы говорим сейчас (и который мы, как правило, только и способны воспринимать в художественном произведении), состоит в резком сокращении смыслового объема, открывающегося нам в слове. При этом мы находимся в приятном заблуждении, что слышим именно то, что нам говорят. На самом деле, тот объем смысла, который с легкостью, «на слух» воспринимался, по крайней мере, определенным кругом читателей XIX века (на которых, как правило, и ориентировались писатели, так как были с ними хорошо знакомы), для нас восстанавливается лишь путем кропотливого исследования с привлечением множества источников. Книги, по которым дети в XIX веке учились читать, сейчас часто знакомы лишь специалистам. Из образовательного курса нескольких поколений в XX веке были исключены обязательно изучавшиеся, опять-таки, определенным кругом в XIX веке древние языки, катехизис и библейская история, практически исключены (ибо переработаны до полной неузнаваемости) история древняя и отечественная. Следствием этого было не просто уменьшение объема знаний у читателей. *Лицо* мира затмилось (ибо о нем не ведали и им пренебрегали) и обернулось *предметом*. У читателя изменилось отношение к миру и ко многим вещам этого мира, в том числе к слову. В *массовом* сознании утвердилось (задолго до этого возобладавшее в европейской философии) отношение к миру как к *объекту*, а к сотворенному словом — как к *небывальщине*, отношению, которому дольше всего сопротивлялось именно рядовое читательское сознание. Именно по-

этому простое, даже самое мощное, «информационное вливание» ничему не может помочь. XIX век еще хорошо помнит о традиции *разговора с миром* (стоит вспомнить стихотворение Е. А. Баратынского «Приметы» (1839 г.)), чтения мира как книги, где вещь становится словом, обращенным Богом к человеку, сквозь бытовую сценку проглядывает притча, а каждое событие жизни человека должно быть осмыслено как наставление и назидание. Отчасти писатели XIX века указанной традиции следуют.

Обращаясь к слову, как к главной реальности с которой имеет дело наука о художественной литературе, я полагаю, что именно здесь лежит тайна качественного отличия художественного произведения от любого другого текста, в котором на первый план выдвигается смысл *высказывания*. Это качественное отличие не так давно в очередной раз было осознано. Структуралисты и постструктуралисты, сделавшие акцент на смысле *высказывания* и, соответственно, вполне логично, положившие в основу анализа любого текста модель коммуникативной ситуации, очень быстро пришли к осознанию ущербности и неполноценности в этом смысле художественного произведения. Члены «группы мю» пишут: «Последним следствием такого видоизменения языка является то, что поэтическая речь обнаруживает свою несостоятельность как средство коммуникации». «Неполноценной коммуникативной ситуацией» называет художественное произведение (в ее терминах «нарратив») Е. В. Падучева⁵⁵. Впрочем, примеры здесь очень многочисленны.

«Неполноценной» коммуникативной ситуацией художественное произведение делает то, что замечательная итальянская переводчица произведений Ф. М. Достоевского Кандида Гидини назвала «аурой» слова, «аурой», которую честный переводчик обязан учитывать в своих мучительных поисках слова, адекватного авторскому. «Аура», в сущности, и представляет собой то поле смысла, которое не задействовано в конкретном высказывании, но учтено в художественном произведении.

Один простейший пример. Когда Раскольников возвращается в свою каморку после совершения преступления, ноги его еле держат и его качает. Ему кричат: «Нарезался!» В узком ситуативном контексте слово это обозначает: «Напился». Но в романе «Преступление и наказание» слово начинает звучать как обличение, как указание на только что совершенное героем преступление, хотя те, кто кричат, об этом смысле слова ничего не знают. Теперь представим себе положе-

ние переводчика, который, переведя слово адекватно его переносному значению — *напился*, упустит прямое — *нарезался*. Он, в сущности, сведет художественное повествование к коммуникативной ситуации. Здесь, кстати, видно еще одно отличие коммуникативной ситуации от художественного произведения (как это ни парадоксально, на первый взгляд, прозвучит): коммуникативная ситуация более склонна использовать переносные значения слов и упускать из виду их прямые значения. В художественном произведении слово предстает в своей реальности, а значит, — непременно и как основное актуализируя свое прямое значение, даже если к нему, как в приведенном примере, по видимости и приходится продираться через переносное. Ясно, однако, что художественное произведение потому и является «неполноценной» коммуникативной ситуацией, что в нем актуализированы смыслы слова, которые не предусмотрены конкретным контекстуальным его употреблением.

Надо отметить еще один момент: слово, в отличие от того, кто кричит его Раскольникову, согласно с реальностью, и если переносное значение, актуализированное волей кричащего, решительно бьет мимо цели (Раскольников не пьян), то прямое значение попадает точно в цель.

Начиная свою работу словами о том, что вниманию читателей предлагается подход, являющийся, по удачному выражению Лидии Гинзбург, «плодотворной односторонностью», я менее всего имела в виду сказать вежливую ложь или попытаться избавиться от обвинений в отсутствии толерантности. То, что я заявляю в первых строках, имеет непосредственное отношение к сути дела, ибо, в каком-то смысле, то, что я могу позволить себе свою односторонность, оправдано лишь долгим и плодотворным существованием той односторонности структурализма и постструктурализма, от которой я отталкиваюсь. Над представленным мной подходом к слову, как заключающему в себе реальность, к слову, как к порождающей субстанции реальности художественного текста, и подходом, делающим акцент на *отношении* между словами, рассматривающим как основную единицу анализа сообщение, что неизбежно отсылает нас к модели коммуникативной ситуации, присутствует *обобщающая идея*. Эта идея *слова как посредника*.

Структуралистский подход, делая акцент на значении слова, актуализированного волей говорящего, абсолютизировал именно передаточную роль посредника, сведя ее практически к роли *посыльного*. Но посредник — не есть посылный.

Посыльный лишь переносит информацию от одной стороны, от одного участника коммуникативного акта, к другому и обратно, причем он в расчет практически не принимается, он может вообще не знать, какую информацию он несет. В пределе его участие должно быть сведено к минимуму, к нулю — скажем, к цифре, к любому знаку, могущему стать представителем любого означаемого, в зависимости от принятой конвенции.

Посредник — тот, к кому стороны обращаются, ибо помимо него контакт невозможен. То есть он обладает *чем-то*, чем не обладают стороны, им связываемые.

Вот это *что-то* и ставится в центр данного подхода, подход представляет собой сознательное сосредоточение на среднем звене, на посреднике, на слове, порождающем плоть художественного текста. При этом передаточная роль посредника практически упускается мной из виду.

Эта односторонность, на мой взгляд, неизбежна и плодотворна, если помнить о том, что отвлечение, здесь производимое, временно и осознается как отвлечение. Я бы сказала, что это отвлечение естественно как позиция именно филолога. Идею слова как посредника в ее полноте разрабатывала русская философия XX века, прежде всего в лице Лосева и Флоренского.

Суть предлагаемого подхода заключается в попытке услышать то, что говорит слово, не скованное рамками узкого контекста, не редуцированное к одному из своих многочисленных «значений», но взятое во всей доступной нам полноте, ибо слово представляется не как оболочка, способная временно заключать в себя то или другое актуализированное контекстом значение, но как смысловое поле, непрерывное и энергетически напряженное, не дискретное, не разбитое на «кусочки» значений, но присутствующее во всей полноте всякий раз при своем явлении.

Такое полноценное, однозначное явление слова и представляется основой того, что называют *художественностью*. Отсутствие или наличие художественности в произведении, следовательно, зависит от взаимоотношений слова и автора текста, который может всеми силами помочь слову явиться, но может и попытаться использовать его в своих узких, ситуативных интересах, «затенив» часть смыслового поля, не приняв его во внимание: проигнорировав, следовательно, то обстоятельство, что, кроме того, на что он рассчитывал, в тексте присутствует еще нечто, им не предполагавшееся, что одновременно разрушает контекст, но и само опустошается теснящим его контек-

стом. Понятно, что если автор не учитывает всей полноты значения слова, тогда то, что присутствует в тексте помимо его воли и, следовательно, может быть, опять же против его воли, воспринято читателем, порождает неадекватность читательского восприятия авторскому замыслу. Интересно, что здесь мы приходим к определению художественности, аналогичному тому, которое формулирует Ф. М. Достоевский: «...Художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, *совершенно так же* понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение»⁵⁶.

Таким образом, речь идет о методологии, о подходе, распространяемом на самые различные области литературоведения. Один из аспектов этого подхода можно описать словами Г. К. Честертона: «Ни один разумный человек не хотел бы увеличивать количество длинных слов. Но мне все-таки придется сказать, что нам нужна новая наука, которая могла бы называться психологической историей. Я бы хотел найти в книгах не политические документы, а сведения о том, что значило то или иное слово и событие в сознании человека, по возможности — обыкновенного. Я уже говорил об этом в связи с тотемом. Мало назвать кота тотемом (хотя, кажется, котов так не называли), важно понять, кем он был для людей — кошкой Уиттингтона или черным котом ведьмы, жуткой Баст или Котом в сапогах. Точно так же я хотел бы узнать, какие именно чувства объединяли в том или ином случае простых людей, здравомыслящих и эгоистичных, как все мы. Что чувствовали солдаты, когда увидели в небе сверкание странного тотема — золотого орла легионов? Что чувствовали вассалы, заведя львов и леопардов на щитах своих сеньоров? Пока историки не обращают внимания на эту субъективную или, проще говоря, внутреннюю сторону дела, история останется ограниченной, и только искусство сможет хоть чем-то удовлетворить нас»⁵⁷.

Психологический антураж высказывания не совсем адекватен моему подходу, но в данном высказывании (в отличие от работ Потебни) это действительно почти антураж. Вполне возможно сказать иначе: с какой реальностью сталкивались люди, произнося то или другое слово, перед чем они оказывались, имея дело с понятием для нас абстрактно-невнятным и потому допускающим с собой любое обращение, от в высшей степени невнимательного до в высшей степени произвольного? Иначе, говоря словами героя Л. Н. Толстого

(«Крейцера соната»), что производит/производило над людьми то или иное слово: «Что оно делает? И зачем оно делает то, что делает?» Главный принцип описываемого метода — уловление бытия слова в первичной реальности — говоря прямее и откровеннее, уловление той реальности, которую первично заключает в себе слово.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Контекст 9. М., 1998. № 3. С. 134.

² Впрочем, школа деконструкции (как и «новая» герменевтика) тоже пытались решить вставшую перед ними проблему поиска новых оснований путем сужения сферы поиска (нельзя не отметить, что вслед за этим (по крайней мере, в деконструкции) последовала экспансия этой суженной сферы на все пространство бытия). Вот что по этому поводу пишет А. В. Лашкевич: «Общим местом в исследованиях по истории американской критики стало объединение герменевтики и деконструкции в единое движение конца 1970-х гг. При этом почти все исследователи указывали в качестве основного показателя этого единства на некий общий **постфеноменологический и постструктуралистский пафос**, которым были отмечены первые работы представителей нового движения, и в частности манифест Йельской школы «Deconstruction and Criticism» (1979). В самом деле, несмотря на то, что к новым идеям каждый из мэтров этих школ приходил своим путем, как, например, это сделали Пол де Ман и Уильям Спейнос, все же общей почвой для них было отталкивание от господствовавших в 1960-е гг. идей феноменологии и структурализма и поиск новых оснований для литературных исследований в сфере самой филологии». *Лашкевич А. В.* Современная литературоведческая герменевтика: слово как деконструкция Времени // Начало. М., 1995. Вып. 3. С. 5—6.

Но для них это сужение сферы связано прежде всего с разрывом (в большей или меньшей степени) со всем тем, к чему, согласно предшествующим взглядам, *отсылал* язык. В высказывании Винсента Лейча о том, что Деррида украл референт, а Спейнос стал укрывателем краденного и обозначен этот разрыв. И если *история*, в которой разворачивается и о-смысляется для герменевтиков слово, сохраняет для них, как основную категорию, *смысл*, хотя это и смысл времени (зависимый от времени, временной — и в этом смысле — временный, смысл), то любимая деконструкционистами *темпоральность* «есть свобода временного смыслотворчества, не ограниченная ничем, кроме самого языка и его ресурсов, не определяемая даже интенциональностью (нацеленностью на познание и понимание) субъекта — потребителя смыслов и значений. Само пост-структуралистское понимание мира как (интер) текста предполагает именно свободную игру смыслов и значений во времени, их распыление и рассеивание по эпохам и периодам в зависимости от внутреннего состояния системы означающих — языка.

Деконструкционисты здесь выступают как наиболее радикальные противники ограничения этой смысловой игры и сторонники беспредельного плюрализма в прочтениях и интерпретациях интертекста. Герменевтики же пытаются ввести временной поток смыслотворчества в рамки определенных исторических конвенций (традиций) и выявить в этом потоке некие сущностные закономерности. Можно заметить, что именно здесь завязывается узел кардинальных расхождений пути обеих школ — деконструкция уходит вглубь *означающего*, стремясь раствориться в самых тонких структурах языка (слова), тогда как герменевтика пытается выявить некий референт, лежащий за текстовыми пределами слова или, по крайней мере, намеки на такой референт, заключающиеся в нем». *Лашкевич А. В.* Указ. соч. С. 10—11.

Для меня же в моей попытке это сужение сферы есть некое отступление в последний оплот слова в его реальности, и эта реальность есть никакая другая, как онтологическая, то есть та, которая порождает реальность самой реальности.

³ См., например: *Гаспаров М. Л.* М. М. Бахтин в русской культуре XX века // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. Совсем иначе, но тоже отмечает деструктивность Бахтина по отношению к тому, что можно было бы назвать его «материалом», *Фридман И. Н.* в статье «Карнавал в одиночку» (Вопросы философии. 1995, № 11. С. 79—89.) О том же гораздо более резко, чем Фридман, и с иных позиций говорит *Фудель С. И.* (см. его «Наследство Достоевского» (М., 1998. С. 227—228)).

⁴ *Гинзбург Л. Я.* Запись 1927 года по поводу доклада В. Гофмана «Рылеев».

⁵ *Ильин Д. П.* Эстетический феномен в поэзии (анализ лирики) // Контекст-1986. М., 1987. С. 115.

⁶ Насколько противоположно этому действие, которое производит ученый (и которое он периодически пытается приписать поэту (и Поэту!)) лучше всего видно из следующего рассуждения Николая Кузанского (Компендий 7, 23): «Основатель мира — художник и причина всего и, рассуждает космограф, относится изначально ко всему миру так же, как сам он, космограф, относится к карте. А из отношения карты к истинному миру, рассматривая умом истину в изображении, обозначенное в знаке, он созерцает в себе самом как космографе творца мира». Цит. по: *Бибихин В. В.* Новый ренессанс. М., 1998. С. 328.

Здесь вещи связаны между собой отношениями референции, отсылки, а не типологического подобия. Здесь обозначающее действительно имеет внеположенное себе обозначаемое, и сущностное подобие вырождается в аллгорию. А все потому, что не учитывается существо происходящего, в силу чего *противоположный* жест принимается за *тот же самый*! Ведь Основатель мира, к которому как бы отсылает образ картографа, разворачивает мир из проекта, творя из *ничего* живое и необъятное *все*. Картограф же сворачивает преднаходимый мир *до проекта*, и игнорируя то, что делает нечто обратное творению, «созерцает в себе самом как космографе творца мира». Создавая схему мира, картограф одновременно создает иллюзию своего им обладания. Под знаком этой ренессансной иллюзии мы

живем до сих пор. В. В. Библихин, чьи симпатии несомненно принадлежат ренессансу, так комментирует приведенное высказывание: «Мысль отталкивается от мирового целого и в нем находит себе центральную опору. Задолго до путешествий вокруг света ренессансные филологи и энциклопедисты создали своим глобализмом, по выражению Буркхардта, «литературную готовность», к великим географическим открытиям. Наоборот, в Средние века, когда география плавно переходила в мифологию (мифологией здесь и названо представление о *сущностном подобии*. — Т. К.), мировое пространство вовсе не из-за технической неоснащенности путешественников и исследователей, а в принципе и по определению оставалось необъятным». Там же. С. 328.

⁷ Марина Цветаева. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Проза. Письма. М., 1988. С. 379.

⁸ Интересно, что Ф. М. Достоевский тоже не знал своих романов. Не помнил до такой степени, что не мог назвать даже имен главных действующих лиц по прошествии некоторого времени после публикации.

⁹ Марина Цветаева. Указ. соч. С. 384—385.

¹⁰ См. об этом, например: Митрополит Сурожский Антоний. Дом Божий. Три беседы о Церкви. М., 1998. С. 16: «Ад Ветхого Завета — не тот ад, который мы видим описанным у Данте или в полуфольклорной-полубогословской литературе; это не место мучения, не место наказания, это нечто гораздо более страшное. Тот шеол, который описан в Ветхом Завете, это не место, куда идут грешники, это то место, куда идут все умирающие — потому что все отделены от Бога. <...> Христос спускается в эти глубины, и тут объясняется место псалма, где говорится: Куда, Господи, пойду я от Тебя? На небесах Твой престол, в аду — и там Ты еси (см. Пс. 138: 7—8). Это пророческое слово, потому что оно противоречит тому именно представлению об аде, которое характеризовало в то время, ветхозаветному представлению об аде как о месте, где Бога нет, о месте, где только тоска по Богу, вера Ему, поклонение Ему — как бы в Его отсутствие».

Надо добавить — *самое большее*, что там есть, это тоска по Богу (и уж совсем в редчайших, поначалу, случаях — вера Ему и поклонение Ему). Так и в словах, ставших подобием шеола, самое большее, что иногда есть — это тоска. И тоска — то, что делает их небезнадежными.

¹¹ Говорю это в том смысле, в каком Марина Цветаева различает «одержимость людей искусства» и «одержимость людей искусством»: «Искусство есть то, через что стихия держит — и одерживает: средство держания (нас — стихиями), а не самодержавие, состояние одержимости, не содержание одержимости.

Не делом же своих двух рук одержим скульптор и не делом же своей одной — поэт!

Одержимость работой своих рук есть держимость нас в чьих-то руках.

Это — о больших художниках.

Но одержимость искусством есть, ибо есть — и в безмерно-большем количестве, чем поэт — лже-поэт, эстет, искусства, а не стихии, глотнувший, существо погибшее и для Бога и для людей — и зря погибшее.

Демон (стихия) жертве платит. Ты мне — кровь, жизнь, совесть, честь, я тебе — такое сознание силы (ибо сила — моя!), такую власть надо всеми (кроме себя, ибо ты — мой!), такую в моих тисках — свободу, что всякая иная сила будет тебе смешна, всякая иная власть — мала, всякая иная свобода — тесна

и всякая иная тюрьма — просторна.

Искусство своим жертвам не платит. Оно их и не знает. Рабочему платит хозяин, а не станок. Станок может только оставить без руки. Сколько я их видала, безруких поэтов. С рукой, пропавшей для иного труда». Указ. соч. С. 400—401.

¹² См.: Иностранная литература. 1995. № 9. С. 159—167.

¹³ Николай Гумилев. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 312. Первая публикация: Дракон. Альманах стихов. Пг., 1921. Вып. 1.

¹⁴ Розанов В. В. Мимолетное. 1915 год // Начала. М., 1992. № 3. С. 32—33.

¹⁵ Мисима Юкио. Исповедь маски. СПб., 1998. С. 290—291. Для прояснения позиции Мисима полезно привести анализ японского слова, используемого для называния «языка», проводимый в работе Хайдеггера «Из диалога о языке между японцем и спрашивающим». Это слово звучит как *кото ба*. «— *Кото*, событие священной вести про-изводящей милости. — *Кото*, стало быть, правящее событие... — а именно того, что требует сбережения возрастающего и расцветающего. — Что в таком случае говорит *кото ба* как имя для языка? — Услышанный из этого слова, язык есть: лепестки цветения, происходящие из *кото*». Хайдеггер Мартин. Время и бытие. Составление, перевод, вступительная статья, комментарии и указатели В. В. Бибихина. М., 1993. С. 298.

Здесь не слово порождает *событие*, *встречу*, но слово как бы рождается, расцветает из события, встречи, скажем, духа и плоти. Не дух впервые творит, оформляет плоть *именем*, но плоть *расцветает* именем от присутствия в ней духа. Это совсем другое движение. Эти «цветы» могут быть приняты и за коррозию...

Интересно — по сходству метафоры нечто здесь проясняющее — высказывание апостола (хоть он и говорит о «славе», а не о «слове»): «Ибо всякая плоть как трава, и всякая слава человеческая — как цвет на траве: засохла трава, и цвет ее отпал, но слово Господне пребывает вовек» (1 Пет. 1, 24—25).

¹⁶ Марина Цветаева. Указ. изд. С. 377. Курсив в цитатах мой, полужирный нормальный шрифт — выделено цитируемым автором.

¹⁷ Там же. С. 381.

¹⁸ Михайлов А. В. «Несколько тезисов о теории литературы». Стенограмма заседания Научного совета ОЛЯ РАН «Теория и методология литературоведения и искусствознания» от 20 января 1993 года. С. 7.

¹⁹ Слово, которым пользуются таким образом, А. В. Михайлов называл «закрытым словом»: «Но вот, если смотреть на слова, близкие к нашей науке, то здесь я могу только сказать, что есть слова, которыми современная наука по инерции пользуется как совершенно закрытыми словами. Есть слова, немножко приоткрытые в историчности своего существования, и есть сло-

ва, которые немножко изучены в своей истории, ну, и слов, история которых представляла бы перед нами вполне ясно, ни в какой науке о культуре, ни в какой части науки о культуре, до сих пор еще нет. <...> Мне не надо подыскивать примеры. Но это, одновременно, такие примеры — есть примеры пользования словами, которые абсолютно закрыты в своем смысле. <...> (Э)тими словами пользуются как словами закрытыми, не отдавая себе отчета в том, что требуют от нас эти слова». Там же. С. 9. Надо заметить, что вообще *онтология* слова разворачивается для Михайлова в его (слова) *историю*, раскрывается в его истории, и это, конечно, ближайший путь к выяснению того, что *заключено* в слове — посмотреть на то, что уже им *создано*.

²⁰ Начала. М., 1992. № 3. С. 60.

²¹ Там же. С. 60—61.

²² Михайлов А. В. «Несколько тезисов о теории литературы». С. 7—8.

²³ Там же. С. 8.

²⁴ Там же. С. 9.

²⁵ После объявления о «смерти автора» именно эта энергия все чаще воспринимается как активная и аккумулирующая смыслы художественного текста: «Так обнаруживается целостная сущность письма: текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а *читатель*. *Читатель* — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; *читатель* — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст». Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 390.

²⁶ Со многими оговорками, подобающими *серьезному ученому*, Потебня не может все же не обратить внимания, хоть и вкратце, на подобное восприятие слова в *предшествующие века*: «Не вдаваясь в серьезные исследования, мы здесь только напомним на отчасти известные факты, характеризующие этот взгляд темных веков.

Теперь и в простом народе заметно некоторое равнодушие к тому, какое именно из многих подобных слов употребить в данном случае. Судя по некоторым пословицам (например, “не вмер Данило, болячка вдавила”), народу кажется смешным не видеть тождества мысли за различием слов. На такой степени развития, как та, на которую указывают подобные пословицы, находимся мы. За словом, которое нам служит только указанием на предмет, мы думаем видеть самый предмет, независимый от нашего взгляда. Не то предполагаем во времена далекие от нашего и даже во многих случаях в современном простом народе, употребляющем упомянутые пословицы. Между родным словом и мыслью о предмете была такая тесная связь, что, наоборот, изменение слова казалось непременно измене-

нием предмета. <...> Это дает нам право предположить, что в то время, когда слово было не пустым знаком, а еще свежим результатом апперцепции, объяснения восприятий, наполнявшего человека таким же радостным чувством творчества, какое испытывает ученый, в голове коего блеснула мысль, освещающая целый ряд до того темных явлений и неотделимая от них в первые минуты, — что в то время гораздо живее чувствовалась законность слова и его связь с самим предметом. И в самом деле, в языке и поэзии есть положительные свидетельства, что, по верованиям всех индоевропейских народов, слово есть мысль, слово — истина и правда, мудрость, поэзия. Вместе с мудростью и поэзией слово относилось к божественному началу. Есть мифы, обожествляющие самое слово. Не говоря о божественном слове евреев-эллинистов, скажем только, что как у германцев Один в виде орла похищает у великанов божественный мед, так у индусов то же самое делает известный стихотворный размер, превращенный в птицу. Слово есть самая вещь, и это доказывается не столько филологической связью слов, обозначающих слово и вещь, сколько распространенным на все слова верованием, что они обозначают сущность явлений. Слово, как сущность вещи, в молитве и занятии получает власть над природою. “Verba... Quae mare turbatum, quae concita flumina sistant” (“Слово, что море волнует, что быстрый поток укрощает”) — эти слова имеют такую силу не только в заговоре, но и в поэзии (причем, не могу не отметить, что поэзия и состоит именно в *такой* силе слова. — Т. К.) <...>, потому что и поэзия есть знание. Сила слова не представлялась следствием ни нравственной силы говорящего (это предполагало бы отделение слова от мысли, а отделения этого не было), ни сопровождающих его обрядов. Самостоятельность слова видна уже в том, что, как бы ни могущественны были порывы молящегося, он должен знать, какое именно слово следует ему употребить, чтобы произвести желаемое. Таинственная связь слова с сущностью предмета не ограничивается одними священными словами заговоров: она остается при словах и в обыкновенной речи. Не только не следует призывать зла (“Не зови зло, јер, само може дочи”) <...>, но и с самым невинным намерением, в самом спокойном разговоре не следует помянуть известных существ или по крайней мере, если речь без них никак не обойдется, нужно заменять обычные и законные их имена другими, произвольными и не имеющими той силы. Сказавши неумышленно одно из подобных слов, малорусский поселянин до сих пор еще заботливо оговаривается: “не приміряючи”, “не перед ніччю загадуючи” (чтоб не привиделось и не приснилось); серб говорит: “не буди приміјено”, когда в разговоре сравнит счастливого с несчастным, живого с мертвым и проч., и трудно определить, где здесь кончается обыкновенная вежливость и начинается серьезное опасение за жизнь и счастье собеседника. *Если невзначай язык выговорит не то слово, какого требует мысль, то исполняется не мысль говорящего, а слово.* Например, сербская вештица, когда хочет лететь, мажет себе под мышками известною мазью (как и наша ведьма) и говорит: “Ни о трн, ни о грм (дуб и кустарник тоже, как кажется, колючий), *beћ* на пометно гумно!”. Рассказывают, что одна женщина, намазавшись этой мазью,

невзначай вместо “ни о трн и проч.” Сказала “и о трн” и, полетевши, поразрывалась о кусты». *Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 172—174.*

²⁷ Там же. С. 174.

²⁸ Там же. С. 180.

²⁹ Потебня цитирует по: *Humboldt's W. von. Gesammelte Werke. Bd. I—VI, Berlin, 1848.*

³⁰ *Потебня А. А. Эстетика и поэтика. С. 180.*

³¹ У меня здесь речь идет уже о том, что *Лосев* в своей работе назовет «предметной сущностью» слова («Философия имени // *А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. М., 1990. С. 76 и далее.*»). Вот как, однако, он описывает посреднические функции слова еще между «субъектом» и «объектом», предсказывая, кстати, и болезненный менталитет современной науки о языке, пожелавшей оставаться в границах «лишь языка»: «Чистая нозма есть как раз то, что в обывательском сознании, т. е. в школьной грамматике и психологии, некритично трактуется как “значение слова” — без дальнейших околичностей. Однако попробуем реально представить себе, что наше мышление оперирует только нозмами. Представим себе, что нозма — сущность слова и последнее его основание. Это значило бы, что наша мысль, выработавши известные образы, устремляется к ним и ими ограничивается. Произнося слово, мы продолжали бы ограничиваться самими собой, своими психическими процессами и их результатами, как душевнобольной, не видя и не замечая окружающего мира, вперяет свой взор в картины собственной фантазии и в них находит своеобразный предмет для мысли и чувства, предмет, запрещающий выходить ему из сферы собственного узко-личного бытия. Впрочем, и здесь, вероятно, различается образ предмета от самого образного предмета. Предположивши, что произносимое нами слово есть только нозма, “то, что мыслится о” чем-нибудь, мы не выходим за пределы процессов мышления как таких и их результатов. А между тем тайна слова заключается именно в общении с предметом и в общении с другими людьми. Слово есть выходение из узких рамок замкнутой индивидуальности. Оно — мост между “субъектом” и “объектом”. Живое слово таит в себе интимное отношение к предмету и существенное знание его сокровенных глубин. Имя предмета не просто наша нозма, как и не просто сам предмет. Имя предмета — арена встречи воспринимающего и воспринимаемого, вернее познающего и познаваемого. В имени — какое-то интимное единство разъятых сфер бытия, единство, приводящее к совместной жизни их в одном цельном, уже не просто “субъективном” или просто “объективном” сознании. Имя предмета есть цельный организм его жизни в иной жизни, когда последняя общается с жизнью этого предмета и стремится перевоплотиться в нее и стать ею. Без слова и имени человек — вечный узник самого себя, по существу и принципиально анти-социален, необщителен, несоборен и, следовательно, также и не индивидуален, не-сущий, он — чисто животный организм или, если еще человек, умалишенный человек. Тайна слова в том и заключается, что оно — орудие общения с предметами и арена интимной и сознательной встречи с их внутренней жиз-

нию. Это выводит нас далеко за пределы простой нозмы слова». Там же. С. 38—39.

Вообще, русская философия 20 века, связанная так или иначе с имяславием (Лосев, Булгаков, Флоренский), последовательно стремилась восстановить онтологическую сущность имени в сознании современников — и осталась до сих пор на «полях» истории философии 20 века, не востребованная и даже толком не прочитанная.

- ³² Ленин, безусловно могущий служить здесь экспертом, так отзывался о статьях Добролюбова: «Из разбора “Обломова” он сделал клич, призыв к воле, активности, революционной борьбе, а из анализа “Накануне” настоящую революционную прокламацию, так написанную, что она и по сей день не забывается». *Валентинов Н.* Встречи с Лениным. Vermont. Б/д. С. 109. Цит. по: *Дунаев М. М.* Православие и русская литература. Часть III. М., 1997. С. 75.
- ³³ *Писарев Д. И.* Борьба за жизнь // *Ф. М. Достоевский в русской критике.* М., 1956. С. 162.
- ³⁴ *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. С. 181.
- ³⁵ Там же. С. 181—182.
- ³⁶ Пегас ворвался в класс. Стихи, рассказы, сочинения, сказки, афоризмы и рисунки школьников Красноярского края. 1996. 303 стр.
- ³⁷ *Потебня А. А.* Указ. соч. С. 218—219.
- ³⁸ *Шекспир Уильям.* Генрих VIII. II акт, 4 сцена. Цит. по: Уильям Шекспир. Полн. собр. соч. в 8 т. Т. 8. М., 1960. С. 266.
- ³⁹ Цит. по: *Роде Петер П.* Сёрен Киркегор сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Пер. с немецкого, сост. Приложения и послесловие Николая Болдырева. Урал LTD, 1998. С. 50.
- ⁴⁰ *Юнг К. Г.* Проблемы души нашего времени. Пер. с нем. А. М. Боковой. М., 1993. С. 242—244.
- ⁴¹ *Михайлов А. В.* «Ангел истории изумлен...» // *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997. С. 872.
- ⁴² Там же. С. 873.
- ⁴³ О функциях табуирования в культуре и, в частности, в художественном мире *Ф. М. Достоевского* см. замечательное исследование *Ольги Меерсон: Meerson Olga. Dostoevsky's Taboos. Studies of the Harriman Institute. Dresden University Press. Dresden — München, 1998. 227 p.*
- ⁴⁴ *Николай Гумилев.* Поэма начала // *Николай Гумилев.* Указ. изд. С. 470—471.
- ⁴⁵ *Реале Джованни и Антисери Дарио.* Западная философия от истоков до наших дней. Средневековье. Т. 2. СПб., 1994. С. 182—183.
- ⁴⁶ См.: *Эко Умберто.* Имя розы. М., 1989. С. 18 и далее.
- ⁴⁷ *Мандельштам О. Э.* Слово и культура. М., 1987. С. 42.
- ⁴⁸ *Bachelard G.* Poétique de la rêverie. P., 1952. P. 15. Цит. по: *Большаков В.* Психология художественного творчества Г. Башляра.
- ⁴⁹ *Степанян К.* Постмодернизм — боль и забота наша // Вопросы литературы. 1998. Сентябрь — октябрь. С. 47.
- ⁵⁰ Постструктурализм продолжает ту же тенденцию, еще дальше уходя от «субстанции» к отношению: «Вероятно, “сообщение как таковое”, как пи-

сал Якобсон, может рассматриваться как отдельный факт окружающей нас действительности. Именно в таком ракурсе представляется язык на первый взгляд: язык — это в каком-то смысле материализованные “фразы”, “слова”, которые можно “фиксировать”, сохранить при помощи письма, записать на магнитофонную ленту и т. п. Только потом мы начинаем понимать, что эти фразы суть сообщения, адресованные одним человеком другому, что они реализуются в той или иной физической субстанции, что значение им приписывается по той или иной заранее принятой договоренности. Эта псевдосубстанция на самом деле есть ни что иное, как узел отношений». *Общая риторика*. М., 1986. С. 54—55.

⁵¹ Хрестоматийным стало высказывание Лотмана: «Структурный анализ исходит из того, что художественный прием — не материальный элемент текста, а отношение». *Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста*. Л., 1972. С. 24.

⁵² «В последние десятилетия центр тяжести в изучении метафоры переместился <...> в те сферы, которые обращены к мышлению, познанию и сознанию, к концептуальным системам и, наконец, к моделированию искусственного интеллекта. В метафоре стали видеть ключ к пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа». *Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры*. М., 1990. С. 5—6.

⁵³ Принципиальный тезис «группы мю»: «Воздействие фигуры не содержится в самой фигуре, а возникает у читателя в качестве ответа на определенный стимул». *Общая риторика*. М., 1986. С. 71. Ср. согласие Л. С. Выготского с определением художественного произведения как «совокупности эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбуждать в людях эмоции». *Выготский Л. С. Психология искусства*. М., 1987. С. 9.

⁵⁴ Постструктуралисты, собственно, не отрицают стремления слова в художественном тексте к бытию «самому по себе», к тому, как можно сказать в терминах предлагаемого исследования, чтобы перестать быть «гонимом» человека и дать быть заключенной в самом слове реальности. Однако они видят в этом некоторый ущерб, неполносмысленность художественного слова: «Последним следствием такого видоизменения языка является то, что поэтическая речь обнаруживает свою несостоятельность как средство коммуникации. С ее помощью нельзя ничего сообщить или, скорее, можно сообщить только то, что касается ее самой. Можно сказать также, что содержащееся в ней сообщение адресовано ей самой и эта “внутренняя коммуникация” есть не что иное, как основной принцип художественной формы. Включая в свою речь на всех ее уровнях и между ними множество обязательных соответствий, поэт замыкает речь на ней самой: и именно эти замкнутые структуры мы называем художественным произведением». *Общая риторика*. М., 1986. С. 46.

⁵⁵ *Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вид в русском языке. Семантика нарратива*. М. 1996.

⁵⁶ *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 18. С. 80.*

⁵⁷ *Честертон Г. К. Вечный человек*. М., 1991. С. 178.