

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КЕМЕРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ЛАБОРАТОРИЯ ГЕРМЕНЕВТИКИ

**ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ
КАК ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА**

Коллективная монография

Кемерово 2011

ББК
Л

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет»*

Рецензенты:

Зав. кафедрой теоретической и исторической поэтики
Российского государственного гуманитарного университета,
доктор филологических наук, профессор **В. И. Тюпа**;

Зав. кафедрой литературы и русского языка
Кемеровского государственного университета культуры и искусств,
кандидат филологических наук, доцент **М. В. Литовченко**

Л Литературное произведение как герменевтическая проблема: коллективная монография / Ю. В. Подковырин, О. В. Дрейфельд, Л. Ю. Фуксон, А. М. Павлов, М. А. Лагода; ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет». – Кемерово, 2011.

ISBN

Предлагаемая монография написана коллективом герменевтической лаборатории при кафедре теории литературы и зарубежных литератур КемГУ. Исследование посвящено феномену литературного художественного произведения как особому предмету понимания. Методологический ориентир авторов книги – последовательная интеграция теоретико-литературной проблематики с герменевтикой и рецептивной эстетикой. Главный «теоретический герой» монографии – категория художественного смысла и, прежде всего, его онтологические аспекты.

Монография адресована специалистам-гуманитариям, интересующимся герменевтикой литературного произведения, аспирантам и студентам гуманитарных факультетов вузов.

ISBN

© ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет»

©

Введение

Предлагаемое исследование – плод коллективного труда членов герменевтической лаборатории при кафедре теории литературы и зарубежных литератур КемГУ. Эта работа, по сути, продолжает коллективную монографию «Литературное произведение: проблемы теории и анализа» (два выпуска 1997 и 2003 годов). Субъективно такая преемственность выражается в том, что авторы монографии принадлежат к одной, кемеровской, теоретико-литературной школе. Объективная же преемственность этих исследований заключается в самом их предмете – литературном произведении как феномене.

Особенность данного труда определяется его названием. Нам кажется своего рода непростительным упущением «параллельное» существование и взаимная отчуждённость теоретического литературоведения, с одной стороны, и древней герменевтической традиции – с другой. На такое положение дел указывает, например, имеющая место определённая редукция понятия «художественный смысл». Оно зачастую подменяется либо понятием «содержание», что идёт от классической эстетики, например, гегелевской, либо понятием «значение», как это происходит в семиотике. Между тем все эти три категории не могут, с нашей точки зрения, быть взаимозаменяемыми, но – лишь дополняющими друг друга.

Литературное произведение как проблема понимания исходно, то есть до того, как стать предметом научной рефлексии, «встаёт» перед читателем. Произведение литературы открывается лишь в событии чтения. Само это откровение и есть понимание. Но по этой причине вовлечённость читателя – не познающего субъекта, а участника эстетической ситуации – заставляет трактовать смысл не как итог познавательного усилия, а как откровенность ситуации бытия, *объединяющей осмысляемое с осмысляющим*. Сам художественный смысл, таким образом, понимается нами не гносеологически, а онтологически. В этом случае на первый план выходит то, что литературное произведение обращается к нам и *что-то нам говорит*. Поэтому оно в такой ситуации не объект феноменологического описания, а субъект слова. «Мы» же в этот момент прежде всего читатели, то есть не теоретические субъекты, объясняющие «устройство» произведения, а ответственные участники события высказывания. Слово «ответственные» означает здесь *окликнутые, призванные к отклику, к ответу*.

Итак, теоретическое исследование феномена литературного произведения для нас заключается вовсе не в «перепрыгивании» своей (или любой другой) позиции читателя как случайной и субъективной, находящейся якобы по ту сторону произведения и, следовательно, относящейся уже к сфере психологии или социологии восприятия. Мы здесь стараемся следовать тому, что М. М. Бахтин называл «участным мышлением». Читательское поведение не отбрасывается, а становится предметом рефлексии как что-то закономерное.

Но принятие в расчёт читателя – необходимого участника художественной ситуации – как раз означает актуализацию той самой архитектурно устойчивой позиции ответа, отклика, которая обращает нас прежде всего к герменевтике, к проблеме понимания, что и является «сквозной» темой принятых исследований.

Глава 1. К проблеме инкарнации смысла литературного произведения: о понятии «инкарнации» в философских работах М. М. Бахтина 20-х гг.

Дальняя цель предлагаемой работы – прояснение некоторых особенностей *бытия смысла литературного произведения*. Обращение к проблеме художественного смысла обусловлено, в первую очередь, периферийностью данной проблематики для современного литературоведения¹. Как справедливо отмечает один из авторов настоящей монографии, несмотря на «весьма солидный литературоведческий опыт истолкования художественных текстов», само истолкование и прежде всего именно «толк» – смысл – литературного произведения остаются в значительной мере явлениями непрояснёнными².

Отмеченная маргинальность проблемы художественного смысла в литературоведческой науке обусловлена не только кажущейся самоочевидностью явления – наличие у любого литературного произведения некоего *смысла* (даже если речь идёт о нарочито «бессмысленных» текстах, например, о *зауми*³) отрицают немногие, – но и преобладанием в современном литературоведении таких подходов к произведению, которые мы считаем возможным обозначить как *неопозитивистские*⁴. Характерными их чертами, указывающими на генетическую связь с позитивизмом XIX века, являются представление о литературном произведении как *объекте*, а также *монологизм* – рассмотрение явлений культуры с позиции только одного сознания⁵.

¹ Характерным признаком отмеченной периферийности является то, что в современных литературоведческих словарях и справочниках, как правило, отсутствуют специальные статьи, посвящённые категории *смысла* произведения. Одним из редких исключений, только подтверждающих правило, является статья В. И. Тюпы «Смысл художественный» в книге «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» (М.: Изд-во Кулагиной, 2008). То же самое может быть сказано относительно вузовских учебников и хрестоматий по «Введению в литературоведение», «Теории литературы», «Аналізу художественного текста». В изданиях такого рода категория смысла рассматривается, как правило, в связи с обсуждением других понятий, если вообще рассматривается.

² Фуксон Л. Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. – Кемерово, 1999. – С. 4.

³ О смысле заумных текстов см., к примеру, работы Н. С. Сироткина: (О методологии исследования авангардизма, или Эстетические отношения авангардизма к действительности [Электронный ресурс]. URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns_metod.htm. Дата обращения: 26.03.11).

⁴ Некоторые *неопозитивистские* подступы к литературному произведению в отечественных гуманитарных науках рубежа XX-XXI вв., позиционирующие при этом себя как *антипозитивистские*, рассматриваются в нашей монографии «Ценностные параметры внешности литературного героя» (Кемерово, 2010).

⁵ Впрочем, корни *монологического* подхода к произведению и его смыслу, по всей видимости, уходят в гораздо более ранние эпохи литературной рефлексии. Так, М. Ю. Лучников в книге «Литературное произведение как высказывание» (Кемерово, 1989) указывает

Рассмотрение литературного произведения в качестве объекта неизбежно ведёт к пониманию его смысла как *информации*. Такой объективированный смысл (информация) может быть сколь угодно многомерным, сложным. Он может находиться *внутри* текста (как его содержание), а может *материализовываться в тексте* (ср. классическое определение Ю. М. Лотмана: «Художественный текст – сложно построенный смысл»). Могут учитываться изменения («перекодировки») этого объекта в разных сознаниях (например, неодинаковость содержащейся в произведении информации для автора и читателя⁶). Но при всём этом смысл не станет менее объектом: таковым его делает *монологическая* установка познающего, не допускающая наличия в мире других – ответных – инстанций осмысления. Позитивистское рассмотрение смысла как информации, в рамках субъект-объектной парадигмы познания, делает невозможной *саму постановку вопроса* о специфике художественного смысла, так как последний, по всей видимости, является не качеством объекта, а способом отношения субъекта к субъекту⁷.

Вместе с тем, обозначенный в названии данной монографии *герменевтический* подход к литературному произведению делает вопрос о природе его смысла едва ли не первостепенным. Освоение литературоведением опыта герменевтики, по всей видимости, должно включать в себя не только рефлексию герменевтических процедур истолкования (см. об этом работы Л. Ю. Фуксона⁸), но и прояснение специфики самого предмета истолкования – смысла. Однако такого рода прояснение, с нашей точки зрения, невозможно без обращения к опыту *не позитивистской (диалогической)* эстетики XX века.

на тот факт, что представления о смысле, принимаемые за основу в современной лингвистике текста и неориторике (объектность смысла текста и, следовательно, неразличение смысловых позиций говорящего и слушающего – с. 56-57), по сути, соответствуют модели смысла *риторического* произведения эпохи «рефлексивного традиционализма». «Интерсубъективная» же модель смысла, представленная в трудах М. М. Бахтина, адекватна *художественному* типу произведения «антитрадиционалистской» (в терминологии С. С. Аверинцева) эпохи: «такое понимание текста [и его смысла – Ю. П.] возникает и укрепляется с кризисом риторической установки и знаменует собой переход литературы в новую историческую эпоху» (с. 59). Не имея возможности в данной работе рассуждать об исторической типологии художественного смысла, отметим лишь, что, с точки зрения самого М. М. Бахтина, его диалогическая модель культуры и смысла культурного факта применима не только к произведениям новейшего времени (на что указывают, к примеру, работы о творчестве Ф. Рабле).

⁶ «При несовпадении кодов адресанта и адресата (...) текст сообщения деформируется в процессе дешифровки его получателем» (Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство-СПб, 2002. – С. 169).

⁷ Ср. формулировку В. И. Тюпы: «Всякий смысл интерсубъективен» (Тюпа В. И. Смысл художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 238).

⁸ Фуксон Л. Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. – Кемерово, 1999; Фуксон Л. Ю. Чтение. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2007.

В данной работе делается попытка выйти к специфике художественного смысла через понятие *инкарнации*, введённое в эстетику словесного творчества М. М. Бахтиным. Какое отношение имеет этот термин, заимствованный русским мыслителем у богословов, к герменевтическому пониманию смысла, мы постараемся раскрыть в данном исследовании – это и есть **ближайшая** цель настоящей работы. По справедливому замечанию Н. И. Николаева, *смысл* в философской эстетике М. М. Бахтина 20-х гг. – «это основное операционное, хотя и *не эксплицированное* [курсив наш – Ю. П.] понятие»⁹. То же самое может быть сказано и о понятии *инкарнации*. Во фрагменте нравственной философии, а также в <Авторе и герое в эстетической деятельности> М. М. Бахтин предпочитает говорить скорее об инкарнации (воплощении) *субъекта* мысли, поступка и эстетической деятельности (автора-созерцателя), о воплощённом характере самой художественной реальности, чем об инкарнации *смысла* (наиболее характерно это, конечно, для фрагмента <К философии поступка>). Сами сочетания слов «инкарнированный смысл», «воплощённый смысл», «уплотнение смысла» и т.п. встречаются на страницах ФП и АГ всего несколько раз (с. 93, 177, 201). Однако сближение понятий *инкарнация* и *смысл*, предпринимаемое в данной работе, всё же не является только лишь «модернизацией» бахтинских идей. Мы можем утверждать это, опираясь не только на немногочисленные примеры совместного употребления данных слов в бахтинских текстах, но прежде всего на общую ориентацию философской эстетики М. М. Бахтина на «смысл», а не на «факт» (см., к примеру, с. 268), на понимание русским философом культуры как «*смыслового* [курсив наш – Ю. П.] единства» (там же), а самой эстетической деятельности как своеобразного «*участного* понимания» (с. 97). Следовательно, рассмотрение специфики бытия *субъекта* познания, поступка или художественного творчества неотделимо в работах М. М. Бахтина от рассмотрения (пусть, как правило, и не эксплицированного) «осмысливающего» эти виды деятельности «предмета» (с. 272). А таковым является именно *смысл*. В предлагаемой главе мы пытаемся реконструировать, развернуть бахтинское понимание *смысла* в связи с явлением *инкарнации*, представленное в ранних работах философа в имплицитном виде.

Утверждение о *наибольшей продуктивности* понятия *инкарнации* для прояснения специфики *художественного* смысла, защищаемое в предлагаемом исследовании, является, конечно, уже развитием и некоторым переосмыслением бахтинских идей. Сам М. М. Бахтин, как будет показано далее, не использует концептуальную метафору *инкарнации* в сугубо эстетическом значении. Однако, как нам представляется, перенос понятия *инкарнации* в область *герменевтики художественного творчества* всё же предопределён самой направленностью бахтинской эстетической мысли.

⁹ Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. – М.: Русские словари; Языки русской культуры, 2003. – Т. 1. – С. 754.

По нашему мнению, слово «смысл» и производные от него слова («смысловой», «содержательно-смысловой» и т.п.) употребляются на страницах работ <К философии поступка>, <Автор и герой в эстетической деятельности> и статьи «К вопросам методологии эстетики словесного творчества» в трёх основных значениях: 1) смысл как содержание теории (*теоретический смысл*); 2) смысл как предмет (цель) жизненного поступка (*жизненно-этический смысл*); 3) *эстетический смысл* как предмет «участного понимания». Посмотрим, как все три отмеченных вида смысла соотносятся в работах М. М. Бахтина с понятием *инкарнации*.

Во-первых, смысл для М. М. Бахтина – это **содержание теории** («смысловое содержание мысли» - с. 33¹⁰). Таков, по М. М. Бахтину, характер представленности смысла в теоретическом мире. Теоретический смысл не соотнесён с какой-либо *конкретной позицией* человека (я-персоны) в событии бытия, он безучастен к человеческой *единственности* и потому ценностно «индифферентен» (с. 13). Одна из ключевых идей М. М. Бахтина: противопоставление эстетического (и этического также) и теоретического взглядов на мир, «архитектоники» и «мысли». Мысли присуща «энергия внепространственно-вневременной бесконечности» (с. 70). Именно поэтому она не может лечь в основу архитектоники как нравственного события, так и эстетического бытия. Внепространственность и вневременность «мысли» обусловлены тем, что познание (в смысле научного познания) возможно только при «вынесении за скобки» познающего как конкретной личности. По словам М. М. Бахтина: «Теоретический мир получен в принципиальном отвлечении от факта моего единственного бытия и нравственного смысла этого факта» (с. 13). То есть смысл как предмет отвлечённого от конкретного места человека в бытии теоретического мышления фактически оказывается *вне гуманитарного горизонта*. Это не только *бесплотный* (вне пространства и времени) и не соотнесённый с каким-либо *местом*¹¹ в бытии смысл; это, так сказать, - *нечеловеко-размерный* смысл. Именно такой вид смысла М. М. Бахтин определяет как «**неинкарнированный**», являющийся лишь «пустой возможностью» (с. 41). Именно с этим видом смысла имеют дело все позитивистски ориентированные направления философии XIX – начала XX вв., им присущ «роковой теоретизм» (с. 28) – стремление выдать мир как предмет теоретического познания за весь мир в целом (с. 12).

¹⁰ Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, работы М. М. Бахтина цитируются по изданию: Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. – М.: Русские словари; Языки русской культуры, 2003. – Т. 1.

¹¹ Ср. первый слог хайдеггеровского термина *dasein* - *da* (здесь, вот), указывающий на привязанность бытия к определённому *месту*.

Однако теоретический мир, как считает М. М. Бахтин, *вторичен*, он является *моментом* единого мира познания и поступка. Чтобы приобщиться действительному *событию бытия*, искусственно «измышленный» субъект познания (теоретический субъект) должен «воплощаться» (с. 11) в *действительном мыслящем человеке*. То есть приобщение «исторически событийному бытию» (с. 11) понимается М. М. Бахтиным как *воплощение* человека. Воплощению мыслящего субъекта соответствует в нравственной философии и эстетике М. М. Бахтина и *воплощение самой мысли (смысла)*. Приобщение мысли «единому и единственному бытию-событию» (с. 35) – это и есть её (мысли) *инкарнация*. При этом, наоборот, утрата человеком *участного* отношения к миру, отвлечение от своего единственного места в нём понимается как *раз-воплощение* (с. 44). *Инкарнация* (воплощение) смысла осуществляется в акте «участного мышления» (с. 12 и далее). То есть человек-персона («я») *участвует* в событии бытия, *актуализируя* его *потенциальный* смысл через *поступок*. Таким образом, смысл из абстрактного содержания теории становится **предметом (целью)** всякого поступка, всякой познавательной и эстетической деятельности, становится уже не отвлечённой «истиной», а жизненной «правдой» (с. 45-46)¹². Стоит сказать, что слово «смысл» во фрагменте нравственной философии и особенно в работе об авторе и герое чаще всего используется именно в значении *смысла-предмета, смысла-цели*, который всегда *впереди, не дан* (как всегда себе равная истина теории), а *задан*. Следовательно, характер представленности смысла в жизненно-этическом (не в трансцендентном теоретическом) мире, как это определено в нравственной философии М. М. Бахтина, – **цель (телос)**.

Теперь подробнее рассмотрим концептуальную метафору *инкарнации*, используемую М. М. Бахтиным для характеристики способа бытия нравственного смысла и самого субъекта познания и поступка. Прежде всего, сам М. М. Бахтин указывает на *невозможность* какого бы то ни было *физиологического или психологического* истолкования воплощённости (инкарнации) субъекта нравственности: «есть нравственный субъект с определённой структурой (конечно, не психологической или физической)» (с. 10). Подобное толкование было бы следствием ошибки, порождённой «роковым теоретизмом» современной философии, когда «психологическая транскрипция» (с. 15) бытия выдаётся за бытие вообще. Рассуждения о воплощённом (инкарнированном) характере субъекта и смысла познания и поступка представлены в контексте бахтинской *онтологии* и соотносятся с такими понятиями, как *бытие* и *событие бытия*.

Как известно, понятие «инкарнация» имеет богословское происхождение и буквально переводится как «воплощение»¹³. Однако возникает вопрос, по-

¹² См. также комментарий С. С. Аверинцева на с. 453 по поводу оппозиции *правды* и *истины* в тексте <К философии поступка> М. М. Бахтина.

¹³ О богословском значении термина «воплощение» (лат. *incarnatio*) см.: Воплощение // Православная энциклопедия. – М., 2005. – Т. IX. – С. 326-362.

чему М. М. Бахтин, не ограничиваясь более нейтральным словом «воплощение», использует и латинизированный вариант «инкарнация» с уже явно богословским оттенком? В богословии термин воплощение (инкарнация) указывает на человеческую природу Христа, на восприятие им *человеческого* образа. Следовательно, *инкарнация* Христа – это одновременно и его *вочеловечение*. Думается, именно этот момент обуславливает использование М. М. Бахтиным данного богословского термина. Первоочередная задача русского философа – указание на сугубо *гуманитарную* точку отсчёта, исток всех возможных видов деятельности субъекта. По мнению М. М. Бахтина, в философских системах XIX – XX вв. эта точка отсчёта упускается, заменяется искусственной, запредельной миру познания и поступка позицией «гносеологического субъекта». То есть теряется *гуманитарный фундамент* философствования. Это и есть тот самый «роковой теоретизм» современной философии, на который указывает М. М. Бахтин. Для того чтобы пробиться к действительности мира, философу, как и Богу, необходимо спуститься на «грешную землю», причаститься человеческой, единственной и незаместимой, точке зрения: «даже Богу надо было воплотиться, чтобы миловать, страдать и прощать, как бы сойти с отвлечённой точки зрения справедливости» (с. 198). Таким образом, вместе с *очеловечиванием* мыслящего очеловечивается, вводится в гуманитарный горизонт и сам предмет мышления и поступка (вернее – мышления *как* поступка) – *смысл*. В рамках же теоретического мышления имеет место как раз сознательное *расчеловечивание* субъекта познания.

Однако в термине «инкарнация», помимо указания на *вочеловечение* субъекта познания и поступка и самого предмета (цели) поступка — смысла, прежде всего акцентируется *телесность* смысла поступка и поступающего. Мы уже говорили о том, что сама логика мысли М. М. Бахтина, как она явлена во фрагменте нравственной философии и в работе об авторе и герое, исключает возможность каких-либо *физиологических или психологических* толкований данной концептуальной метафоры. Очевидно, что для М. М. Бахтина такая, онтологически понятая, «телесность» является необходимым качеством *бытия* человека и смысла в жизненном мире. Именно *бесплотность* мысли и мыслящего в «вечном мире» теорий обнаруживает их потенциальный, возможный, а не действительный, характер. Надо полагать, что для русского мыслителя телесность — это, во-первых, синоним *действительности*, реальности, так сказать, живости чего бы то ни было.

Во-вторых, через концептуальные метафоры «тела», «плоти», «инкарнации», «воплощения» передаются *конкретность* и *единственность* как необходимые качества присутствия человека в мире «познания и поступка». В богословии инкарнация Христа – это не просто принятие им *абстрактной* человеческой природы, но воплощение в образе *конкретного* человека с индивидуальной судьбой. За абстрактным философским понятием «личности» М. М. Бахтин разглядывает корень – «лик». *Личность* – понятие теоретиче-

ского мира, в жизненном же мире всякая единственность представлена через свой *лик*, вряд ли можно вообще вообразить что-либо единственное и конкретное *вне* телесного, «детерминированного» образа. Единственность субъекта познания и поступка, обозначаемая его телесностью, т.е. наличием зримых границ («терминов») и места в мире, как уже было сказано, предполагает единственность и конкретность смыслового горизонта. Никакой «смысл вообще», для которого «признано несущественным моё единственное место в бытии» (с. 19), по мнению М. М. Бахтина, не может стать смыслом индивидуального «бытия-события» (там же). Таким образом, сам предмет познания и поступка – смысл, – увиденный из единственно возможной и незаместимой для данного субъекта точки в бытии, как бы приобретает границы и облик, т.е. *конкретность*. Предмет обретает свой *лик* (с. 89, 90, 163, 235) «лишь в нашем отношении к нему» (с. 89), как познавательно-этическом, так и эстетическом (в последнем случае это лик *героя* – с. 90, 163, «внутренний лик души» – с. 186). «Гносеологическому» же кругозору предметы не открывают своего *лика*, могут быть лишь *познаны*, но не *узнаны*¹⁴, так как в мире теоретическом единственность и конкретность присутствия не имеют значения.

В-третьих, понятия-метафоры тела, плоти, лика и подобные им в текстах М. М. Бахтина 20-х гг. способствуют раскрытию способа отношения человека к смыслу – это, по М. М. Бахтину, *участие, причастность*, «участное мышление». «Вечные истины» теоретического мира сами по себе безразличны к бытию человека, «содержательный смысл» этих истин – их истинность (или ошибочность) не зависит от позиции конкретного человека в событии бытия. Теоретический субъект, оперирующий такого рода смыслами, отвлекается от действительной жизни в её нужде, заботе: «Как развоплощённый дух я теряю моё должное нудительное отношение к миру, теряю действительность мира» (с. 44). Однако отвлечённый теоретический смысл *нуждается* в воплощении: «Ведь если бы эта в себе вечность смысла была действительно ценностно значима, был бы излишен и не нужен акт её воплощения» (с. 54). Эта ценностная значимость (соотнесённость со всегда конкретным субъектом оценки) обретается мыслью лишь при условии её *воплощения* в акте участного мышления (в начале работы об авторе и герое М. М. Бахтин

¹⁴ О различии *познания* и «*узнания*» в нравственной философии М. М. Бахтина см.: Собрание сочинений в 7 тт. Т. 1. С. 45. Необходимо также отметить, что в поздних текстах М. М. Бахтина (Из записей 1970-1971 гг. // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 366-367; К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 381) слово «узнание» употребляется в ином значении: как «узнание уже знакомого» (с. 367), противопоставляемое «открытию нового» (с. 366). То есть *узнание* в этих работах рассматривается как, если так можно выразиться, низшая степень понимания, не схватывающая явление в его *индивидуальности*. Очевидно, что во фрагменте <К философии поступка> слово «узнание», в отличие от «познания», как раз обозначает такой способ отношения к бытию, которым раскрывается его *конкретность и единственность*.

называет это «наполнением плотью и кровью» отвлечённых категорий пространства и времени).

Итак, с помощью понятия *инкарнации* М. М. Бахтиным актуализируются следующие особенности *смысла* познания и поступка в жизненном (а не теоретическом) мире: 1) *очеловеченность* (человекообразность); 2) *действительный*, а не только возможный, его характер; 3) *конкретность и единственность*; 4) живая *причастность* субъекта поступка «единому и единственному событию бытия», которому внутренне (имманентно) присущ – «инкарнирован» смысл.

Следующий наш шаг – осознание, с опорой на введённое М. М. Бахтиным в философский контекст понятие *инкарнации*, некоторых существенных особенностей бытия *художественного* смысла в сравнении с другими видами смысла: смыслом *нравственного* поступка, теоретической «мыслью». Как нам представляется, концептуальная метафора инкарнации (воплощения) наиболее продуктивна именно для выявления специфики смысла *художественного* (в том числе – литературного) произведения.

Жизненно-этический смысл, являющийся, по мнению русского философа, предметом и целью всякого ответственного поступка, всё же в точном значении этого слова *не «воплощён»*, в отличие от *смысла художественного*. Прежде чем подробно обосновать это утверждение с опорой на положения бахтинской эстетики, попробуем рассмотреть, как разграничиваются в работах М. М. Бахтина 20-х годов жизненно-этический и эстетический виды смысла.

Для Бахтина эстетический взгляд на человека – это взгляд *оцельняющий* («специфически эстетической и является это реакция на целое человека-героя» – с. 89), тогда как жизненный взгляд на человека как раз *исключает целостность* («нас в жизни интересует не целое человека, а лишь отдельные поступки его» – с. 89). Попробуем рассмотреть данные бахтинские формулировки с герменевтической точки зрения. Жизненный смысл, по М. М. Бахтину, как уже было сказано, имеет характер *цели, предмета* всякого поступка. Такая *целенаправленность* и, следовательно, *осмысленность* жизни не зависит от желаний самого поступающего – она неизбежна. Жизненный смысл, таким образом, всегда как бы *сдвинут вперёд*, имеет характер *возможности* (но уже в ином значении, чем непричастный событию жизни теоретический смысл, который, не будучи инкарнированным, так и останется *пустой* возможностью). Жизнь всякого субъекта познания и поступка *как целое* не может стать для данного субъекта («я») смысловым горизонтом потому, что для осмысления целого необходимо было бы занять *внешнюю* по отношению к этому целому позицию («свидетеля и судьи»¹⁵, как определит эту «точку отнесения» русский мыслитель в поздних записях начала 70-х гг.), т.е. попро-

¹⁵ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 360-361.

сту «выпрыгнуть» из собственной жизни. Человек о *целом* своей жизни не может *свидетельствовать и судить* – т.е. полагать его (целого жизни) *смысл*. Этот смысл для человека-персоны бахтинской нравственной философии действительно «остаётся непостижимой тайной»¹⁶. Для осуждения и свидетельствования, т.е. осмысления, человеку как субъекту познания и поступка доступна лишь *часть* собственной жизни. Хотя, как об этом не раз говорит философ, для человеческого мышления характерно придавать части характер целого, то есть *эстетизировать* собственную жизнь. Однако подобная эстетизация никогда не достигает чистоты подлинно художественного, осуществляемого в искусстве, отношения к бытию и его смыслу. Таким образом, *жизненно-этическому смыслу* присущ характер *частичности, незавершенности*: осуществлённым (сбывшимся) для нас может стать лишь смысл каждого отдельного поступка, но не смысл жизни в целом¹⁷.

В словесном же художественном творчестве, как и во всяком другом, имеет место то, что М. М. Бахтин называет «инкарнацией смысла бытию» (с. 93) – осуществление, «сбывание» смысла жизни именно как *целого*. На страницах работы об авторе и герое понятие «инкарнации» обозначает уже *эстетическое* явление: указывает не на бытие «я» и телеологизированный смысл этого бытия, а на бытие и смысл бытия «другого». В *нравственном* мире «инкарнация» – это приобщение (причастие) смысла *событию* бытия в его открытости и принципиальной незавершенности (несовпадении со своей наличностью – с. 95) – смысл в этом случае становится целью всякого поступка, но *весь*, как смысл события жизни *в целом*, сбывшись, стать наличным бытием не может, так как «чтобы жить, надо быть незавершённым, открытым для себя» (с. 95). В *эстетическом* же мире произведения «инкарнация» – это причащение смысла бытию в его целостности и завершенности, т.е. инкарнация в *эстетическом* значении понятия – это совпадение смысла с *наличным* бытием, так сказать, «обналичивание» смысла. В последнем случае смысл – это и есть само бытие, «самоосмысленное» и «выразительное» в бахтинском значении этого понятия – «осмысленная материя или материализованный смысл»¹⁸. Однако, по М. М. Бахтину, до конца совпасть со своим смыслом может лишь бытие «другого», но не бытие «я», так как жить – значит «не совпадать со своею наличностью» (с. 95). Эстетическая «инкарнация смысла бытию» осуществляется уже не героем в акте ответственного поступка, а автором-созерцателем в акте «участного понимания». Именно последнему только и доступна «наличность воплощённого смысла» (с. 201) – эстетический план бытия героя.

¹⁶ Тюпа В. И. Смысл художественный // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 238

¹⁷ Ср. схожие размышления Л. Ю. Фуксона в начале книги «Чтение» (Фуксон Л. Ю. Чтение. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. – С. 3).

¹⁸ Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. Т. 5. – М.: Русские словари, 1996. – С. 8–9.

Жизненный смысл вообще вряд ли может быть *увиден*, так как, строго говоря, он не является *бытием*. Постоянная изменчивость, «мерцание» смыслового горизонта не позволяют представить жизненный смысл как нечто зримое, обладающее отчётливыми *границами*. Жизненный смысл мы не можем «узреть», т. к. он ещё не есть нечто осуществлённое, наличное – мы осуществляем его в поступке, воплощаем, но этим не достигаем тождества бытия и смысла – смысловой горизонт просто отодвигается вперёд, в область целей и открытых возможностей¹⁹. Эстетический же смысл мы «прозреваем» – так как он, уже всецело осуществлённый, совпадает со своим бытием – он не нуждается в осуществлении, но в *видении и выражении* как «уже содержательно о п р е д е л и в ш и й с я л и к бытия» (с. 201). Именно поэтому понятие *инкарнации*, относящееся в работах М. М. Бахтина и к жизненно-этическому, и к эстетическому видам смысла, наиболее точно обозначает специфику последнего.

Каким образом осуществляется эстетическая «инкарнация смысла бытию», М. М. Бахтин демонстрирует в известном разборе пушкинского стихотворения «Разлука» (<Автор и герой в эстетической деятельности>). В анализе «Разлуки» слово *инкарнация* употребляется неоднократно. Это, по М. М. Бахтину, перевод *познавательно-этической* «темы», которая и является «заданным смыслом» (с. 80) философского познания и жизненного поступка, в *эстетический* план, где она становится *моментом целого* человека-героя. «Инкарнация лирической темы художественному целому» (с. 79) – это перенос смыслового акцента с *предстоящего* смысла бытия-события на само это *бытие*, которое всегда есть очеловеченное бытие – целое человека-героя. Так, в эстетической установке «ценностным центром» стихотворения становится соотнесённое с ценностной позицией героя переживание («вера и надежда»), но не предмет и смысл его *сам по себе* (загробное свидание). В жизненном же кругозоре лирического героя именно последнее является смысловым центром события – предметом и целью чувства-поступка. Смысл в искусстве всегда инкарнируется через человека – героя и автора («через лирического героя... инкарнирована... тема» (с. 80). В эстетическом мире, как уже было сказано, к *очеловеченности* смысла (это характерно и для «этической» инкарнации) добавляется его *завершённость*, соотнесённость с *целым* жизни героя. С *герменевтической* точки зрения, представленная в художественном произведении жизнь человека является *целым* не потому, что эстетический кругозор охватывает *всю* жизнь героя, а потому что эта жизнь *в каждом моменте её* лишена *смыслового будущего* и смысл этой жизни уже *сбылся*, стал наличным бытием. Следовательно, выделение *темы* стихотворения будет не чем иным, как «развоплощением» смысла. Смыслу при этом возвращается его несовпадение с бытием, *телеологичность*, характер *возможности*.

¹⁹ Ср.: Фуксон Л. Ю. Чтение. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. – С. 3.

Теперь рассмотрим подробнее понятия-образы, выстраивающиеся в ранних текстах М. М. Бахтина в образно-понятийный ряд *одежды – тела – плоти* и образующие смысловой контекст понятия *инкарнации*. Данный понятийный комплекс используется философом для характеристики эстетического бытия, которое, как мы это показали, является не чем иным, как сбывшимся, «обналиченным» смыслом.

Понятие *плоти* используется М. М. Бахтиным, как мы уже это показали, и для характеристики бытия мыслящего, и смысла в *жизненном* мире. Однако в <Авторе и герое в эстетической деятельности> М. М. Бахтин использует слово «плоть» и однокоренные с ним слова для обозначения «нового плана бытия» (с. 97) человека-героя, который для самого героя закрыт и доступен лишь автору-созерцателю. Рождение «нового человека» – героя, – по М. М. Бахтину, – это облечение его в «новую плоть, которая для него самого и не существенна и не существует» (с. 97). Характер эстетического отношения определяется русским философом как «у ч а с т н о е понимание» (с. 97), предполагающее *познавательную и этическую безучастность* автора-зрителя. Итак, творчество для М. М. Бахтина – это не что иное, как *инкарнация* героя, который, впрочем, *уже воплощён*, телесно, т.е. *реально*, присутствует в *своём – жизненном – мире-событии*. В этом жизненном мире бытие героя *имеет смысл*, на который оно «вперёд» направлено. Однако *причастность* жизни человека и её смыслу не даёт, как настаивает русский мыслитель, эстетического отношения – рождения героя. Для автора-зрителя необходима этическая *безучастность*. Предметом *участного понимания* автора-зрителя является не смысл «направленной вперёд жизни» (с. 96) героя, а уже сбывшийся, ставший бытием, смысл его жизни как «определившегося лика» (с. 201). Итак, поскольку эстетический смысл совпадает с бытием, т.е. *воплощается*, то созерцание (отсюда обозначение субъекта творчества как «зрителя») – это одновременно и его понимание. Однако необходимо уточнить, что созерцание в контексте эстетического события предполагает не отвлечение, а вовлечённость – понимание как *причащение* этому бытию-смыслу.

Также в работе об авторе и герое делается продуктивная попытка с помощью «телесных» понятий-метафор выявить специфику не только художественной реальности, но и самой эстетической деятельности. Если новый, порождаемый активностью автора-созерцателя план бытия представляет собой, по мысли М. М. Бахтина, нечто подобное *плоти*, то сама эта активность приобретает специфически *материальный* (но не в смысле *технической обработки материала!*) характер. В другом месте работы об авторе и герое М. М. Бахтин говорит об особых «синкретических» действиях, «таящих в себе как бы зародыш творческого пластического образа» (с. 120). Это объятие²⁰, поцелуй, осенение и т.п. В этих действиях «ценностная уплотнённость

²⁰ Концептуальная метафора объятия соотносится в работе об авторе и герое с идеей активности автора как *эстетической любви* (по Г. Когену).

его [другого – Ю. П.] становится... осязательно-реальной» [там же]. И, как далее пишет философ, «в этом акте [объятия – Ю. П.] внешнее бытие другого заживает по-новому, обретает какой-то новый смысл, рождается в новом плане бытия» [там же]. Этот новый смысл открывается деятельностью *другого*. Жесты объятия, поцелуя, осенения и пр., формирующие тело другого человека как ценность, рассматриваются М. М. Бахтиным как «зародыши» эстетических действий, формирующих образ. Однако это и действия *осмысливающие*. Оба типа активности – любовный и эстетический – направлены на другого в его *живой конкретности*. Идею человека нельзя охватить объятием, равным образом и эстетическая оформляющая и завершающая активность автора и понимающая деятельность созерцателя (читателя-слушателя-зрителя) может быть направлена только на *единственное и конкретное* (воплощённое) бытие другого.

Итак, именно *всецелая осуществлённость, наличность* художественного смысла усматривается в бахтинских «телесных» понятиях-метафорах, относящихся к бытию героя и характеру художественной формы. Именно *одушевлённое тело* («конкретно-воззрительное... целое» – с. 89) становится для М. М. Бахтина наиболее подходящим образом бытия художественной реальности, которая есть не что иное, как простирающийся смысл.

Размышления о специфической явленности смысла в художественном «плане бытия» приводят нас к рассмотрению с позиций герменевтики функции художественной формы у М. Бахтина. Эстетическая деятельность автора – «творца формы» одновременно рассматривается М. М. Бахтиным как *понимание* (с. 97, 290). Так, в статье «К вопросам методологии эстетики...» М. М. Бахтин, характеризуя деятельность автора, будет прямо соотносить *оформление, воплощение и понимание*. По определению философа, «форма, обывая содержание извне, овнешняет его, т.е. воплощает» (с. 290), «содержание дано в художественном объекте сплошь оформленным, сплошь воплощённым» (с. 291). Т.е. эстетическую реальность – «своеобразное эстетическое бытие» (с. 305), состоящее *не из* зрительных представлений или психических переживаний (с. 307) – делает «плотью» именно форма, привносимая автором-созерцателем. Здесь ещё более определённее, чем в предыдущих работах, М. М. Бахтин указывает на невозможность истолкования инкарнированного (воплощённого) эстетического бытия с помощью *психологических или физиологических категорий* (зрительных представлений или психических переживаний).

Вместе с тем, эстетическое отношение автора-созерцателя, выражением которого является эстетически значимая форма, – это, как утверждает М. М. Бахтин, одновременно и *понимающее* отношение. Автор-созерцатель *не вмешивается* в изображённое в произведении событие как непосредственный его участник, но *понимает* «ценностный смысл совершающего» (с. 290). Очевидно, что этот ценностный смысл недоступен герою как участнику изображённого в произведении жизненного события. Эстети-

чески продуктивное отношение «напряжённой вненаходимости автора» (с. 96), которое как раз и «рождает» героя в «новом плане бытия (...) облекает в ту новую плоть, которая для него самого и несущественна и не существует» (с. 97) рассматривается М. М. Бахтиным и как отношение «*участного* [курсив наш – Ю. П.] понимания», которое соседствует с познавательной и этической *безучастностью*. Характерно, что в этом месте работы об авторе и герое, как и в ряде других случаев, М. М. Бахтин практически отождествляет позиции творца и реципиента: автор так же понимает своё произведение (оформляя его), как и созерцатель.

Нам представляется, что такие виды деятельности, как понимание и оформление словесного художественного произведения, не просто предполагают друг друга, но являются, как это убедительно показано в ранних работах М. М. Бахтина, различным обозначением одного и того же. *Придание художественной формы – это и есть понимание бытия* («жизненного содержания») *посредством его воплощения и завершения* (наделение границами как целого). То есть жизнь в художественном произведении осмысливает себя в кругозоре другого, воплощаясь – обретая форму («границу, обработанную эстетически»), обнаруживает, *инкарнирует* свой смысл (он – этот смысл – другим не привносится, он другому открывается!), который вне этого акта инкарнации так бы и остался лишь *возможностью*. В акте чтения (вообще художественного созерцания) мы приобщаемся бытию, которое обладает не *возможным*, а *действительным* смыслом. Этот – эстетический – план бытия не только понимается как предмет (к примеру, в акте интерпретации литературоведом), но и сам является воплощённым пониманием. Эстетический план бытия является толкованием (осмыслением) бытия вообще, этим определяется его значимость, вне этой толкующей функции он не более чем «довесок» к жизни. Эта *герменевтическая* функция художественной формы ни в коей мере не должна быть упущена (М. М. Бахтин указывает на неё, но не разворачивает мысль в данном направлении).

Однако наличность, всецелая явленность художественного смысла не отменяет его *таинственности*, так как акт чтения не есть процесс усвоения уже готового, а придание художественному произведению смысла посредством его (смысла) *прояснения*. Здесь уместна намеченная самим языком ранней бахтинской философии метафора понимания как постепенного выступления из темноты *лика*, который таким образом становится *узнанным*. Этот уже инкарнированный автором смысл требует от читателя *узнания* как постепенного *прояснения черт*, ведь настоящее узнавание, по сути, никогда не заканчивается.

Итак, концептуальная метафора инкарнации (воплощения) в ранних философских работах М. М. Бахтина определяет природу всякого *жизненно-этического смысла* (на что было указано ранее) в противоположность отвле-

чёрной от «события бытия» теоретической мысли. Однако данное понятие с наибольшей продуктивностью может быть использовано для раскрытия специфики смысла *эстетического*, в наиболее чистом виде явленного в художественном творчестве, в том числе – в творчестве словесном. В понятии инкарнации, использованном для прояснения специфики *художественного* смысла, сохраняются все семантические обертоны, относящиеся к жизненно-этическому смыслу (*воплощённость* смысла как его *очеловеченность*, *действительность* (а не *эфемерность*), *конкретность*, *причастность* – см. выше). Однако все эти признаки преломляются в сопоставлении с двумя новыми, также привнесёнными концептуальной метафорой инкарнации: речь идёт о таких признаках, как *целостность и детерминированность* (в противоположность *частичности* и «набросковому» характеру смысла *нравственного бытия-события*) и *наличность* (в противоположность, «возможностной», телеологической природе *жизненного* смысла).

Глава 2. «Воображаемый мир» литературного героя и его смысл

Воображаемый мир героя – это такой элемент организации внутреннего мира литературного произведения, который влияет на все элементы поэтики и связан с особенностями эстетики охватывающего его художественного мира в целом.

Для произведений, в которых ценностным центром является «воображаемый мир», конкретным предметом авторского эстетического видения и носителем существенной для автора точки зрения на мир и самого себя становится воображающий герой, а основным событием становится *создание* и *переживание* персонажем *своего* воображаемого мира или *встреча* героя с *чужим* воображаемым миром.

Воображаемый мир героя – это «мир в мире»: он воплощает смыслы, актуальные для героя, претворяет их в особый хронотоп. Тем самым воображаемый мир даёт чувственное бытие *смыслам*, оформляя и конкретизируя их.

Поскольку воображаемый мир опирается на точку зрения субъекта и динамику смены ценностно-смысловых позиций, сам характер восприятия воображаемого мира (умозрительный, зрительный или невизуально-чувственный) становится определяющим. «Достоверность», убедительность или «виртуальность», вымышленность воображаемого мира становятся полюсами возможной оценки, в формировании которой особое значение имеет способ взаимодействия с таким «миром».

Конкретные оценки, исходящие из кругозора персонажей и направленные на воображаемый мир и саму ситуацию, в которой герой воображает или переживает встречу с миром воображаемым, многообразны; объединяет их то, что оценивание воображаемого мира, выражение своего отношения к его воображаемой природе, является, как правило, важным сюжетообразующим поступком персонажа.

В новелле Х. Кортасара «Непрерывность парков»²¹ читателю открывается несколько «*миров в мире*», а, следовательно, сложное сплетение *ценностных реакций* персонажей.

Для героя этого произведения («он») сразу же обозначается крайне важное противопоставление «мира обыденного», где его окружают обыденные предметы и явления (поверенный, управляющий, поместье, аренда – и одновременно – парк, «тишь кабинета», зелёный бархат любимого кресла), и «параллельного» первому «воображаемого мира» читаемой книги («фигуры персонажей», «интриги сюжета», «последние главы»). Сам процесс чтения изображается относительно героя-читателя как процесс постепенного перехода от «книжно-литературных» (оценивающих) параметров существования «ро-

²¹ Julio Cortázar. Continuidad en los parques. Текст цитируется по переводу В. Спасской: Кортасар Х. Полное собрание рассказов в 4-х тт. – Т. 1 – СПб.: Амфора, 2001.

мана» («характеры героев», «тревожный диалог») к его «внутренне-мирному» переживанию («с каким-то извращённым наслаждением он с каждой строчкой отходил всё дальше от привычной обстановки»). Этот переход на позицию «внутреннего мира» романа – мира героев и их переживаний – максимально совмещает взгляд героя-читателя с позицией видения «любowników» (участников теперь уже не книжного «романа»). «Реальным» пространством этих персонажей является мир горной хижины (мир их любовного «романа», окружающий его необходимой таинственностью); их «воображаемым миром» становится «пространство убийства» («алиби», «случайности», «возможные ошибки», «долгожданная свобода»).

Основным событием в данном произведении является событие *размыывания границ* между указанными мирами и одновременного *совмещения, переплетения* всех «миров», представленных в произведении. «Воображаемый мир» любовников совмещается с их «реальным миром» в момент претворения плана убийства в жизнь. «Воображаемый мир» героя-читателя – роман, в который он парадоксальным образом «вошёл» («вжился»), – совмещается с «реальным» в момент чтения-переживания сцены убийства, когда он неожиданно начинает *телесно* совпадать с миром романа (читатель оказывается жертвой). Таким образом, «пуантом» новеллы можно считать «встречу», в точке которой оказываются и роман, и герой-читатель. Новеллистическая неожиданность этого «пуанта» *в телесной буквальности* совмещения «миров» читателя и текста. Главным же эстетическим событием становится *акт «со-бытия»*, *внутри которого* вынужден вдруг осознавать и переживать себя читатель новеллы Кортасара. Само «воображаемое пространство» его чтения становится таким локусом «со-бытия», *внутри которого* оказываются и текст, и читатель.

Возникает сложная проекция «автора», «читателя» и «героя» друг на друга: создание вымышленного мира как событие «интерпретации мира», как *высказывание о мире*, об «основных смыслах» человеческого бытия на языке сюжета и художественных образов, произведённое автором, накладывается на специфическое событие интерпретации, производимое *воображающим* героем, и на событие понимания и истолкования смысла, производимое читателем.

Можно сказать, что именно опыт *взаимоотношения* героя с воображаемым миром, воплощённый в сюжете, являет *авторское* осмысление *ценности «воображаемого»*, значимости и сложности разнообразных отношений с ним.

Именно прояснение взаимосвязей этих различных «жизненных целых» в объединяющем их мире, прояснение центральной роли воображения в становлении смысла подобных произведений является главной задачей этой главы.

С героем новеллы Х. Кортасара «Ночью, на спине, лицом кверху»²², находящимся в состоянии созерцающего любования миром («деревья вдоль дороги», «сверкание, лёгкий трепет занимающегося дня»), происходит событие выпадения из окружающей «действительной» реальности.

Странная женщина бросается под колеса его мотоцикла; пытаюсь избежать столкновения, герой переживает катастрофу и обретает телесное положение беспомощной жертвы («на спине, лицом кверху»). Эта катастрофа и телесная поза провоцируют, обуславливают постепенное «выпадение» героя из мира: появляются необычные «сны» – фрагменты некоего воображаемого мира, приближающего героя к моменту смерти. Беспмятство между ударом в момент катастрофы и возвращением сознания воспринимается героем как «чёрный колодец», «прохождение через что-то», «преодоление необъятного пространства», открывающего его сознание снам, наполненным ужасом существования, ведущего к смерти.

«Выпадение из мира» для героя не-одно-актно: первое отстранение он переживает от полноты, ясности и *света* мира, от возможности радостного любования («когда его на каталке везли в корпус в глубь двора *мимо деревьев с птицами на ветвях*, он закрыл глаза, и ему захотелось уснуть или получить наркоз»). Это осознание своей отчужденности от легкости и радости мира выражается героем во временном отказе от зрения; полное «выпадение из мира» происходит в пространстве сна, наполненном абсолютной *тьмой*. «Воображаемая реальность» сновидения открывается герою через вдыхание запаха, который оказывается эманацией этого мира, его внутренней сущностью:

Отстранение от «действительности», происходящее с героем, погружающимся от фрагмента к фрагменту всё глубже и глубже в реальность «сна», порождает особый способ не-буквального видения – ощущение «двойной перспективы» реального и воображаемого. Для обозначения такого «двойного видения» используется метафора «театрального бинокля», смотрение через который порождает состояние *совмещенного* переживания и *оценивания* реального и воображаемого:

Надвигалась ночь, и жар постепенно, исподволь приводил его в то состояние, в котором все вещи видятся, словно в театральный бинокль, они подлинны и приятны и в то же время слегка внушают отвращение; так бывает, когда смотришь скучный фильм: подумаешь, что на улице ещё хуже, и останешься.

Таким образом, «двойное видение» может быть описано как особый механизм восприятия и переживания «реального» и «воображаемого» в литера-

²² Julio Cortázar *La noche boca arriba* - цитируется в пер. Г. Полонской: Кортасар Х.. Полное собрание рассказов в 4-х тт. – Т. 1. – СПб.: Амфора, 2001.

турном произведении, для которого характерно пребывание «в поле» *двойной оценки*, перенос ценностных акцентов с одного (воображаемого) на другое (реальное), восприятие одной реальности в перспективе другой.

С одной стороны, сама ценностная поляризация хронотопов в произведении на «реальный» и «воображаемый» уже задаёт ожидаемый возможный вектор интерпретации: «маркированность» хронотопа как принадлежащего к «сфере воображения» формирует его оценку как «нереального», «недействительного», «неподлинного», «непостоянного», а выход из «воображаемого мира» изображается в авторском кругозоре как выход в «подлинную» действительность, ценность которой именно в её «истинности», «неотменимости», «настоящести».

Например, в таком соотношении находятся «воображаемая реальность» безумия и реальность, воспринятая «ясным» и «здоровым» сознанием, в рассказе А. Грина «Канат». Герой, рассказывающий читателю о периоде безумия, произошедшем в его жизни, постоянно «балансирует», перенося ценностные акценты «подлинности» с одного образа реальности на другой. Восприятие персонажем себя и окружающего мира колеблется от характеристики «воображаемой реальности», возникающей в состоянии безумия, как «злых дней ужасной и сладкой фантазии, закрепостившей <...> мозг грандиозными образами человеческих мировых величин» до «фантастического, счастливого упоения»²³.

Пребывая в «воображаемой реальности», герой обретает «двойника» (канатоходца Марча, который желает провернуть плутовскую аферу по получению денежной страховки и выдать несчастного безумца, сорвавшегося с каната, за себя). Именно в «воображаемой реальности безумия» герой, двигаясь к тому, что полагает «истиной», ближе всего к гибели, разоблачающей «иллюзорность» его фантазий («Я решил немедленно сойти по воздуху к зрителям, отринув жалкую личину канатоходца»). Это обнажает «неподлинность», смысловую «перевёрнутость» состояния безумия.

«Неподлинность» воображаемого мира в ценностной структуре этого рассказа подчёркивается и позицией, которую занимает по отношению к воображению гротескный двойник главного героя, канатоходец Марч («Воображение – это моё несчастье. Оно меня мучает, <...> особенно в те минуты, когда ходишь по проволоке... <...> Ну его к чёрту!»).

Окончательный выход главного героя из «воображаемой реальности» оценивается им как «протрезвление», «просветление», «прояснение».

С другой стороны – *ценностная достоверность* «воображаемого мира», переживаемого героем, часто становится *определяющей* в авторской интерпретации сути взаимоотношений «реального» и «воображаемого» в произве-

²³ Грин А. С. Канат // Грин А. С. Собр. соч. в 6-ти томах. – М.: Правда, 1980. – Т. 4.

дении. В таком случае чертами «подлинности» наделяется «воображаемый мир» в противоположность «действительности».

«Подлинность» его проявляется в том, что именно в воображаемом мире герой изображается способным пережить значимые события: открыть свою «глубинную сущность», «обрести себя» во всей полноте, обнаружить ценностное «совпадение» себя и мира.

«Ценностная достоверность», выделяющая «воображаемый мир» в соотношении с «реальным», способна сделать его своего рода разновидностью «*остранения*» для героя, превратить его в оценку, разрушающую привычный облик и порядок мира, заставляющую воспринимать «обычный» мир с особой остротой. Воображаемый мир, изображённый автором как «взгляд со стороны», становится воплощённой «оценкой», направленной на «действительный мир» и ценности, предлагаемые этим миром герою.

В то же время, будучи «*воплощённой* оценкой», воображаемый мир является «хронотопом» и нуждается в описании ценностной специфики пространственно-временной организации.

«Пространство» и «время» воображаемого мира утверждают «действительность» и «реальность» воображаемого в кругозоре героя. «Воображаемый ландшафт» и «временная перспектива» воображаемого мира всегда изображаются как «система координат», точкой отсчёта которых является герой (как «образ человека»), причём речь идёт не только об обязательной для всякого литературного произведения «человекоразмерности», но об особом способе изображения пространства и времени воображаемого мира *относительно* создающего или воспринимающего его героя.

Так, например, в 10 главе набоковской автобиографии «Другие берега»²⁴ воображаемый мир предстает как «*конкретизированный*» (Р. Ингарден) в сознании нескольких субъектов восприятия (читателей разного возраста) художественный мир авантюрно-приключенческого романа «капитана Майн-Рида» «Всадник без головы»²⁵.

Читатели этой книги оказываются в её *воображаемом* «внутреннем мире», осваивают его, двигаясь от одного значимого локуса к другому, задерживаясь в особо привлекательных «точках» авантюрной реальности (например, в сцене поединка Кассия Калхуна и Мориса Джеральда, которая пере-

²⁴ Набоков В. Другие берега (гл. 10) // Набоков В. Другие берега // Набоков В. Собр. соч. в 4-х т. – М., 1990. – Т. 4.

²⁵ То, что из всех прочитанных книг избрана именно эта, обосновано особой значимостью этого произведения для «я-прошлого». Именно она помогает «я-настоящему» освободить необходимую точку личностной биографии «от шлака более ранних и более поздних впечатлений» – восстановить *читательскую позицию* «я-прошлого», а через неё – *онтологическую* позицию, прошедшую через ряд изменений: от наивно-читательского отождествления «я-прошлого» с героем литературного произведения к его преодолению, от переживания *книжных* «романтических приключений» до встречи с *истинным* «приключением» (как «особой схваченности случайно-внешнего внутренне-необходимым» – Г. Зиммель) – возвращающим «я» к себе значимо изменённым – к первой любви.

живается в преувеличено «медленном» времени и через подчёркнуто «крупный» план).

Читательское поведение героя («я-прошлого») и его «двоюродного брата Юрика» (участника всех вырских приключений) вполне вписывается в «традицию чтения» Майн-Рида «русскими мальчиками», но повествующее «я» явно противопоставляет степень адекватности их отношения к игровым «лесным поединкам». Герой («я-прошлого») в пространстве игры всегда находится в зазоре одновременного осознания условности и безусловности этих *игровых* испытаний. Юрик же воспринимает схватку, поединок как *истинное приключение*, его позиция «читателя-Безголового-Всадника» становится его онтологической позицией, он полностью сливается с литературным персонажем²⁶.

Упомянутое ценностное противопоставление фиксируется в самой *топологии* двух героев, в их *пространственных взаимоотношениях* с воображаемым миром романа:

Несмотря на интерес, возбуждаемый поединком («оба были ранены... кровь прыскала на песок пола»), уже в десять лет <...> что-то неудержимо побуждало меня *покинуть таверну* с её <...> дуэлянтами и смешаться с затихшей *перед таверной толпой*, чтобы *поближе рассмотреть* в «душистом сумраке» неких глухо и соблазнительно упомянутых автором «сеньорит сомнительного звания».

Воображаемый мир обнаруживает в себе ценностные *доминанты*, структурируется через соотношение с «ландшафтом внутренней жизни», обнаруживая ценностную значимость «локализации души в пространстве» (Г. Башляр), выделяя некие центр и периферию. Оказывается, что статусом «истинного приключения» для «я-прошлого» обладает не поединок, а любовное приключение, представляющее как своеобразное событие инициации. Оно приобретает событийный характер в третьей части главы, когда герою «доводится испытать» «нечто вроде романтического приключения». Здесь «я-прошлого» осуществляет номинацию персонажей, включая их этим в пространство воображаемого мира, выявляя свою ценностную позицию через выбор этих имён. Так, девушка-американка, занимающая воображение героя, видится ему «Луизой», «мрачный молодой бандит из Чикаго» – его ролик-инструктор – «гладко причёсанным наглецом типа Калхуна» (у Майн-Рида это «белокурая», «прекрасная, незабвенная девица Луиза Пойндекстер» и «злодей», «мрачный красавец и бретёр» Кассий Калхун), а сам он, принимая на себя в воображении функцию защитника Луизы, видимо, отождествляет себя с Морисом Джеральдом.

²⁶ И жизнь его заканчивается, в принципе, так же, как у «несчастливого брата Луизы Пойндекстер» – героической смертью, в которой очередь из пулемёта «сносит» ему половину головы – так повествующее «я» завершает его образ как «безголового всадника».

Важным событием при этом предстаёт преодоление «я-прошлым» такого наивно-читательского восприятия по отношению к художественному произведению: «я-прошлое» перестаёт видеть окружающий мир через призму чужого воображаемого мира. Событие это связано с потрясением от внезапно сорванного книжно-романтического покрывала с окружающей действительности: «волоокая Луиза» оказалась танцовщицей из «шоу-кабаре». Вместе с падением героя на роликовом катке в момент, когда объект его мечтаний обращает на него внимание, и с последующим обретением собственного, не книжного образа женственности и нежности оно вписывается «я-настоящим» в общее для всей главы событие – метаморфозы, происходящей с «я»²⁷.

Начиная с образов «пущенной крови» (из авантюрно-приключенческой литературы: «кровь прыскала на песок пола», «заставив меня кровью <...> подписать клятву молчания, Юрик поведал о своей тайной страсти ...») образ чувственного напряжения (через ряд оттенков красного: «раскрасневшиеся» от игр девочки на детских балах; «зардевшие щеки», «красные глаза» в объяснении отца, «малиновая ижица» на лбу «молодого читателя») наиболее полно воплощается в финальном переживании «грозного заката», «некоего ликования с заменой кликов гулками красками»:

Среди его незаметно меняющихся нагромождений взгляд различал фуксином окрашенные структурные детали небесных организмов и червонные трещины в тёмных массивах, и гладкие эфирные мели, и миражи райских островов ...

Повествующее «я» представляет читателю эту картину закатного неба как часть своего *внутреннего* томления («и в медвяной тишине ровно гудели столбы, и упруго стучала во мне кровь»), как обещание того «райского острова» первой любви, который лежит в ближайшем по времени отрезке *его* жизни.

Таким образом, ландшафт внутренней жизни проецируется на внешний мир, создавая «согласную» ему воображаемую реальность.

В главе 10 «Других берегов» В. Набокова воображаемый мир – это сложно организованный хронотоп. Проявляется это, прежде всего, в том, что он представляет из себя *место встречи* разных пространственных и временных «миров»: «внутреннего мира» романа Майн-Рида, мира «горячего отроческого воображения» «я-прошлого» (в центре которого оказалось вымышленное и истинное любовное приключение) и воображаемого мира «я-настоящего», которое стремится произвести реанимацию ценного онтологического опыта,

²⁷ Причём «внимательному читателю» даётся опережающее описание, включающее падение романтических покрывал с окружающей действительности в единое событие переживаемых «я» метаморфоз – в программе шоу читателю представлены: «комик на роликах»; «Gala Girls»; «велосипедный номер» (он описывается в 4, 5 части, где появляется «лучащийся таинственным светом» образ Поленьки).

продвигаясь по маршруту юношеских блужданий в чужих и собственных воображаемых мирах.

Воображаемый мир «я-прошлого» представлен как специфическое пространство приключений (окружающее «я-прошлое» в «петербургском имении»): «опыт воображаемого» для «я-прошлого» становится «опытом реального», демонстрируя слияние «реального» и «воображаемого» («истомлённые приключениями в вырском чапарале, мы ложились на траву и говорили о женщинах»).

Именно выделение ценностно значимой точки читательского маршрута «я-прошлого» («опыта воображаемого», обретённого в майн-ридовском «воображаемом мире») позволяет «я-настоящему» пережить слияние, совмещение двух точек видения в едином воображаемом мире. Мир обретает вид реальной «техасской степи в окне ранчо», который «накладывается» в сознании повествующего субъекта на вырский лес юности, наполненный «майн-ридовскими <...> играми» и «заросший» чапаралем.

Очевидно, что важной ценностной характеристикой воображаемого мира героя является его маркированность как «своего» или «чужого». «Свой» воображаемый мир может быть осмыслен как воображаемая сфера, в которой «протоптаны», проявлены «извилистые тропинки наших мечтаний <...> и ментальных ассоциаций».²⁸

Эта *топологическая метафора* «тропинок мечтаний» буквально воплощается в воображаемом мире, оплотнённом в пространственно-временных координатах; она провоцирует появление образа мира, *впервые осваиваемого, впервые встреченного*.

В рассказе Э. Дансейни «На пороге тьмы»²⁹ изображена ситуация умирания человека: герой *погружается* буквально (в зелёные воды реки, где произошло крушение судна) и метафорически – в *пограничное состояние* «умирания». Здесь открывается для героя ряд переживаний, формирующих воображаемую реальность *умирания*.

Предсмертные *видения*, возникающие перед внутренним взором «я», представляют серию «погружений» в жизнь – но в жизнь воображаемую. Это образы-фрагменты (каждый из которых являет определённые пространственно-временные локусы жизни, «всплывающие» в воображении героя) переживаются как неожиданный дар: ведь они воплощают какие-то «прекрасные» или «удивительные» и «неповторимые» точки его бытийного опыта.

Собственные внутренне ценные точки пространства и времени предстают неожиданными, осваиваемыми в этой неожиданности как бы впервые.

²⁸ Набоков В. Искусство литературы и здравый смысл / Пер. Н. Ермаковой // Звезда. – 1996. – № 11 – С. 67.

²⁹ Lord Dunsany In The Twilight, цитируется по пер. с англ. Дм. Раевского: Дансейни Э. На пороге тьмы // Дансейни Э. Рассказы сновидца. – СПб.: Амфора, 2000. – с. 149-154.

Это не просто воспоминания – это совокупность *образов* совершенных моментов бытия, составляющих воображаемый мир умирающего «я». Перед читателем возникают некие внутренние «тропинки мечтаний» – они ведут в ценностно значимые точки личного бытия. (В этих воображаемых локусах происходит встреча с местами и близкими людьми, которых уже нет в реальности).

Предсмертные видения галлюцинирующего героя – это образы мира как «покоя» (время, присутствующее в них, замедленное: герой видит, как маргаритки сворачивают лепестки, как кролики откусывают «травинку за травинкой»). Пространственное положение, которое занимает герой, – как бы «в глубине», в центре воображаемого мира:

<...> внезапно вокруг меня поднялись какие-то высокие холмы, и я оказался лежащим на тёплом травянистом склоне в одной из долин на юге Англии. Это была та долина, которую я хорошо знал в дни своей молодости, но с тех пор не видел уже многие годы. Рядом со мной росла высокая мята, поодаль – ароматный чабрец и два-три кустика земляники. С расположенного ниже по склону луга доносился чудесный запах сена и слышался прерывистый голос кукушки. Всё говорило о том, что стоит лето и что наступил воскресный вечер; спокойное небо обрело необычный оттенок, и солнце уже склонилось к закату.

Погружение в глубину «опыта бытия» происходит поэтапно, движение относительно воображаемых локусов является одновременно *движением отстранения* от себя.

В акте освоения воображаемого мира герой производит своеобразное «движение от жизни», буквальный уход в «неведомую даль». Это *отстранение* фиксируется и на уровне внутреннего перехода повествующего героя от «я» к «он», демонстрирующее читателю «уход» от себя.

Итак, воображаемый мир часто предстаёт как «впервые встреченный» или «ценностно новый», «осваиваемый», где метафорические «тропинки мечтаний» конкретизируются в образы пространственных и временных топосов, познаваемых и узнаваемых героем и читателем.

Очевидно, что для осмысления «пространственного ландшафта» и «временной перспективы» воображаемого мира особое значение имеет *движение* как способ взаимодействия с воображаемой реальностью.

В новелле В. Набокова «Посещение музея»³⁰ герой, оказываясь в музее некоего провинциального французского городка, обнаруживает там то, что считал «попутной выдумкой блуждающего рассудка» своего друга-фантазера – некий «портрет кисти Леруа». Эта картина является для героя-рассказчика не только воплощённой фантазией друга-мечтателя, но и оказывается частью

³⁰ Набоков В. В. Посещение музея. // Набоков, В. В. Собрание сочинений в 4-х тт. – М., 1990. – Т.4. – С. 352-359.

бесконечной воображаемой реальности, как бы открывающей герою путь в воображаемо-символическое «пространство истории».

Именно ценностное восприятие портрета как ирреального («дымчатого») элемента воображения друга, не способного, по мнению главного героя, «оставаться по сю сторону фантазии», помещает героя-рассказчика в воображаемую реальность бесконечного «музея бытия». Столкновение с воплощенным элементом чужой мечты неожиданно открывает в финале герою его субъективную воображаемую реальность, воплощает в реальность его собственный воображаемый мир.

Открыв «бытийность» воображаемого, герой всё дальше и дальше продвигается, осваивая всё новые и новые фрагменты воображаемой реальности «музея бытия». Сам маршрут его движения в «промежуточном» между Монтизером и Петербургом мире музея воплощает путь от «условного» к «безусловному», от «субъективного» к «объективному».

Первые освоенные залы музея в восприятии героя предстают абсолютно условным, «вымышленным» пространством: оно полно условным «бытием» («обеспредметившейся предметностью» – так определяет герой саму историю), элементы которого помещены здесь как вымышленные, субъективно означенные («кто и почему, – задаётся вопросом герой, – решил, что они достойны места в музее?») ³¹.

Воображаемое промежуточное пространство характеризуется смешением «условного» и «действительного», «прошлого» и «настоящего», «возвышенного» и «бытового», воплощённым в абсолютном размывании разного рода границ и в довлеющем присутствии образов «туманного», «размытого», «отражающего», как бы препятствующего различению «сущностей»:

<...> а далее открывались ещё и ещё залы, косо лоснились полотна широких картин, полные грозowych облаков, среди которых плавали в синих и розовых ризах нежные идола религиозной живописи, и всё это разрешалось внезапным волнением туманных завес, и зажигались люстры, и в освещённых аквариумах рыбы виляли прозрачными шлейфами <...>.

³¹ Эта условность подчёркивается также и тем, что всем посетителям музея свойственен сходный тип поведения – игровое переозначивание, превращение «искусственного» и «метафорического» в нечто «буквальное», которое, однако же, тоже оказывается псевдонастоящим. Так, например, главный герой, играя метафорическими и буквальными смыслами, семиотизирует предметы, искусственно помещённые составителями в смысловой контекст значимого «прошлого» как «орудия истории» («тройка ржавых инструментов, связанных траурной лентой, – лопата, цапка, кирка» – "...копать прошлое", – рассеянно подумал я»). Посетители музея (жизнерадостный футбольный клуб) обыгрывают и другие предметы, помещённые в условный контекст: прикуривают от сигареты портрета, примеряют античный шлем как каску пожарного и т.п.

Воображаемая реальность «музея бытия», возникшая благодаря встрече с воплощённым образом чужой мечты, открывает герою его собственный воображаемый мир, личное «сновидческое наваждение», «мнемонический образ», который становится реальностью посредством блуждания в пространстве промежуточного мира.

Таким образом, освоение воображаемого мира как *пространственного ландшафта* и *временной перспективы* происходит поэтапно: пространственное продвижение может быть изображено как «картографирование», движение от фрагмента к фрагменту новой реальности, последовательное освоение каждого элемента мира.

Продвижение «вглубь» времени воображаемого мира чаще всего изображается как серия последовательных проникновений, временных интервалов, благодаря которым происходит всё более глубокое включение в мир.

В уже упоминавшейся новелле Х. Кортасара «Ночью, на спине, лицом кверху»³² герою, пережившему катастрофу, сновидчески открываются фрагменты другой реальности. Этот мир с каждым сновидением-проникновением в него открывается всё больше и больше. Если первое сновидение всё наполнено «странным» и «неожиданным» неизвестным *запахом*, «волны» которого накатывают на героя в *полной темноте*, то в дальнейшем запах этот конкретизируется для него как запах «крови», «войны» и «смерти», в целом ощущения героя становятся богаче (к запаху прибавляются звуки и зрительное восприятие), а сами акты выпадения в иную реальность становятся всё более протяжёнными, «втягивая» в себя героя.

В мечте, грёзе как акте воображения мира присутствует некоторая *первозданность*. Очевидно, что она может быть осмыслена *буквально*: как «первые созданность» воображаемого мира, связанная с его субъективностью, укоренённостью в «я» героя. Образ «первозданности» воображаемого мира сопровождается изображением его создания: возникает мир, *творимый* на глазах читателя или *осваиваемый* на глазах читателя (он *осваивается* как «terra incognita», новый мир).

Внутренний мир романа Р. Желязны «Творец снов»³³ включает в себя воображаемый – впервые созданный и впервые осваиваемый – мир. Сам акт создания его проецируется на библейский миф «первотворения» света и тьмы, воды и земли, ландшафта с горами, реками и долинами.

Этот мир возникает в романе как «впервые созданный» не только потому, что он «творится» в сознании воображающего Мастера Снов, но более потому, что смысл его создания – быть «впервые видимым» и познаваемым: сле-

³² Julio Cortázar La noche boca arriba – цитируется в пер. Г. Полонской: Кортасар Х. Полное собрание рассказов в четырех томах. – СПб.: Амфора, 2001. – Т. 1.

³³ Roger Joseph Zelazny The Dream Master – цитируется по изд.: Желязны Р. Творец снов // Миры Роджера Желязны – М.: Полярис, 1995. – Т. 2.

пой героине открывается возможность впервые воспринять и познать именно *видимый* мир. Целый мир возникает впервые *визуально*, впервые открывается зрительная перспектива» пространства и времени.

Важная особенность воображаемого мира состоит также в том, что воображаемая реальность развёртывается в литературном произведении всегда *при посредничестве* воображающего героя. Это предполагает взаимодействие и взаимозависимость персонажа и мира, им порождённого, или ценностную близость героя и мира, устремлённого ему «навстречу».

Само действие воображения мира – это акт оценивания; воображение не только формирует «воображаемый хронотоп», но и заполняет его «состоянием души».

Воображаемый мир героини новеллы Брюсова «В зеркале»³⁴ уподоблен недоступной, отдалённой в пространстве и времени неведомой земле, таинственно приоткрывающей взору жаждущего свои «перспективы без эхо» и «беззвучные дали», «колеблющиеся, исчезающие и возникающие вновь». Именно с помощью пространственных метафор формирует героиня сложившийся в её сознании образ зеркальной реальности. «Отдалённость» и «недоступность» этого мира дополняется его сопоставлением с манящей пропастью-бездной («влекла меня к себе, притягивала, как бездна, как тайна»), разделяется для героини болезненной и губительно-опасной притягательностью.

Очарование зеркалами вынуждает её совершать *воображаемые путешествия* в зеркальный мир.

Зеркальные миры в восприятии героини двойственны: они «правдивы», то есть *действительны* (верны отраженной действительности), «прозрачны» (пропускают в себя зрение, взгляд, более того, ясны, понятны глядющему и точны), но при этом «призрачны» (создают мнимую, чувственно недоступную видимость, непостижимый и недостижимый *образ*) и постоянно колеблются (неуловимы сетью устойчивого мировидения, лишены некой основы, опоры *в бытии*: «колеблющиеся, исчезающие и возникающие вновь»).

Главные признаки отличия зеркальных реальностей – это их беззвучность и недоступность осязанию. Именно эти аспекты (а также ощущение некой *отдельности* и одновременно присутствия в пространстве той же «реальной» реальности) являются для героини этой новеллы ценностными основами её мира, в котором важнейшее место принадлежит зеркалам.

Сама героиня обозначает этот воображаемый мир как «параллельную вселенную», главной загадкой которой является, безусловно, её «обитательницы» («призраки»).

³⁴ Брюсов В. В зеркале // Брюсов, В. Огненный ангел. – СПб.: Северо-Запад, 1993. – С. 148-157.

«Двойники», обитающие в разных мирах, связаны в восприятии героини с разными ценностными состояниями, персонифицируют внутренние ценности, воплощающиеся в определённом типе поведения:

В моём маленьком ручном зеркале жила наивная девочка с ясными глазами, напоминавшими мне о ранней юности. В круглом будуарном – таилась женщина, изведавшая все разнообразные сладости ласк, бесстыдная, свободная, красивая, смелая. В четырёхугольной зеркальной дверце шкапа всегда вырастала фигура строгая, властная, холодная, с неумолимым взором.

Встреча героини с зеркалом не просто «двойника», но полноценной «соперницы» открывает перед ней долгожданную возможность проникновения в мир зеркала. Первым признаком надвигающегося перехода становится размывание границы между мирами реальности и зеркала, отразившееся в языке героини на уровне исчезновения границы «я – она», изначально наличной («Никто из нас двух не зажжёт огня»).

Взгляд в зеркало устанавливает связь отражения (образа в зеркале) с самим собой, то есть даёт опыт познания себя. Но у героини новеллы потребность в обретении собственного «я» преувеличена: она окружает себя бесконечным множеством зеркал и сама оценивает свою тягу к ним как необыкновенную и болезненную (фиксируя, тем самым, отсутствие *целостного* «я» в себе самой):

Я зеркала полюбила с самых ранних лет. Я ребёнком плакала и дрожала, заглядывая в их прозрачно-правдивую глубину. <...> Уже девочкой я начала всю свою комнату уставлять зеркалами <...>.

Недоступность зеркальной реальности осязанию порождает её тайну и загадку, невозможность дотронуться до зеркального двойника не даёт увериться в тождественности «я» и зеркального образа «я». Исключительная визуальность, чувственная недоступность зеркальной реальности в восприятии героини мешает отождествлению «я» и отражения, порождает онтологическое удваивание, придаёт зеркальному двойнику весомость бытия в иной реальности.

Отношение героини к воображаемым мирам зеркал – это отношение вынужденно отстранённого исследования, «воображаемого путешествия» в оптическую глубину и временную перспективу. Воображаемые пространства привлекают или отталкивают её, личное отношение к ним как «живым», «одушевлённым» перетекает в *персонификацию* этих пространств, в их одушевление.

Авторская оценка выражена здесь в самом способе изображения героини, погружённой в решение проблемы самоидентификации за счёт наполнения своего внутреннего мира с помощью иллюзорных и пустых зеркальных миров.

Для изображения и оценки воображаемого мира героя важное значение имеет соотношение «воображаемого» и «реального», «внутреннего» и «внешнего».

Воображаемый мир героя новеллы С. Кржижановского «В зрачке»³⁵ воплощает особое «внутреннее» пространство и время. «Внутренними» они являются потому, что членят действительность особым образом, воплощая отличное от реального «интимное» время и пространство (пространство и время близости двух любящих людей). С другой стороны, время и пространство являются «внутренними» потому, что относятся к внутреннему миру любимой женщины – такому, каким *воображает* его любящий герой.

Влюблённый персонаж представляет глаза своей возлюбленной как своеобразную точку встречи «образа» (своего отражения в зрачке) и «чувства» (чувства любви, возникшего в подруге). Он воображает маленького человечка – «двойника», «ходатая», который проникает «в зрачок» возлюбленной в момент возникновения ответного чувства.

Этот воображаемый человечек, которого видит *только герой*, предстает своеобразной «персонификацией» воображаемого мира: он может жить в зрачке *только во время* любви подруги к герою и он воплощает в себе *пространственную близость, внутреннее бытие* любимого образа в любящем человеке.

Зримое присутствие маленького двойника в зрачке становится для героя воображаемой «конкретизацией» ответной любви.

Поэтому для него становится ценностно актуальным противопоставление «дня» и «ночи», «света» и «темноты», любви «зрячей» и любви «с зажмурью»: вторая представляет собой нежелание или страх вовлечённых в любовные отношения героев увидеть отсутствие своего образа в глазах другого, т.е. отсутствие «живой» любви. Именно страх увидеть «пустые» глаза и обнаружить конечность *времени* любви приводит героев к «любви с зажмурью».

В новелле Кржижановского персонификация пространства и времени воображаемого мира любви позволяет обнаружить его «конечность», ограниченность, исследовать феномен «конечности» любви.

Пространство и время пребывания воображаемого человечка «в зрачке» спроецировано на внутреннее пространство и время любви: оно существует, пока длится переживание любви. Границы «начала» и «конца» любви выступают в этом произведении как *границы воображаемого мира*. Собственно, персонифицированность пространства и времени любви и обнажает их *границы*.

Появление в литературном произведении воображаемого мира предполагает «встречу», познание и пересечение ценностных границ «воображаемого» и «реального», «внутреннего» и «внешнего» миров. Воображающий ге-

³⁵ Кржижановский С. Собрание соч. в 5-ти тт. – СПб.: Symposium, 2001. – Т. 1.

рой, изображённый автором в событии постоянного перехода таких границ, размывания либо их поиска может быть отождествлён с так называемым *гротескным субъектом*, представляющим неклассический образ человека в литературе.

В новелле Р. Бредбери «Запах сарсапарели»³⁶ воображаемый мир возникает из противопоставления реальному: герой «открывает» его, буквально растворяя окно на чердаке.

Ценностное соотношение миров, изначально заданное в произведении, акцентирует характеристики мира действительного как мира «умирающего» и «умертвляющего». Подчёркнутая ущербность и унылость жизни («унылые стены», «щербатые тарелки», «исцарапанные вилки»), состаренность и ветхость вещей, повторяющиеся образы «холода жизни» и «гнета» («давит людей, точно тяжкий пресс – виноградные гроздья») порождают в мире действительном *образ времени* как пелены смерти, «белыми хлопьями» засыпающей землю.

Отправляясь на чердак, герой этого произведения вступает в «чужой, особый мир, совсем не такой, как здесь, внизу» и попадает в место, где «дышит само время», где можно вдыхать «запах прошлого». Чердак оказывается *пограничным пространством*, в котором возможна *встреча* миров и времён, своеобразной «*гетеротопией*» (М. Фуко). Пограничность чердака соотносена также с его заполненностью запахами (миров и времён). Чердак как образ «дышащего временем» и наполненного запахами пространства ценностно совпадает с героем, стремящемся в этой пограничности обрести возможность встречи с «мирами» прошлого.

Постепенно метафорическая «машина времени» (чердак, полный вещей и воспоминаний, «веяний» ветров и «запаха» времени) становится буквальной и переносит героя в «мир», но не в мир прошлого, а в мир *воображаемого прошлого*. Это мир молодости, это *образ прошлого* как «вечного настоящего» – «вечного безоблачного лета», противопоставленного ледяному серому унынию и омертвелости окружающей реальности.

Вдыхание выступает здесь одновременно как способ преодоления границ, способ встречи и как возможность *глубокого приятия* воображаемого мира; и одновременно как способ отъединиться от окружающей действительности, «уйти в себя», включить частицы внешнего («тонкие, сухие запахи») во внутреннее пространство.

Вдыхание запаха дает возможность *открытия мира*; запах как эманация *воображаемого* предмета оказывается *реальным*.

Уловление запаха, воплощение его для героя – воплощение целого мира. С ним открывается *густота* красок, звуков, вкусов, *яркость* блеска, света, тепла, *упругость* движения, ощущения прикосновений. Ощущение молодой

³⁶ Bredbury Ray A Scent of Sarsaparilla – цитируется по переводу Н. Галь: Бредбери Р. Сочинения. – М.: Книжная палата, 2001.

упругости *открывшегося* мира («шуршание юбок», «упругость шёлкового зонта»), яркость запахов и красок (костюм, «яркий словно леденец», запах сена от соломенной шляпы, запах сарсапарели) несёт с собой яркость впечатлений, *чрезмерность* как *полноту жизни*, радость этой полноты (круглый год безоблачное лето, «детки *объедаются* мороженым», «буйная» радость, «выплескивающаяся» «через край»).

Важнее всего то, что возможность перехода границ открывается здесь обоим героям (Уильяму Финчу и его жене Коре), но их оценка открывающегося им мира «воображаемого прошлого» противоположна. Кора отмечает, что «тогда тоже было не сплошь безоблачное лето» и закрывает чудесное окно, отказываясь от возможности попасть в воображаемый мир; она выбирает мир действительный, и её выбор оценивает повествователь, подчёркивая устойчивость, неизменность изначальной оценки этой действительности («в холодном ноябрьском мире, где ей суждено провести еще тридцать лет»).

Очень важно, что смысловой акцент в изображении и соотношении сфер «реального» и «воображаемого» здесь переносится с «события» на субъекта и его «точку зрения». Эта особенность является сюжетообразующей и в целом характеризующей особенность эстетической организации произведений, содержащих воображаемый мир героя.

«Встреча» с воображаемым миром может быть описана как *восприятие / познание* границ, пространственного «ландшафта» и временной «перспективы», семантика которых познаётся (ощущается) прежде прочих смыслов мира, вместе с переживанием движения и телесного ощущения в них.

Как уже было сказано, в новелле Р. Бредбери «Запах сарсапарели» особым, пограничным местом, местом встречи с воображаемым миром юности становится чердак. Пребывание на чердаке подразумевает особый способ *смотрения* и *видения* («*полузакрыв* глаза, пытаюсь вновь всё это увидеть и припомнить»).

Глаза героя, пребывающего «на границе», будто отказываются от взгляда на мир реальный, от физического видения («неподвижность», «смежённые веки»); они открывают особый взгляд, между-мирный – визуальное полупребывание в одном мире и смотрящее усилие, направленное на другой мир. Возникает образ *непрямого взгляда* («полузакрыв», «скосив» глаза), дарящего видение воображаемого мира.

Способ пребывания Уильяма Финча на границе, который должен приблизить его к воображаемому миру, описывается с помощью метафоры машины времени – «одноколёсного велосипеда». Балансирование, удерживающее равновесие в пустоте «междумирья», делает возможным «чудесный фокус» – медленное продвижение в мир воображаемого прошлого («главная хитрость – удержать равновесие, чтобы не свалиться, и тогда все эти блестящие штуки так и летают в воздухе»). *Телесная поза* героя, раскинувшего руки, в самом себе, в своём страстном стремлении как в центре ищущего точку опоры, позволяет ему приблизиться к воображаемому миру («*стоять прямо, во весь*

рост, скосив глаза, и думать, думать, вдыхать запах Прошлого и, вытянув руки, *коснуться минувшего*»).

Эта поза изображается в кругозоре героя как то, что позволяет *удержать* состояние близости к чуду, она сама воплощает *состояние пребывания на границе* и совпадает с сущностной «пограничностью» мира чердака, для которого характерен особый образ – *сохраняющей драгоценное содержимое оболочки*. Так, для Уильяма чердак наполнен «куколками и коконами иного века», «ящиками и ящичками – саркофагами, где покоятся <...> тысячи дней». Эти образы несут в себе смысл обновляющего возрождения через мнимую смерть, замирание.

Смысл «оцепенелого замирания» обусловлен образами *холода обыденной действительности*: мир действительный заполнен «белыми хлопьями времени» и воспоминаниями о зиме и снеге, своеобразным «прахом», «пухом», укрывающим жизнь непроницаемой пеленой, лишаящей героев непосредственного контакта с жизнью. Этот образ содержит и смысловой обертон некоего «пепла», покрывающего «угли» «потухающей» жизни. Кора, жена Уильяма, ценностно совпадает с «холодом» умирающего, укрытого смертной пеленой мира: для неё характерен образ «холодного взгляда», ощущение «унылого холода», от которого Уильям «ёжится».

В отличие от этих образов, чердак, *окружённый* «холодным миром», *заключает в себе* образ лета – «летней пыли», жары, «сохранившейся с давно прошедших дней», и это определяет его статус как пограничного локуса. Ведь мир воображаемой юности вообще наполнен «вечным летом». Даже *холод* мира воображаемого «летний» и «весёлый»: он связан, прежде всего, с образом *тающего* «мороженого в платке». В нём сделан акцент на детском ощущении «вкусноты» (и «вкуса жизни» вообще – в противоположность безвкусной, пресной жизни мира «обыденного»). Его статус «лучшего лакомства на свете» связан с уникальностью, особенностью (то есть «неповторимостью» мгновений бытия) и возможностью соединять ощущения и смыслы в единое целое («ты ещё завернула его в платок. Отдавало сразу и снегом, и полотном»).

Таким образом, пребывание на границе воображаемого и реального миров открывает Уильяму Финчу новую точку их оценки: оно несёт в себе смысл грядущей встречи с чудом, возможность проникновения в воображаемый мир юности. Это происходит благодаря особому поведению героя, *ценностно устремлённого* к миру прошлого, стремящегося «вдыхать» время, «балансируют» «в точке слияния», на границе времён, вглядываться особым взглядом в круговерть времени.

Именно ощущение *пограничности* как *ценности* открывает герою чудесный мир юности и «вечного лета».

Итак, герой впервые встречается с воображаемым миром *на границе*. Качественная природа самого *перехода* границы (или *пребывания на границе*) определяет *способ взаимодействия* героя с миром.

В новелле Ф. Сологуба «Рождественский мальчик»³⁷ герой, Пусторослев, испытывает особое состояние, особое переживание действительности, формирующее «воображаемую реальность».

Его видение и ощущение реальности производно от его «томления вопрошающего человека». *Томление* выступает здесь не как только внутреннее состояние, оно накладывается на восприятие «внешнего» мира и формирует воображаемую реальность героя («кратко и жутко промелькнул, едва возник и уже клонился к закату морозный день. (...) Длился, томительно длился вечер»). Воображаемая реальность здесь «проявляет» *ценностную наполненность* бытия Пусторослева «мраком», «холодом» и «одиначеством», «бедностью существования», «идеями» вместо «жизни», превращением жизни в бесконечное «вопрошание». «Томление» само есть *пограничное* состояние, порождающее воображаемую реальность.

Желание близости и теплоты, которое может подарить присутствие ребенка, соединяется с его собственным ощущением жизни как «вопрошания»: на границе сознания героя возникает *образ* странного мальчика (ребёнка с «вопрошающими» глазами), а потом и сам таинственный «гость» приходит и остаётся надолго с героем. Воображающий герой персонифицирует собственную имагинацию в образе таинственного ребёнка; этой непосредственной встрече предшествует встреча «на границе».

Граница здесь связана с образом Моны Лизы: ценностный смысл её «холодной и таинственной улыбки» создаёт образ границы («немного ниже и наискось» таится «особое место»). В особом взгляде воображающего, трепетно вглядывающегося и вслушивающегося героя это место как бы «обведено» узором из цветов на обоях, являющих контур двери. Образ тайной двери становится границей, на которой произойдёт *встреча* героя с персонифицированным образом его «томления вопрошающего человека» и *переход* к *движению* как «действию». Пребывание на границе воображаемого мира (обнаружение и открытие воображаемой двери) буквально открывает герою некий *путь* как способ и цель жизненного действия, которого жаждала его «томящаяся» душа.

Сам способ пребывания Пусторослева на границе («томление» как «размытость» смысла жизни, полная поиском «пути» и жаждой человеческой «теплоты» и «близости») определяет его способ взаимодействия с воображаемым миром (прозрение-встречу невидимого *ребёнка-проводника*).

Граница как понятие топологическое может быть охарактеризована относительно сфер, которые она разграничивает (воображаемого и реального), и относительно субъекта, взаимодействующего с ней или пересекающего её.

³⁷ Сологуб Ф. Рождественский мальчик // Новелла Серебряного века. – М.: Терра, 1997. – С. 371-382.

Такая характеристика границы связана с событием *перехода* (пересечения) – именно оно расставляет смысловые акценты в авторском кругозоре.

В целом произведения, включающие воображаемый мир героя и событие встречи с ним, можно разделить на те, в которых *выход* из *воображаемого* и *возвращение к реальности* возможны для героя (например, «Канат» А. Грина, «Теперь, когда я проснулся» В. Брюсова и другие.); те, в которых событие оценивания воображаемого мира как «недостовой реальности» производится автором и читателем, но не героем («Посещение музея» В. Набокова, «В зеркале» В. Брюсова), и такие, в которых границы воображаемого мира «раздвигаются» и максимально приближаются к границам авторского кругозора («В зрачке» С. Кржижановского).

Для первых *достоверность* воображаемого мира всегда временна, неабсолютна. Сюжет таких произведений всегда предполагает *возвращение* – действительное или возможное – в «реальность».

Вторые реализуют сюжет, в рамках которого обнажается «неистинность» воображаемого мира и обозначается нежелание воображающего героя возвращаться в реальность. Оно может быть подразумеваемым или действительным. *Выйти из* воображаемого мира недостаточно для того, чтобы *покинуть* его. Героиня новеллы В. Брюсова «В зеркале» разрушает роковое зеркало как возможность проникновения в воображаемый мир, но не возвращается в реальность, бесконечно стремясь вновь погрузиться в «воображаемую действительность» и оставляя саму возможность выхода и возвращения в «архиве психиатра». *Выход* и *возвращение* могут быть отринуты героем, как в новелле А. Грина «Безногий»: в таком случае разрушение точки, обнажающей *недостоверность* воображаемой реальности (зеркало, которое разбивает *безногий калека*), устраняет любые сомнения в действительности воображаемого мира.

В подобных произведениях воображаемый мир ценностно распространяется для героя «вовне», за свои границы, однако эти границы, а вместе и с ним и ценностное противопоставление «воображаемого» и «реального», актуализируются автором. Например, в новелле В. Брюсова «В зеркале» у героини остаётся сомнение в том, что граница воображаемого мира ценностно пересечена; ведь для неё «выход» вовсе не означает «возвращение»; а герой набоковской новеллы «Посещение музея», покинув символический воображаемый мир *Музея*, оказывается в мире *невозможном* для него, а следовательно, и «нереальном», в пространстве которого он ощущает себя не более чем «призраком в заграничном платье».

В качестве примера третьего типа соотношения кругозора воображающего героя и авторского обратимся к рассказу В. Набокова «Тяжёлый дым»³⁸.

³⁸ Набоков В. Тяжёлый дым // Набоков В. Собр. соч. русского периода в 5 тт. – М.: Симпозиум, 2000. – Т. 4. – С. 552-557.

Уже в первой фразе рассказа происходит обозначение актуальных для главного героя границ, намеченное движение, связанное с творческим переждением мира: вещи в комнате переходят через границу полной темноты и слабого света и ведут себя подобно тому, как ведут себя предметы при переходе из воздушной среды в водную: преломляясь, сдвигаются в своих контурах.

Этот процесс не просто является результатом «текущего мира», «снимающего копию» «с себя самого», отбрасывающего тень с помощью игры света и темноты, но связан с *воображением героя*. Результатом этого «воображения» становится создание «комнатного космоса», «графического миража». *Копия и тень*, преломлённые сквозь «призму» воспринимающего и продуцирующего сознания, переживающего состояние «размытости границ» между собственным «я» и миром, превращаются в «мнимость» и «мираж».

Главный механизм происходящего *воображения* – «настройка» особого визуального восприятия героя, связанного со способностью создавать «комнатный космос», «графический мираж» – ландшафт воображения («Как только *глаз* научился механизму этих *метаморфоз*, они *стали происходить сами по себе*, как продолжают за спиной чудотворца зря оживать камушки»). Для этого герою не нужно его пенсне (должное обеспечить чёткую видимость окружающего пространства, зафиксированных глазом границ мира); осуществляющееся «чудотворство» нуждается в *особом взгляде*, поэтому герой не только смотрит, но и *прищуривается* – только в таком случае он обретает то творчески-активное «ясновидение», которое оформляет текучесть окружающего пространства в определённый ландшафт. «Ясновидение» для него – способность в доступной глазу размытой реальности определить личные визуальные границы «своего» мира.

Результатом этого «прищуривания», всматривания становится поэтапное прояснение для героя видимого воображаемого морского ландшафта (как бы проступающего с его помощью сквозь привычное пространство комнаты и всей домашней обстановки). При этом первоначальная точка видения героем его «мира» точно пространственно не определена и находится *где-то*, откуда можно увидеть линии-границы моря с небом и землёю («Любая продольная перекладина, тень перекладины обращались в морской горизонт или в кайму далёкого берега»).

Постепенное оплотнение открывает пустынную – незаполненность нового воображаемого пространства; при этом для героя «ясность перспективы», оплотнившиеся границы связаны с созданной ранее поверхностью «зыбкого моря». Вторым этапом воображения становится переживание единого мира, «растворившего» в себе признаки комнатной и морской сфер. Когда герой вглядывается в глубину, отмеченную прежде всего признаком размытости границ между реальным (комнатным) и воображаемым (морским) пространствами, он вновь переживает состояние *размытой слепоты*, как и в

описанном выше первоначальном установлении визуально безграничного мира:

Из *глубины* соседней гостиной, отделённой от его комнаты раздвижными дверьми (сквозь *слепое, зыбкое стекло* которых горел рассыпанный по *зыби* жёлтый блеск тамошней лампы, а пониже *сквозил, как в глубокой воде, расплывчато-тёмный* прислон стула <...>.

Сам герой оказывается при этом *телесно вписан* в такое состояние «размытого воображением» мира. Описание его переживания читателю явлено через особый, *морской* телесно ощущаемый образ:

И как *сквозь медузу* проходит *свет, вода и каждое её колебание*, так всё *проникало* через него, и ощущение этой *текучести* преображалось в подобие ясно-видения <...>.

Этот образ воплощает особое состояние героя, когда полностью стирается ощущение собственного тела и различие между внутренним / внешним ощущением себя; чувство кожи, как-границы-с-миром исчезает. Отсутствие собственного движения («двинуться было невероятно трудно») снимает телесное ощущение себя; телесно «внешнее» (мир и его движение) и «телесно внутреннее» (самоощущение себя «изнутри») не разделены для героя-«медузы».

«Я» предстаёт как только осознающее себя существо, никак не переживающее конкретный телесный предел, оказавшееся вне собственного телесного образа; оно получает возможность обретения «множества обликов» (собака, прохожий с их внутренними ощущениями) и «безграничности» («*всё проникало через него*», «его рукой мог быть, например, переулок по ту сторону дома, а позвоночником – хребтообразная туча через всё небо с холодком звёзд на востоке»).

Ощущение себя вне телесного предела создаёт образ безграничного, рассредоточенного, трансформирующегося «я», впитывающего и излучающего «здесь и сейчас» целого мира, всей реальности одновременно. Подобная телесная рассредоточенность вместе с тем сопряжена с ощущениями, подобными чётким *отпечаткам* действительности: зрительные восприятия («воображал <...> панель у самых глаз, с дотошной отчётливостью, с какой видит её собака»), тактильные («холодок звёзд»), звуковые (шум автомобиля в виде «вихревого потока») превращаются как бы в отдельно стоящие переживания, воплощённые в образы.

Движение восстанавливает границы и единство «я» – «потянувшись», «приподнявшись», герой обретает ощущение «телесного образа», «формы его существа». От неопределённости и безграничности происходит переход к телесной целостности и внешней выраженности, к ограниченности зрительного образа. Именно *телесный образ* является некой пуповиной, связываю-

щей «любовное самоощущение» изнутри с вызывающим собственное отвращение «зрительным образом», «внешней выраженностью» («пенсне, чёрные усики, нечистая кожа на лбу»).

Событием, восстанавливающим для героя «форму его существа», его «телесный образ» (внутреннее и внешнее ощущение своего тела, владение им), является переход от «я-сознающего», «я-созерцающего» к «я-как-живому-существу», «погружённому в неясные толщи телесных переживаний».

Герой вступает в совершенно иные отношения с пространством: не скольжения взглядом по поверхности «ландшафта» или визуального растворения в его «глубине», но осязающего взаимодействия с пространством комнаты, дома. Он обретает телесные ощущения, лишённые какой-либо визуальной поддержки (и даже не нуждающиеся в ней), полнее всего проявляющиеся в телесном переживании *глубины* («проворное чувствилище <...> языка», ощупывающее «*пропасть*» выпавшей пломбы в «обстановке зубов», «брезгливые пальцы в бесчувственном *мире* чужого кармана»). Через них происходит возвращение к внешнему и внутреннему ощущению своего тела: появляется возможность метафорически *увидеть себя* (представить, воспроизвести внешний «телесный образ» – «вернуться к себе» как к данности внешнего, «внешности») и *ощутить себя* (почувствовать себя как «тело» «изнутри» – «вернуться в себя»).

Само пространство комнаты героя тактильно выстроено вокруг него (протянуть руку, нащупать предметы – полки, книги); здесь он обретает «свой предел» (ощущение от-граниченности «я» в мире) и «свой облик» («пенсне, чёрные усики, нечистая кожа на лбу»), которые противопоставлены безграничности и многоликости «я» в пространстве воображаемого мира.

Продолжающийся в герое творческий процесс приводит к полному размыванию границы между миром «реальным» и «воображаемым». Передвигаясь теперь по квартире, герой находится «в глубине» воображаемого моря, сохраняя тактильное взаимодействие с реальными предметами вокруг: «*вяло и почти беззвучно волоча* ноги <...> он из своей комнаты переместился в прихожую и там нащупал свет», «не вполне признал собою юношу, *бесшумно проплывшего* в зеркале». Творческий процесс предстаёт как «*сомнамбулический маршрут*», проложенный в «томном тумане» воображаемого морского ландшафта; погружение героя в его глубину происходит только тогда, когда «в глубине» его «я» начинается рождение стихотворения.

Сюжетное движение строится в рассказе как постоянный переход от чего-то неопределённого и неясного, лишённого границ, к очерченному и «ставшему», обретающему границы и целостность с помощью «оцельняющего» взгляда героя. Воображаемый мир героя изначально лишённый границ с миром «внешним», в финале рассказа обретает границы, форму и смысловую цельность с помощью деятельности героя-творца, создающего, воплощающего воображаемый мир в стихотворение (как сказал бы В. Изер, происходит переход «воображаемого» в «вымышленное»). Для героя-творца этот процесс

оформления воображаемого мира в стихотворение становится ситуацией обретения «избытка видения», охватывающего и осмысляющего внутреннее переживание себя, других, мира.

Ценностная структура рассказа изначально предполагает объективирующую дистанцию между повествователем и воображающим героем, воплощённую в обозначении «он». Постепенно слияние «реального» и «воображаемого» в переживаемом героем ощущении творческих «родовых схваток» сближает ценностные кругозоры, позволяет повествователю отождествиться с «я» героя. Происходит это благодаря устранению «дистанции отчуждения» творческого субъекта от «уже пережитого», повествование о рождении стихотворения переходит из сферы, о которой рассказывается, в «событие самого рассказывания».

Таким образом, в третьем случае «воображаемый мир» ценностно расширяется, приближаясь к границам, оценкам и смыслам *авторского кругозора*. Именно в этом случае воображаемому миру придаётся очень важный смысл, он становится способен открывать герою и в герое то, что вне «воображаемой сферы» не могло «проявиться» в герое или «открыться» герою. Переживание так изображённого воображаемого мира наделяется наивысшей интенсивностью и яркостью, становясь важным событием в жизненном сюжете героя и акцентируясь автором как особо значимое.

Глава 3. Смех как способ истолкования

Смех как *способ* истолкования – такая формулировка может вызвать недоумение: смех обычно видится не способом, а *предметом* герменевтических усилий. Он не толкует, а толкуется. Разве он достаточно истолкован сегодня, чтобы можно было снимать с повестки этот вопрос и заменять его новым, да ещё таким странным?

Подобное сомнение вполне резонно, однако не связаны ли разные стороны смеха таким образом, что на вопрос о нём как предмете истолкования невозможно ответить в обход вопроса о нём как способе истолкования? Сущность смеха, по-видимому, не схватывается, если мы «поставим» его *перед* собой в качестве лишь познаваемого предмета. Ведь в этом случае он будет «стоять» *перед* нами как нечто статичное и пассивное, что явно противоречит его природе.

Здесь совершенно необходимо вспомнить известное рассуждение Сократа из диалога Платона «Ион»: поэты – «толкователи воли богов, одержимые каждый тем богом, который им владеет... А вы, рапсоды, толкуете творения поэтов... Стало быть, вы оказываетесь толкователями толкователей»³⁹. Зритель же – «последнее из звеньев»⁴⁰. Позже в диалоге упоминаются толкователи всех этих толкований – «прорицатели»⁴¹.

Такой образ герменевтической цепи художественного события очень точно схватывает неотрывность одного «звена» толкования от другого, что как раз и делает возможной *передачу* воли Музы (скажем, комической) от автора к зрителю (читателю). Можно считать эту цепь единством художественного смысла, на котором держится целостность художественной ситуации и ансамбля её участников.

Толкователь, задумавшийся над художественным произведением, в порядке читательской либо научной рефлексии, таким образом, имеет дело не с предметом, а с целой цепью толкований, в том числе – и своим читательским; толкований, направленных не только на изображаемую «действительность», но и на самого созерцателя (читателя).

Как раз поэтому мы считаем, что, например, смех – это не только реакция, но и акция, акт понимания. В толковании смехового произведения необходимо учитывать то, что уже сам смех – толкование, смысловое послание. Собственно, именно это Анри Бергсон, вероятно, и имел в виду, называя смех видом «общественного жеста».

Если спроецировать гадамеровское понятие «игры» на смеховое событие, то можно сказать, что само комическое творение есть авторский смех (как способ истолкования), преобразованный в текст, но также – текст, «преобра-

³⁹ Платон. Сочинения. М., 1968. – Т. 1. – С. 139.

⁴⁰ Там же. С. 140.

⁴¹ Там же. С. 144.

зующийся» в смех читателя – как исполнение авторской смеховой партитуры. Правда, такое исполнение не является простым воспроизведением (как и исполнение музыкантом композиции), но всегда – интерпретацией, «толкованием толкования», о чём и идёт речь в приведённом рассуждении Сократа.

Таким образом поставленная проблема заставляет говорить не столько о смысле отдельного комического произведения, сколько о кодовой семантике, общей для целого ряда текстов. Причём если смысл отдельного произведения описывается не иначе как окказиональными способами, с обязательным привлечением конкретных, неповторимых художественных деталей, то именно инвариантная семантика поддаётся общим (теоретическим) формулировкам. Можно, например, говорить о семантике литературных жанров или таких архитектурных художественных форм, как «смех», «слёзы» и так далее.

Мы считаем наивным представление, согласно которому произведение есть, а ещё, к тому же, имеет смысл. Смысл произведения не имеется в качестве добавки к его бытию – это последнее и открывается «на горизонте смысла», а точнее – само его открытие и есть смысл. Можно сказать, что художественный смысл *сбывается* как произведение искусства, например, комическое. Поэтому истолкование смеха нам представляется вторичным по отношению к истолкованию смехом. Смеховой смысл может быть понят лишь потому, что сам открывается. «Смеётся» само произведение, и лишь потому – читатель.

Смех, так же, как слёзы и т.п., осмысленная акция не в значении успевающая осмыслить то, *над чем, как и почему* смеются, а в значении прояснения, откровения чего-то скрытого. При этом следует учитывать принципиальную разницу вопросов: *зачем* мы смеёмся и *почему*. Второй задаёт плоскость причинного описания, подведения под общее правило условий, при которых возникает смех. Такое правило есть механизм смеха. Отвечая на первый вопрос, мы проясняем смысл смеха, ту правду о мире и человеке, которую он открывает. Причём эти вопросы не просто стоят рядом. Первый вопрос важнейший, а второй ему подчинён. «Архитектоническое» задание («зачем») осуществляется с помощью «композиционного» механизма («почему» и «как»).

Комическая интерпретация жизни, как и любой другой художественный акт, открывает особую причастность зрителя (читателя). Внезапное обращение гоголевского Городничего к зрителям со сцены «Чему смеётесь? – Над собою смеётесь!» – наглядный пример того, что смех, толкуя не фрагмент жизни, а всю жизнь, «дотягивается» в своём истолковании и до зрителя (читателя). Именно этот, неочевидный, но весьма существенный, аспект художественного произведения имел в виду Ф. Ницше: «Нам следует время от времени отдыхать от самих себя, вглядываясь в себя извне и сверху, из артистической дали, смеясь над собою или плача над собою...» (Весёлая наука 2, 107).

Мы смеёмся над собой не только по тем *формальным* соображениям, на которые указал Кант (ожидание, «споткнувшееся» о ничто), но и потому, что смех *содержательно* направлен на нас самих. Комическое творение даёт смеховую версию не частного лица, а человека как такового. Для этого и нужна та «артистическая даль», о которой писал Ницше. Поэтому читатель причастен к смеху не только как смеющийся (вместе с автором), но и как смешной (вместе с героем).

Самая общая формулировка истолкования жизни смехом выглядит очень абстрактно: смех истолковывает жизнь как нечто радостное, он *празднует* жизнь. Прежде всего, абстрактность такого суждения заключается в том, что жизнерадостность не обязана непременно смеяться (хотя всегда тяготеет к этому, всегда «хочет» смеяться). В прояснении нуждается особая эксцентрическая форма смехового празднования жизни. Из ряда многочисленных суждений на этот счёт выделяется как, на наш взгляд, самое существенное в герменевтическом плане утверждение Ф. Ницше о том, что смех «есть только там, где есть победа»⁴². Для конкретизации положения об истолковании жизни как чего-то радостного необходимо выяснить, о какой победе идёт речь, о триумфе над чем. С чисто формальной стороны, смехом побеждается серьёзность, однако этого, конечно, недостаточно, так как смысл победы остаётся при таком формальном подходе совершенно не раскрытым.

Смех празднует не просто жизнь, а победу её над своей противоположностью – смертью. На ритуальные корни такого семантического кода смеха указывает, например, В. Я. Пропп в своей замечательной работе, посвящённой истолкованию сказки о Несмеяне. Творческая сила жизни и символическое осмысление брака, рождения связаны с ритуальным смехом, а смерть (и соответствующий похоронный обряд) – наоборот – с запретом смеха⁴³.

Смех толкует жизнь как нечто радостное, но опосредованное серьёзным мнением («мнимостью»). Для возникновения комической ситуации необходимо *м н е н и е*. Однако вместе с тем обязательна сверка его с реальностью. В такой сверке мнимое не совпадает с реальным. Мнение есть готовая, статичная формула, нуждающаяся в коррекции со стороны подвижной реальности.

При этом сам смеховой образ жизни может строиться в двух противоположных направлениях. Это или мнимая жизнь (сатирическое толкование), или жизнь, спрятанная под маской мнимой смерти (юмор). Сатира и юмор представляют собой два основных смеховых открытия замаскированной (мнимой) реальности: печального («сквозь слёзы») и радостного.

⁴² Ницше Ф. Полн. собр. соч. – М., 1909. – Т. 2. – С. 192.

⁴³ См.: Пропп В. Я. Собр. трудов. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. – М., 1999. – С. 232–237

Мы исходим из найденной немецкой философией общей почвы трагических и комических ситуаций как *драмы* истории, которая состоит в конфликте между творческим, непрерывно обновляющим течением жизни и её готовыми творениями⁴⁴. Для Шеллинга в комедии, как и в трагедии, жизнь проявляется как высшая судьба, однако «только как ирония, но не как рок необходимости»⁴⁵. Понятие иронии, употреблённое Шеллингом для характеристики комедии, нуждается в особом рассмотрении под историческим углом зрения. В узком смысле слова ирония – насмешка с притворно серьёзным видом, хула под маской похвалы. Самое существенное здесь для нас – специально задаваемая серьёзная точка зрения, которая сама себя компрометирует. Однако ироническая ситуация возможна не только как буквальное притворство, внешне серьёзная маска насмешника. В «Облаках» Аристофана Стрепсиад воздаёт восторженную хвалу мудрости Сократа, которая в горизонте восприятия комедии и приводимых героем свидетельств представляется сомнительной. Тем не менее трудно здесь заподозрить в ироническом притворстве самого Стрепсиада. Мы имеем дело в данном случае с авторской иронией, предстающей объективно. В иронической ситуации серьёзность *намеренно* воздвигается, но на заведомо шатком фундаменте – как самоустраняющаяся. Ирония – это притворство, которое предлагается для разоблачения. Читатель ставится автором на то место, с которого видны как маска обмана, так и истинное лицо; как иллюзорный план, так и реальный. Миссия читателя, таким образом, состоит в сопряжении иллюзии и реальности, что и происходит в смеховом акте. Причём смех читателя вторичен: ведь само сближение указанных планов, предлагаемое читателю, уже есть ироническая акция – смех «самого» произведения. Ирония с такой точки зрения понимается не как риторическая фигура, троп, а как универсальный механизм комического, который может иметь и сатирическое, и юмористическое содержание. Отчётлива историческая связь иронической ситуации с карнавальным увенчанием. Ирония – это «редуцированное» (Бахтин) карнавальное увенчание, то есть лишённое его ритуального, хорового характера. Принципиальное отличие иронической ситуации от карнавальное состоит в *дистанции* серьёзной и несерьёзной точек зрения. Коллективное развенчивающее увенчание не разделяло смешных и смеющихся. Как писал М. М. Бахтин, «Карнавал – это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. В карнавале все активные участники, все причащаются карнавальному действу»⁴⁶. В поздней, иронической, ситуации такая граница пролегает между насмешником и тем, кого он притворно хвалит.

Эта историческая дифференциация смеха отражена уже в «Риторике» Аристотеля, который противопоставил «иронию» «шутовству», отдав пред-

⁴⁴ См., например: Зиммель Г. Избранное. – М., 1996. – Т. 1. – С. 483.

⁴⁵ Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. – М., 1966. – С. 420.

⁴⁶ Бахтин М. М. Собр. соч. – М., 2002. – Т. 6. – С. 138.

почтение первой: «Ирония отличается более благородным характером, чем шутовство, потому что в первом случае человек прибегает к шутке ради себя, а шут [делает это] ради других»⁴⁷. Если Аристотель сравнивал «шутовство» (карнавальный комизм) и «иронию» чисто синхронически, то в XX веке эти формы смеха осознаются как *этапы* его эволюции. Можно здесь указать на концепции М. М. Бахтина и Л. Е. Пинского.

После появления иронии, «дистанцированного» смеха, наряду с «шутовством» комизм не сохраняет своего синкретичного («амбивалентного») характера, так как дистанция не может оставаться статической в смеховом событии. Она стремится либо к одному пределу (к исчезновению), либо к другому – к бесконечности». Забегая несколько вперёд, можно сказать, что это и есть формальный механизм юмора и сатиры.

Историческая почва смеха как противоречие социальной жизни и отживших, «окаменевших» её форм не обязательно отражена в комических произведениях непосредственно тематически. Любая эстетически-смеховая ситуация лишь в конечном счёте выражает «иронию истории». Общеисторический драматизм как бы скрыт, «свёрнут» в единичном, взятом статически (синхронически) смеховом событии. Уже сам этот угол зрения обнаруживает то, что жизнь и смерть мы понимаем не биологически, а антропологически. При такой трактовке смерть воспринимается не как то, что наступает «после» жизни, а как то, что присутствует в самой жизни. Причём подразумеваются не просто полюса человеческого существования, но и полюса оценки. Как писал Н. Гартман, «У нас нет никакого другого аргумента для обоснования самооценности жизни, у нас нет также других показателей этой ценности, кроме нашего чувства ценности, которое недвусмысленно утверждает жизнь и отвергает смерть и гибель»⁴⁸.

«Жизнь» и «смерть» как феномены человеческого существования и гуманитарные понятия указывают на два полюса причастности человека – как *участия* и как *частичности*, бытия частью. В участии сохраняется сознательный выбор, в существовании частью чего-либо он утерян, что и делает человека автоматом (Бергсон). Можно связать это соотношение с другими, близкими, категориями. «Живое» в указанном смысле – это спонтанность, непредопределённость человеческого существования, а «мёртвое» – машинность осуществления готовой судьбы. Близки понятиям «жизни» и «смерти» в указанном значении категории свободы и необходимости, понятия опять-таки сугубо антропологически. В произведении искусства даже собственно биологическая смерть показана не с фактической, не с естественнонаучной своей стороны. В центре внимания всегда находится человек, характер его участия в представленном событии, включая и событие смерти. Обоснованный классической эстетикой антропоцентризм искусства требует

⁴⁷ См.: Античные риторика. – М., 1978. – С. 163.

⁴⁸ Гартман Н. Эстетика. – М., 1958. – С.495.

антропологического истолкования художественно представленной жизни – именно как *человеческой* жизни. При этом следует учитывать следующее обстоятельство. Так как оценки автора художественного произведения неотделимы от оцениваемой изображаемой реальности, то жизнь и смерть в искусстве суть не только предметы оценки, но и способы оценки. Что это означает применительно к рассмотрению художественного смеха и его типов? Понятие «жизнь» при таком специфическом подходе будет выражать не что иное, как не сводимый ни к чему избыток внутренней активности героя, не поддающийся овеществлению. «Мёртвое» же означает, наоборот, механическую сведённость к внешней стороне, чистую объектность, пассивность героя. Всё это моменты ценностного отчуждения зрителя (вслед за автором) от героя. Таким образом, данные понятия характеризуют не только самого героя, не только изображённое событие как аналогичное любому случаю реальной жизни, а как раз – отношение обеих сторон эстетической ситуации – изображаемого и изображающего планов. Если активная «жизненная» установка героя открыта читательскому сопереживанию, то «судьба» как независимый от воли героя и закономерный итог изображённого события его жизни сливается с планом авторского завершения, создающим особый, эстетический, характер этого итога. Антропологический, над-биологический характер жизни и смерти проявляется в том, что это не органические состояния, а ценности. Это два полюса, предела человеческого *существования* – личностное, активное и безличное, вещное. Но – одновременно – это два полюса человеческого ценностного *отношения* (сочувствие и отчуждение, «притяжение» и «отталкивание»). В чтении оба этих полюса заданы авторским представлением героя, степенью его (героя) овнешнённости или, наоборот, персонализированности. Автор может заставить сопереживать герою, показывая неопредмеченный, подлинно творческий характер его жизненной позиции, или, наоборот, может вызвать резкое неприятие героя показом его замкнутости в наличном вещественном бытии (полюс такой чистой предметности – сатира, о чём речь впереди).

Если человеческую жизнь можно рассматривать как всеобщее содержание искусства, то *драматизм* жизни выявляется в её переходе своей границы, в столкновении её со смертью. М. М. Бахтин утверждал близость трагедии и смеха, которые «одинаково питаются древнейшим человеческим опытом мировых смен и катастроф...»⁴⁹. Важно, в связи с этим, вспомнить историческое происхождение древней драмы из культа умирающего и воскресающего бога. «Недаром, – писала О. М. Фрейденберг, – протагонистом театра является бог смерти и воскресения, Дионис»⁵⁰. Смеховая ситуация, как и трагическая, сталкивает «живое» и «мёртвое», но, в отличие от трагической коллизии, это *несерьёзное* столкновение, так как на месте одной из противоположностей

⁴⁹ Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 тт. – М., 1996. – Т. 5. – С. 463.

⁵⁰ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 178.

оказывается *мнимость*. Так понятое напряжение «живого» и «мёртвого», то есть моментов внутренних, присущих герою как субъекту действия, и внешних, характеризующих героя как пассивного исполнителя предначертания, сближается с тем, что писал Шеллинг о коллизии свободы и необходимости как о сущности драмы (см. II часть его «Философии искусства»).

В трагической ситуации коллизия жизни и смерти как свободы и необходимости носит серьёзный, то есть действительный, характер. Рассмотрим это на примере «Песни о вещем Олеге» Пушкина, где исполнение предсказанного волхвами происходит не в чисто объективном ходе событий, а в активной попытке героя уклониться от судьбы. В коне воина олицетворяется его судьба, и попытка от неё уйти изображается как смена коня. «Погибель» Олега «таилась» не в живом коне, а в мёртвом, то есть не в героической битве, а в трагической попытке уклониться от предсказанного. При этом трагедия открывается уже в самом вопросе («Что сбудется в жизни со мною?»), в самой тематизации судьбы. «Вещий Олег» – герой, к которому, с одной стороны, как бы «приклеилась» его судьба, а с другой – эта последняя стала предметом рефлексии. В слове «вещий» соединяются весть об Олеге и то, что сам Олег её ведаёт.

Тема судьбы акцентируется в темпоральном плане стихотворения. Жизнь Олега дана или как будущая (в предсказании), или как прошедшая (в воспоминании). Настоящая же жизнь князя опущена, «вынесена за скобки». После первых десяти строф, где описывается предсказание «грядущего», дана сразу картина пира, где Олег с дружиной «поминают минувшие дни». Поэтому в центре внимания оказывается событие неумолимого исполнения предначертанного, событие совпадения конца и начала. Когда князь слезает со своего коня, то это означает попытку уйти от предсказанной судьбы, попытку освобождения. «Вещий» герой хочет избежать того, что ему поведали. Такой же гибельной вести могут быть причастны эпические персонажи (гомеровский Ахилл знает свою участь). Но герои эпоса идут навстречу судьбе, становясь её олицетворением. Между свободой и необходимостью (жизнью и смертью) нет конфликта. Необходимость является внутренней, осознанной, принятой; в этом и заключается возвышенное богоподобие эпического героя. В стихотворении же Пушкина судьба выступает именно как «рок необходимости» (Шеллинг). Здесь налицо безысходный *спор* свободы (жизни) и необходимости (смерти). Князь в конце сам невольно возвращается к своему коню, с которого слез в начале. Это *круговое* движение означает роковую неотвратимость, воплощённую в образе «гробовой змии», которая, «как чёрная лента *вкруг* ног обвилась». Трагическое произведение демонстрирует серьёзный (действительный) характер драматизма, то есть настоящего столкновения жизни и смерти, в отличие от несерьёзного (мнимого), комического.

Иллюзорность драматизма смехового события обнаруживается благодаря эстетическому избытку видения (автора, читателя) по сравнению с непосредственным участником (героем). Причём эстетическое смеховое событие – это

не только процесс обнаружения иллюзии, но и возврат к серьёзности героя в этом новом несерьёзном свете мнимости напряжения. В отличие от серьёзного трагического конфликта, возбуждающего «ужас и сострадание» (Аристотель), комическое событие – событие разоблачения, в котором с одной стороны – неоправданная претензия на серьёзность драматической коллизии (герой), а с другой – обманутое ожидание этой серьёзности (зритель).

Итак, смеховой тип драматизма отличается от трагического тем, что «судьба» как ценностно-итоговый план изображаемого события является «как ирония, но не как рок необходимости» (Шеллинг). Ироническая ситуация, понятая широко – как насмешка вообще, – возводит намеренно иллюзию в ранг действительного. Но это лишь изображённый, серьёзный «для себя», план облачения, увенчания (претензии героя). Собственно смеховой план связан с раз-облачением, раз-венчанием, уничтожением такой иллюзии (в авторском кругозоре).

Поскольку в комической ситуации может оказаться иллюзией либо активность и жизнь героя, либо, наоборот, поглощённость героя чем-то заданным, готовым и безличным, постольку эстетический смех распадается соответственно на сатиру и юмор.

Активность сатирического героя связана с моментом неоправданной претенциозности, самозванства. Эта мнимая самостоятельность и свобода ничтожности проявляется в сатире лишь как свобода и самостоятельность самоотрицания, самоуничтожения. Обличительность сатиры как раз и состоит в обнаружении «ничто» за его претензией на «нечто», причём это невольное самообличение, являющееся актом существенно смеховым. Согласно легенде, Мом – бог сатиры – лопнул от злости, не найдя недостатков у Афродиты. Здесь, как нам кажется, приоткрывается сущность сатиры, которая жива одними только недостатками, которой недоступно восхищение, так как идеалу непосредственно данному нет места в её насмешливом мире, и как только сатира сталкивается с таковым (как Мом с Афродитой), она «лопается», находит свой предел. Так, сатирическое действие комедии «Ревизор» окаменевают в немой сцене с приездом настоящего ревизора: сатирическая ситуация представляет собой именно смеховую саморевизию ничтожного. Автор в «Театральном разъезде» у Гоголя говорит: «Странно: мне жалко, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было честное, благородное лицо, действовавшее в нём во всё продолжение её. Это честное, благородное лицо был – смех»⁵¹. Смех – единственное в сатирическом мире «честное, благородное лицо». При этом всё-таки точнее говорить о том, что смех обнаруживается не в сатирическом мире, а на самой его границе, по ту сторону серьёзного сознания персонажа. Госпожа Простакова из пьесы Д. И. Фонвизина притворяется обрадованной, узнав, что перед ней Стародум: «Гость наш бесценный! Ах я дура бессчётная! Да так ли бы надобно было встретить отца

⁵¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. – М.-Л., 1949. – Т. 5. – С. 169.

родного, на которого вся надежда, который у нас один, *как порох в глазе...*» (З, III, курсив наш – Л. Ф.). В сатирическом персонаже обнаруживается претенциозная активность, попытка скрыть своё истинное лицо. Но в нём же является и некая сила, заставляющая проговориться, скомпрометировать свои действия и намерения, срывающая с героя маску. Из-за того, что эта обличительная сила действует только через самого героя и его претенциозное движение и ни в чём более не проявлена, и создаётся закономерная *видимость* того, что герой сам себя обличает, случайно проговорившись. Но то, что сатирический персонаж выдаёт себя, открывая перед читателем своё истинное лицо, не случайная его оплошность, а неизбежная участь, предопределённость подчинения авторскому смеховому заданию. Невольная ошибка героя и разоблачающая воля автора едины в сатирическом событии. Хотя сатирический персонаж сам компрометирует свою претензию, но так как он этого не замечает, то претензия для него сохраняется, остаётся в силе, как например, для гоголевского Земляники, у которого больные «все как мухи выздоравливают». Смеховое сатирическое ниспровержение героя хотя и неотделимо от его претенциозной активности, но совершается в эстетическом плане. То есть претензия и сохраняется (в глазах самого героя), продолжает своё мнимое движение, и уничтожается, обнаруживает свою мнимость, окаменеет (для читателя). Смех читателя не долетает до ушей персонажа – смешного, но не для себя самого, погружённого в своё серьёзное, иллюзорное движение – окаменевшее и развенчанное с точки зрения автора (читателя).

Формально смеховой механизм уничтожения иллюзии в *юмористических* произведениях аналогичен сатирическому. Однако в юморе это уничтожение имеет позитивный смысл, в отличие от сатиры. В сатирическом мире жизнь дана лишь как нечто внешнее, маска. Активность сатирического персонажа – иллюзия. Это, как мы пытались уже отчасти показать, активность невольного самообличения. Подлинная жизнь восстанавливается в сатире лишь смехом, единственным в сатирическом произведении «честным, благородным лицом». В юмористической ситуации в качестве развенчиваемой иллюзии выступает «смерть», так как юмор обнаруживает несводимость живой индивидуальности к готовому шаблону, срывает личину с лица. Поэтому общая комическая ситуация «иронии судьбы» имеет в юморе тот же неожиданный характер, но с противоположным знаком.

Драматическая отделённость героя от судьбы, несовпадение с ней выражается в предопределённой, готовой *заданности* ожидаемого события. По словам Я. О. Зунделовича, «во всякой сатире так или иначе наличествует озарение низкой данности высокой заданностью»⁵². Сатирический герой не осуществляет своего «высокого» предназначения, остающегося неоправданной претензией. Юмористический герой тоже не совпадает со своим «предо-

⁵² Из истории и теории литературы. Труды Самаркандского ун-та. – Самарканд, 1963. – Вып. 123. – С. 173.

пределением». Однако это весёлое несовпадение выявляет невозможность личности поместиться в готовых, ставших тесными, рамках. Попытка механического следования заданной извне, готовой абстракции разрушается непредусмотренным живым побуждением. В юморе тоже есть «высокая заданность» и «низкая данность», однако – с противоположными ценностными акцентами. Это сатира наизнанку, так как сатира отрицает «низкое», а юмор развенчивает «высокое», ставшее ходульным. Активность сатирического героя, демонстрируемая им самим как личное стремление осуществить некое заданное предназначение, оказывается чем-то совершенно искусственным. Герой сатиры действует *механически*, претендуя на живое согласие с должным. Эта мнимая претенциозная активность есть не что иное, как движение автомата. Сами по себе «пороки» и не могут быть смешными. Для того, чтобы они стали таковыми, нужно подстроить обращение их на самого «порочного», пустить движение героя по механическому кругу, показать его марионеткой, одним словом – создать комическую ситуацию иронии судьбы. Сатирическое обличение – это снятие иллюзии жизни в форме смеха, восстанавливающего «божественное начало» (Гегель), которое проявляется, как уже было отмечено, в несводимости жизни к готовым, уже сложившимся, привычным формам. Это творчески-активное начало, которое в юмористическом произведении обнаруживается тоже посредством смеха, но открывается *не по ту сторону изображаемого мира*, как в сатире, *а внутри его*, разрушая иллюзию инерции, шаблона, мнимую безликость бытия. Юмористически представленная жизнь проявляется в самом герое как некий избыток чего-то непредсказуемого («невероятного»), мешающий ему поместиться в этой готовой над-личностной заданности.

Для дальнейшего прояснения эстетического механизма сатиры и юмора остановимся подробнее на *поведении читателя в комическом событии*. Общий характер смехового читательского поведения предопределён авторской точкой зрения, хотя и не сводится к ней. Важно при этом сознавать то, что в художественной ситуации вообще поведение героя и поведение автора тесно взаимосвязаны, как это глубоко обосновано в бахтинской эстетике. Эти два плана разделяются лишь теоретически. В непосредственном же читательском восприятии, как уже отмечалось, вымышленный поступок героя является одновременно реальным эстетическим поступком автора. То есть художественная цельность заключается в том, что авторский взгляд не отделён от изображённого события, а выражается через саму внутреннюю его логику. Применительно к комической ситуации можно, воспользовавшись цитированным выражением Шеллинга, сказать, что авторская ирония представлена в комическом произведении как ирония судьбы самого героя. Так мы интерпретируем вообще комическое целое.

При этом, с герменевтической точки зрения, на первый план в комическом событии выдвигается коммуникативный аспект, и следует учесть то, что смысл смеха (как и вообще любой смысл) является *ответом*. По мысли

Гадамера, «...мы способны понять только то, что нам представляется ответом на вопрос»⁵³, что почти дословно совпадает с тезисом М. М. Бахтина из записей начала 70-х годов. Если посмотреть с такой точки зрения на комическую ситуацию, то можно заметить, что смеховой смысл и является по своей структуре *ответом* на серьёзную готовую, исходную формулу существования, которая оказывается мнимой. Смех обязательно опосредован этой серьёзностью, является её взрывом, открытием иллюзорности либо изображаемой жизни (сатира), либо смерти (юмор). Ответный характер смеха и делает его истолкованием: жизнь одерживает победу (либо лишь по ту сторону изображаемого мира, как в сатире, либо в самом изображаемом плане, как в юморе). Конечно, такой триумф жизни осуществляется как непосредственное образное раскрытие, а не в форме теоретической рефлексии.

Исторически у сатиры и юмора совершенно различное происхождение, однако позднейшая эстетика не случайно осознала эти виды смеха «симметричными». Причём в основе их соотношения лежит вполне реальная (а не чисто логическая) противоположность ценностно-смысловых установок этих типов комического. Юмор и сатира часто сравниваются как различные авторские (читательские) оценки. Обычно отмечается *сочувственный* характер юмора и *негодующий* – сатиры. Это существенно, однако ещё недостаточно конкретно, так как в известной мере моменты сочувствия и отчуждения, по видимому, обязательны и для юмора, и для сатиры. Содержание претензии, установки юмористического героя отталкивает читателя как абстрактная и шаблонная заданность, в которую герой пытается себя втиснуть. Это то, что мы обозначили словом «мёртвое». Вот почему смех, открывающий нечто «лишнее», непредвиденное, обнаруживающий несоответствие отношения к миру и положения в мире, носит специфически позитивный, «жизнеутверждающий» характер: ходульная «высокая заданность» перевешивается в герое его «низкой данностью» как неким нерастворимым избытком жизни. Отсюда и вытекает «сочувственный» характер юмористического изображения. Поэтому юмористическая дистанция отчуждения героя и читателя не отсутствует, а дана как бы вытесняющейся сочувствием (как, скажем, в финале повести «Гробовщик»). Наоборот, содержание претензии героя сатиры само по себе воспринимается читателем как подлинная ценность, например, в словах героя «Ревизора»: «Рад стараться на службу отечеству» (4, VI). Поэтому притворный характер такого рвения и отталкивает от героя, который компрометирует ценное для читателя. Вот откуда всем известное определение сатирического смеха как «гневного», «горького» и т.п. Так как сатира разоблачает чистую опредмеченность, сведённость к пустому автоматическому жесту, не поддающемуся сочувственному сопереживанию, то возрастание сатирической дистанции между героем и читателем стремится к бесконечности, однако и здесь хотя и неуклонно убывающий момент сочувствия обяза-

⁵³ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991. – С. 130.

тельно присутствует как предпосылка. Сатирический смех выводит изображаемый мир и человека на чистую воду. Это отвращающий смех, смех отталкивания образа человека как вещи. Герой сатиры «окаменевают» тогда, когда спонтанность его действия оказывается иллюзией. Действие предстаёт как мнимое, чисто механическое движение, равное пассивности вещи.

Юмористический герой не уничтожается смехом, как сатирический. Он представлен, наоборот, «оживающим», когда машинальность и абстрактность его установки оказывается чем-то внешним, напускным. Юмористический смех – это эксцентрическое снятие мнимой овеществлённости, обнаружение несводимости человека к готовым, заданным формам жизни. Если в сатире читательское сочувственное сопереживание – момент исчезающий, то в юмористической ситуации симпатия читателя направлена как раз на этот не овеществлённый избыток жизни героя, на его персонифицированность.

Вспомним финал пьесы «Недоросль», в котором изображено возвращение взлелеянной госпожой Простаковой неблагодарности (Митрофана) к ней же самой. Этот как бы непреднамеренный итог произведения носит эстетически глубокий ценностный характер. Взгляд сатирика здесь выражен именно посредством поступков и слов сатирически представленных героев. Его самого будто бы и нет. Следующее высказывание В. Г. Белинского о комедии характеризует, на наш взгляд, сатирическую точку зрения: «содержание комедии – случайности, лишённые разумной необходимости, мир призраков или кажущейся, но не существующей на самом деле действительности (...) жизнь является в комедии как отрицание самой себя (...). Личности автора в ней не видно только по наружности; но его субъективное созерцание жизни, как *arrière pensee* (задняя мысль) непосредственно присутствует в ней»⁵⁴. Эта авторская «задняя мысль» состоит, по мысли Белинского, в нераздельном единстве с изображённой жизнью. В приведённом нами выше примере из комедии «Недоросль» налицо именно такое явление жизни – «как отрицание самой себя». Однако заключительная реплика Стародума непосредственный художественный итог произведения как бы переводит на совершенно прозаический язык: «*Стародум (указав на госпожу Простакову)*. Вот злонравия достойные плоды». Здесь авторская «задняя мысль» выходит на передний план и отделяется (в лице положительного героя) от сатирически (отрицательно) изображённого, что подчёркивает дистанцирующий указательный жест Стародума. Подобный прозаический распад художественной цельности на субъект (негодование, моралистическая сентенция) и объект («порок», «злонравие») мы считаем *пределом*, к которому направлена сатирическая ситуация вообще, так как дистанция (между автором и читателем, с одной стороны, и героем – с другой) в сатире, как уже отмечалось, стремится к бесконечности. Такая направленность, конечно, как правило, не реализуется полностью, потому что ситуация утрачивает при этом свой эстетический, смехо-

⁵⁴ Белинский В. Г. Собр. соч. в 9 т. – М., 1978. – Т. 3. – С. 344.

вой характер, становясь нравоучением. В смеховом событии сатирический персонаж предстаёт то в свете своей претенциозной активности (иллюзии жизни), то в своём подлинном, разоблачённом виде – и обратно. Таково сатирическое смеховое «колебание» (Кант), понятое не как психофизиологический, а как эстетический, идеальный акт.

В юмористической ситуации жизнь является не как «отрицание самой себя», если использовать приведённое выше выражение Белинского, а как утверждение самой себя, но лишь посредством отрицания своей противоположности. Юмористический субъект так же невидим, как и сатирический, и находится по ту сторону изображённого мира как его *aggiere pensee*. Однако сама ценностно-смысловая направленность юмористического события иная, нежели в сатире. Юмористическая дистанция между смеющимся и смешным стремится к своему исчезновению при обнаружении в изображаемой жизни не утраченного «божественного начала». Но этого своего «нулевого» предела юмористическая дистанция, как правило, не достигает: как полный распад смеховой ситуации на субъект и объект отделяет сатиру от серьёзного риторического негодования (*O tempora, o mores!*), так и полное исчезновение дистанции является границей юмора и серьёзного сочувствия. Поэтому юмористический персонаж предстаёт то со стороны каких-либо готовых, безлично-регламентирующих жизнь норм, то со стороны своей несводимости к ним. Юмористическая дистанция, таким образом, не исчезает окончательно, а *колеблется*, но при определяющей тенденции к исчезновению, чем и объясняется общий «жизнеутверждающий» характер юмора.

Юмористический вариант несерьёзного драматизма («прения живота и смерти») представляет собой стихотворение А. Пушкина «Надпись на стене больницы»:

Вот здесь лежит больной студент;
Его судьба неумолима.
Несите прочь медикамент:
Болезнь любви неизлечима!

Перед нами классический образец юмористической ситуации *мнимой смерти*. «Смежный» смысловой слой связан с выражением «больной студент» и с ожиданием образа подорванного непосильной учёбой здоровья. Это ожидание обращается в ничто с внезапным диагнозом последнего стиха. Причём важно обратить здесь внимание ещё и на пародийную перевёрнутость трагической ситуации неумолимости судьбы. «Латинская» рифма подчёркивает *школьную* тему и заданную социальную роль, которая оказывается чисто внешней маской по отношению к общечеловеческому, нешкольному аспекту жизни. Это типичный пример юмора – весёлой правды о человеке.

Итак, драматизм самой человеческой жизни как противоречие внутреннего непрерывного её изменения и внешних сложившихся, готовых форм пред-

ставляется и толкуется в искусстве двумя способами. Если в трагической ситуации «жизнь» и «смерть» сталкиваются «всерьёз», то в комической – одна из сторон оказывается *иллюзией*, которая снимается, или, если угодно, взрывается, что и есть не что иное, как смеховое откровение, «разоблачение». Такое разоблачение может нести различный ценностный смысл.

Подытожим наиболее общие моменты, характерные для рассмотренных типов смехового истолкования. В сатирической ситуации внутренняя, лично-стно активная сторона изображённой жизни открывается как исчезающий, чисто претенциозный момент. Это смеховое выявление деперсонализованности, растворённости человека в заданных извне формах бытия диктует совершенно определённое впечатление. Момент сочувственного сопереживания вытесняется здесь растущей ценностной дистанцией отчуждения читателя и изображаемой жизни, «лишённой божественного начала». Юмористическая художественная ситуация создаётся тоже смеховым разоблачением, разрушением иллюзии. Но здесь выявляется мнимо безличный характер изображённой жизни, иллюзия исчерпанности её какими-то уже наличными, готовыми формами. Обнаружение в представляемой действительности избытка личностного начала, не поддающегося отчуждающему овеществлению, создаёт особый «жизнеутверждающий» характер юмористического толкования.

Теперь нам предстоит более подробно развить высказанные теоретические соображения на материале ещё двух смеховых произведений. Одно из них – рассказ М. Зощенко «Закорючка (1928).

Сюжет рассказа в очередной раз подтверждает верность кантовской формулы смеха. Описание безрезультатного похода «в одно очень важное учреждение» развёртывает ожидание события, которое так и не может состояться. Конец произведения «...пошёл в другое учреждение по своим личным делам» возвращает к началу, как в пьесе «Ревизор», и само название указывает на движение по кругу. Закорючка, единственный след происшедшего, – бюрократический символ мнимого движения, мнимого события: пересечение границы личности и казённого пространства не приводит ни к чему. Повествование акцентирует важность самой этой границы необходимостью получения пропуска и отметки на нём («закорючки»): «...тут тебе не Андреевский рынок». Упомянутый «рынок» здесь является противоположностью официального порядка. Это противопоставление отделяет регламентированную упорядоченность и вольный хаос, дистанцированность отношений и их фамильярность. При этом для определения специфики смеха в рассказе имеет значение то, что «рынок», собственно, как раз находится по ту сторону изображения.

Сам посетитель в рассказе совершенно не выглядит жертвой бюрократического порядка, по сути совершенно растворяясь в нём. Герой радуется, как быстро ему удалось получить пропуск: «...как у нас легко и свободно жить и дела обделывать! А говорят: волокита». При этом выясняется, что официальное лицо «всю эту неделю заседает». Когда посетитель соглашается зайти

«на той неделе» («Дело не волк – в лес не убежит»), то он становится сам как раз на бюрократическую точку зрения. Не случайно в произведении, которое начинается и заканчивается фразой «по своим личным делам», ничего не говорится о сути этих «дел». Рассказ развѣртывает иллюзию «дел» и иллюзию самой «личности», поглощённой безличным мироустройством. В ряду этих мнимостей находится и критический пафос рассказчика в адрес «беспочвенных интеллигентов» и их «упадочных теорий», что создаёт ещё и мнимую сатиру, «сатиру в сатире».

Серьёзный – мнимо увенчивающий, претенциозный – «передний» план приведѐнного высказывания, естественно, отдан герою, что создаёт кодовую структуру сатирического образа и слова. Смеховое развенчание – сатирическая ирония автора – лежит в том же слове героя, но по ту сторону его серьёзного сознания – в эстетическом плане. Герой, как обычно, лишѐн возможности услышать своё слово «со стороны» и понять его эстетический (в данном случае – иронический) смысл. Автор же, как обычно, лишѐн права голоса, но он строит слово героя так, что оно само подрывает свою серьёзность. Так создаѐтся комическая ситуация. Однако читатель, подобно автору, тоже «облечѐн в молчание» (в отличие, например, от критика). Его эстетическая и герменевтическая миссия заключается в смеховом ответе на слово героя. Такой ответ всегда носит характер толкования (вторичного, идущего вслед за авторским).

Смеховое толкование осуществляется на границе сокрытия и раскрытия (увенчания и развенчания). Читатель ставится автором на ответственное место, где происходит и то, и другое. Взаимная отсылка этих сокровенности (серьёзной интенции героя) и откровенности (видения автора) создаёт смысловое *колебание* между мнимым и реальным планами изображаемого мира.

При этом сатирическая ситуация соотносит иллюзию жизни с реальностью смерти (в указанном ранее антропологическом значении этих категорий). Поэтому сатирический смеховой ответ отталкивает автора и читателя от изображаемого мира и персонажа, маска которого оказывается «лучше» его открытого лица.

Рассмотрим теперь иной тип комической интерпретации на материале текста Л. Петрушевской «В дороге» (из цикла «Дикие животные сказки» 2003 года).

Ехали как-то клоп Мстислав и таракан Максимка в поезде и купили себе аэрозоль от насекомых, чтобы было не скучно в дороге, и начали делить. Клоп Мстислав настаивал делить по миллиметрам, у него с собой был алмаз от расстрелянного отца. Таракан Максимка резать баллончик не советовал, но иначе как делить? В купе пришла муха Домна Ивановна, но и она, как ни любила жидкость от насекомых, не могла вспомнить, как ею пользоваться. Решили баллончик выбросить из окна, а самим сойти на ближайшей станции и посмотреть, что получилось, однако муха выбросилась вместе с баллончиком, не в первый раз, и когда Максимка на попутном «мерседесе» добрался до места, Домна Ивановна уже разде-

лась до трусов и ходила на четвереньках, а пятая и шестая ноги ей отказали, но веселиться так веселиться! Что касается клопа Мстислава, то ему не терпелось до такой степени, что он соскочил с «мерседеса», не ожидая финала, и шёл издали, нюхая аромат постепенно. Однако, когда он домаршировал до места пьянки, всё вдыхая аромат во всё больших количествах, таракан Максимка уже отключился и отдыхал, прислонясь к продавленной банке, и усы у него пошли кольцами. Рядом лежали деревенские, случайный муравей Лёнька со стадом тлей, которое тоже полегло, и жук-солдат Андреич в сцеплении с женой Веркой. В целом пир вышел отличный, только поговорить Мстиславу было не с кем, обсудить погубленных предков, и он запел любимую «Постель была расстелена», слова Евтушенко.

Когда героями повествования оказываются насекомые, то это обнаруживает обычно сразу басенный (либо сказочный) жанровый код с его аллегорическими конвенциями. Однако ошибочно было бы думать, что это «просто» иносказательная «чисто» человеческая история. Если учесть то, что сам герой – всегда приглашение к сопереживанию, провоцирование участливого отношения (возможного, конечно, и в отрицательном своём модусе), то в приведённом произведении на первый план выходит игровая *примерка* малого на большое (или наоборот). Но, конечно, не только это. Обычное отношение к насекомым (часто брезгливое и, во всяком случае, скорее отрицательное) подвергает позицию сопереживания определённому испытанию. Причём уже сама внезапность появления на месте ожидаемого образа человека насекомого обещает смеховую коллизию, нарушая инерцию восприятия. Неожиданной ситуации, развёрнутой первым предложением, предпослан шаблонный общий взгляд на насекомых «свысока» как на что-то не просто малое, но прежде всего безличное (так могут восприниматься и люди). Резкое укрупнение плана и персонализация, связанная с именованьем насекомых, обнаруживают сразу весёлый юмористический горизонт.

Важно заметить *индивидуализирующий* характер имён насекомых (на фоне *типизирующей* и почти всегда анонимной басни – именно по этой причине чаще сатирической). Имя клопа Мстислав усиливает контраст уравнивания насекомое = человек: здесь имеет значение редкость имени, а также торжественный корень *-слав*. Уменьшительное имя таракана, Максимка, на фоне полного – Мстислав – подчёркивает индивидуальность. То же самое относится к мухе Домне Ивановне (здесь есть ещё и отчество, а у «жука-солдата» – только отчество (Андреич) и так далее.

Выражение «ехали... в поезде» привычный («человеческий») смысл использования транспорта как бы *по инерции* распространяет на насекомых, из-за чего эта привычная семантика претерпевает комический сдвиг, речевой автоматизм отменяется, блокируется: ведь насекомые «ехали... в поезде» совершенно не так, как люди. Шаблонное (читай: мёртвое) слово внезапно «оживает», обнаруживая окказиональный, конкретно ситуативный смысл. Аналогичную смеховую метаморфозу претерпевает уже после первой фразы

изначально мнимо нейтральная и серьёзная семантика названия, происходит комическое смещение значения слова «дорога».

Та же логика смехового нарушения инерции готового смысла действует в покупке аэрозоля с ядом. Во-первых, продолжается взаимная примерка насекомого и человека («купили»). Во-вторых, приобретается то, чего герои, казалось бы, должны избегать, то, что, по-видимому, для них смертельно. Аэрозоль *от* насекомых становится средством развлечения *для* насекомых. Яд и тема серьёзного истребления, смерти переводится в радостный (пиршественный) план торжества жизни над смертью. (Аналогичное весёлое «поглощение» смерти жизнью наблюдается, например, в описании коктейлей в поэме В. Ерофеева «Москва – Петушки».)

Для создания комической ситуации колебания привычных представлений нужен вовлекаемый носитель этих представлений – читатель. Это смеховое колебание есть *ответ* читателя на интенцию произведения, одновременно напоминающего готовый серьёзный семантический формат и, вместе с тем, внезапно отклоняющегося от него.

Когда мы узнаём об алмазе, доставшемся «от расстрелянного отца», то серьёзность этой подробности снимается переводом из человеческого плана в клоповый: «расстрел» клопа не совсем расстрел. В конце сообщается о том, что клопу Мстиславу было не с кем «обсудить погубленных предков». Конечно, читатель здесь не успевает встать на позицию серьёзного сопереживания, то есть на точку зрения сына «расстрелянного» клопа, но само это выражение, взятое из «человеческого словаря», на какой-то миг напоминает о том серьёзном плане бытия, который в данном случае оттесняется. Смерть в «сказке» Петрушевской теряет своё грозное величие, буквально уменьшается – до размеров мухи, таракана, клопа, уменьшая пропорционально свою обычную значительность (и, тем самым, серьёзность).

«Постель была расстелена» – строка известного произведения Евтушенко «Ты спрашивала шёпотом...». Любовная ситуация стихотворения помещается в горизонт клопа Мстислава, благодаря чему «большие» чувства оказываются опять же внезапно в бесконечно малом мире. При этом решающее значение приобретает здесь обыденное соседство: постель – клоп. Становится понятным, почему это «любимая» песня клопа Мстислава. Художественный образ задаёт готовую эротическую ассоциацию, которая, однако, тут же неожиданно отменяется, будучи увиденной с бытовой («клоповой») точки зрения. Но при этом для клопа Мстислава «Постель была расстелена» продолжает носить сугубо эстетический, а не бытовой, характер, являясь апофеозом праздника. Такой внезапный сдвиг, колебание обычных, готовых границ низкого и высокого, малого и великого, типичного и индивидуального и характерны для юмористической ситуации произведения Л. Петрушевской, где, как всегда в юморе, весело преодолевается инерция готовых, привычных разметок жизни, отменяется заранее прочерченный, *ожидаемый* её маршрут.

В чём состоит откровенность (читай: смысл) комического текста? Где те его «подсказки», которые позволяют ставить вопрос о смехе как особом способе интерпретации реальности?

Комическое толкование осуществляется с помощью представления, в котором разыгрывается *колебание* сокрытия реальности (герой) и её открытия (автор). Это смеховое колебание реальности может иметь, как мы видели, разные направления – в зависимости от того, что скрывается, а что – открывается.

Сатирическая ситуация показывает подлинные ценности жизни (в той или иной степени намеченные) скомпрометированными. Здесь в изображаемом плане предстаёт жизнь как иллюзия, маска, и только смех напоминает о подлинной реальности, существующей, таким образом, лишь по ту сторону изображаемого. Но именно поэтому сатирический смех «сквозь слёзы» открывает *невесёлую* правду о мире и человеке.

Юмор обнаруживает, наоборот, подлинную реальность как непредсказуемость жизни, отменяющую всё готовое. Мёртвая окончательность всевозможных клише существования находится в юмористической ситуации как раз на первом плане. Поэтому у юмористического смеха есть основание для веселья: ведь мнимая реальность как нечто уже готовое представляет собой мёртвое в живом, что как раз взрывается, выявляя творческое – неготовое – состояние изображаемой жизни. Таким образом, юмор есть радость освобождения, представленного в самом художественном горизонте.

Самораскрытие комического произведения и есть его самоистолкование, провоцирующее смеховой ответ читателя. И такой ответ, в свою очередь, тоже является семантической акцией откровения. Само чтение вообще – это неизбежная вовлечённость в герменевтическую ситуацию, так как позиция читателя, которую он, отчасти невольно, а отчасти – добровольно, занимает, – это не просто позиция адресата, приёмника информации (согласно всевозможным семиотическим моделям), но *ответственная* позиция, то есть позиция ответа. В комической ситуации такой толкующей позицией и оказывается смех.

Глава 4. Номинация персонажа в произведениях современной отечественной драмы: смысловые и рецептивные аспекты⁵⁵

Цель данной главы – прояснение специфики *номинации* персонажей, её смысловых и рецептивных возможностей в произведениях современной отечественной драматургии.

Несмотря на отсутствие специальной статьи, посвящённой этому понятию, в отечественных словарях и справочных изданиях по литературоведению («Словарь литературоведческих терминов», «Краткая литературная энциклопедия», «Литературный энциклопедический словарь», «Литературная энциклопедия терминов и понятий»; исключение составляет лишь недавно вышедший словарь «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий», в котором статья Д. М. Магомедовой, посвящённая данной категории, присутствует), этот аспект литературного произведения, как представляется, не может быть обойдён вниманием.

Действительно, по словам Д. М. Магомедовой, номинация имеет важную *«эстетическую и смысловую функцию»* (курсив наш. – А. П.), которая может проявляться, с одной стороны, «в самом выборе имени (т. н. «говорящие фамилии», социально отмеченная номинация, комические имена), в выборе варианта имени <...>, в замене имени собственного местоимением, прозвищем <...>, определением <...>, обозначением социального статуса <...>, степеней родства...»)», а также в его смене в тексте, в контрасте между называнием героями друг друга в прямой и внутренней речи и их номинацией в авторском повествовании⁵⁶.

В литературоведении проблема *номинации* изучается главным образом на материале эпических произведений (см., например, рассуждения о «наименовании... в связи с проблемой точки зрения» в работе «Поэтика композиции» Б. М. Успенского⁵⁷, а также приведённые выше замечания в статье Д. М. Магомедовой), обладающих, действительно, широким диапазоном возможностей номинации. Это, скорее всего, обусловлено специфическими свойствами речевой структуры эпического произведения – наличием субъекта-посредника (повествователя или рассказчика) между двумя действительностями (героя и автора и читателя), коему принадлежит, как правило, большая часть текста. Инвариантная речевая структура эпического произведения – «взаимоосвещение» «авторского» слова – *«речи изображающей»* (т.е. так

⁵⁵ Работа выполнена в рамках гранта Губернатора Кемеровской области для молодых учёных – кандидатов наук 2010 года. Номинация: отечественная филология.

⁵⁶ Магомедова Д. М. Номинация // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008. – С. 147.

⁵⁷ Успенский Б. М. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. – М., 2005. – С. 33.

называемой «авторской», принадлежит ли она повествователю или рассказчику)» и «чужого слова» – «речи изображённой, которую изображающий речевой субъект <...> либо включает в своё высказывание (большая часть классической эпики), либо, наоборот, дополняет её своей речью»⁵⁸. Действительно, в «авторском повествовании», с точки зрения Д. М. Магомедовой, «смена вариантов имени» может служить, с одной стороны, «знаком смены оценочной точки зрения» («героиня «Воскресения» Л. Н. Толстого в воспоминаниях Нехлюдова о юности именуется Катюшей...»; после её падения – Масловой; в последних сценах – снова Катюшей, что свидетельствует о душевном возрождении героини); с другой – обусловлена характерными для эпического произведения изменениями пространственной и временной точек зрения, а также становится «знаком присутствия чужого слова в речи повествователя» (в рассказе А. П. Чехова «Ионыч» появлению в повествовании имени Котик предшествует такая номинация героини её родителями)⁵⁹.

Драматическое же произведение в силу «вспомогательности» и «эпизодичности» (В. Хализев) в нём «авторской» речи лишено того спектра возможностей номинации, которыми обладает эпика. Вот почему проблема особенностей именования героя драматического произведения, насколько нам известно, специально практически не рассматривалась⁶⁰. В драме как ненарративном литературном роде ведущую роль в «авторской» номинации персонажей приобретают афиша, в которой герои часто называются максимально полно (особенно в классической драме, к примеру, в пьесах А. Н. Островского, – указываются имя, фамилия, отчество, социальный статус персонажа, его семейное положение и т.д.), а также ремарки, в том числе ремарки, называющие субъектов речи, предшествующие репликам персонажей (по мнению А. Б. Пеньковского и Б. С. Шварцкопфа, «именование действующего лица непосредственно при принадлежащей ему реплике» может рассматриваться как «особая разновидность ремарки»⁶¹). При этом, в ремарках, как правило, персонаж назван короче, чем в списке действующих лиц. «Сокращение» имени в ремарке обусловлено одной из её функций, – «отвечать на вопросы:

⁵⁸ Тамарченко Н. Д. «Родовые» свойства текста эпического произведения // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 280.

⁵⁹ См.: Магомедова Д. М. Номинация... С. 147.

⁶⁰ По отношению к лирическому роду литературы проблема *номинации* не ставится в силу особого статуса лирического персонажа. С точки зрения Д. М. Магомедовой, «одна из главных особенностей лирики, в отличие от эпоса и драмы, – «безымянность», анонимность персонажей. Мы имеем дело не с биографически конкретным человеком, у которого есть определённый возраст, социальное положение, имя» (Магомедова Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения. – М., 2004. – С.3), а с предельно обобщённым образом. Благодаря чему дистанция между ним и читателем оказывается гораздо меньше, чем в эпике и драме, что является одним из специфических свойств лирики как литературного рода.

⁶¹ Пеньковский А. Б., Шварцкопф Б. С. Типы и терминология ремарок // Культура речи на сцене и на экране. – М.: Наука, 1986. – С. 153 – 154.

где, когда совершается изображенное событие, кто участвует в нем»⁶², кто является адресантом высказывания и т.д. Такую «информативную» функцию ремарка может выполнять при значительной экономии словесных средств, одновременно делая текст драматического произведения более удобным для восприятия (чем во многом объясняется и характерное для драмы, но в меньшей степени свойственное эпике *единообразие* в «авторской» номинации персонажей). Отметим, что, несмотря на отмеченную выше служебно-«указательную» роль ремарки, всё же говорить о ней как исключительно вспомогательном элементе драматического текста (т. наз. «паратексте»)⁶³ представляется не совсем правильным (несмотря на достаточную распространённость такого подхода в литературоведении⁶⁴). Это обусловлено особым статусом ремарки в тексте драматического произведения. По словам Н. Д. Тamarченко, в драме, как и в эпике, с одной стороны, «мы находим прямую речь персонажей <...>, с другой – высказывания какого-то *особого субъекта речи* (не всегда можно назвать его «лицом»)»⁶⁵. Этот субъект речи и сознания не принадлежит *миру персонажей*, а соответственно обращается «со своими сообщениями, описаниями и рассуждениями (как в эпике) или со своим списком действующих лиц и ремарками (как в драме) отнюдь не к ним, а *прямо к читателю*»⁶⁶. По словам Н. И. Ищук-Фадеевой, ремарки в драматическом произведении являются как раз «единственной зоной текста, где воля *автора* в создании его мира выражена напрямую»⁶⁷. Воля автора проявляется и в *соответствующем именовании* героя в ремарках, в том числе ремарках-«указаниях на говорящего» (А. Б. Пеньковский, Б. С. Шварцкопф). Вот почему сам выбираемый автором-творцом характер «сжатости» имени персонажа в ремарке, думается, всё-таки не случаен, а связан непосредственно с проявлением *авторской оценочной активности* (в кругозор же героя то, как он назван в ремарках, понятно, не входит). К примеру, в драме Л. Н. Толстого «Живой труп», несмотря на то, что в афише два главных мужских персонажа (Фёдор Васильевич Протасов и Виктор Михайлович Каренин) названы по имени, фамилии и отчеству, один из них постоянно в ремар-

⁶² Польшикова Л. Д. Ремарка // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008. – С. 206.

⁶³ По словам Н. И. Ищук-Фадеевой «указания для актёров и / или режиссёров, т.е. «для тех, которые пожелали бы сыграть как следует» (Гоголь) пьесу, составляют так наз. паратекст» (Ищук-Фадеева Н. И. Драма (род) // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008. – С. 64).

⁶⁴ Такой подход, к примеру, встречаем в учебнике Б. В. Томашевского «Теория литературы». По мнению автора, «ремарки имеют служебную роль сообщения о художественном замысле актёрам и режиссёру», они «дают указания руководителю спектакля – режиссёру, какие сценические средства должны быть применены в осуществлении спектакля» (Томашевский Б. В. Теория литературы. – М., 2002. С.212).

⁶⁵ Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. – М., 2004. – Т.1. – С. 206.

⁶⁶ В цитатах в обоих случаях курсив Н. Д. Тamarченко.

⁶⁷ Ищук-Фадеева Н. И. Указ. соч. С. 64. Курсив автора.

ках (в том числе ремарках, обозначающих субъектов речи) назван *неофициально*, по имени – Федя; другой, наоборот, *официально*, по фамилии – Каренин.

Думается, что разные способы «обозначения» персонажей в ремарках связаны с расстановкой значимых для автора *ценностно-смысловых акцентов*. Чтобы подробно проиллюстрировать этот тезис, обратимся к драме А. Н. Островского «Гроза». Уже при анализе афиши пьесы и сравнении её с «номинативными» ремарками обращают на себя внимание некоторые «странности». К примеру, несмотря на то, что Кабанова и Кабанов в списке действующих лиц имеют имена и отчества, в «указаниях на говорящего» и других ремарках они обозначаются исключительно по фамилиям. А вот Катерина, хоть и однажды называется Кудряшом Кабановой (заметим, что в драме, как и в эпике, также возможен контраст между названием героя другим героем и в тексте, приписанном «автору», демонстрирующий разницу кругозоров этих субъектов), в «авторском» тексте по фамилии нигде не именуется. Эти номинативные «странности» проясняются при соотнесении с другими элементами художественной реальности пьесы А. Н. Островского.

С одной стороны, такой характер именования Катерины подчёркивает, видимо, её принципиальную *непринадлежность* миру Кабановых (даже несмотря на то, что она замужем за Тихоном) и прежде всего её *внутреннее несовпадение* с законами их жизни. С другой стороны, разные именованья Катерины и её мужа и свекрови демонстрируют одно из центральных для драмы А. Н. Островского противоречий – образно-смысловую оппозицию *личного* и *ролевого*. Действительно, в пьесе со-противопоставлены ценность *личных* (внеролевых) связей между людьми, значимых для Катерины и связанных с её идеалом патриархальной семьи как «органической связи душевно близких людей» (Н. Д. Тамарченко), и требование соблюдать в семье Кабановых *исключительно внешние, «прилюдные»*, не опирающиеся на подлинные чувства, формы почтительности. Отметим, что Катерине в пьесе как раз меньше всего свойственно пребывание внутри какой-нибудь роли («Что при людях, что без людей, я всё одна, ничего я из себя не доказываю»⁶⁸). Такого же отношения она ждёт к себе, видимо, и от окружающих. Несовпадение *личного* и *ролевого* отчётливо обнаруживается в сцене прощания Катерины с Тихоном во 2 действии⁶⁹. Если Катерина пытается вызвать в муже личное чувство к себе и не уезжать, то Тихон, говоря о необходимости отъезда, в течение всего диалога меняет разные роли (роль сына, послушного матери – Кабановой; мужа, «мужчины», имеющего право уйти в «загул»). Характерно также чисто «ролевое» отношение героя к жене (как и у Кабановой) – не как к «особенной женщине», а как к «красавице жене». Можно сказать не как к *Катерине*, а

⁶⁸ Островский А. Н. Гроза // Островский А. Н. Полное собрание сочинений. Том II. Пьесы 1856 – 1861. – М., 1950. – С. 219.

⁶⁹ Подробный анализ эпизода Н. Д. Тамарченко см. в упомянутом выше учебнике «Теория литературы». Т. 1. С. 325 – 326.

именно как к *Кабановой* (фамилия мужа как знак определённого ролевого статуса человека – жены Кабанова).

Поскольку ремарки адресованы непосредственно любому потенциальному адресату драматического высказывания, способ обозначения персонажа в них может служить и «сигналом», задающим векторы читательского восприятия героя. К примеру, в пьесе М. Булгакова «Бег» имя одной из героинь – Люська – непосредственно мотивировано, видимо, её внутренними качествами – бесшабашностью и граничащей с авантюризмом «игровой» лёгкостью в отношении к жизни. Причём эти свойства героини, видимо, «*предвосхищаются*» читателем/зрителем уже при чтении афиши и ремарок, обозначающих субъектов речи.

Как показывают вышеперечисленные примеры, ремарки (в том числе интересующие нас в этой работе «номинативные» ремарки), будучи одним из видов «прямого авторского слова» в драматическом тексте (по Н. Д. Тамарченко), являются не только «подсказками» режиссёру, создающему сценическую версию спектакля, но оказываются непосредственно связаны с актуализацией значимых ценностно-смысловых параметров художественного целого – смыслов, не входящих в кругозор героев, но входящих в кругозор автора и читателя (так, Кудряш, называющий героиню по фамилии, хоть и быстро опознаёт Катерину по описанию Бориса, вряд ли осознаёт разницу между ней и другими Кабановыми). Всё это доказывает правомерность рассмотрения «авторской» номинации героев в ремарках не только в аспекте *поэтики*, но и в аспекте *герменевтики*, а также объясняет, почему при рассмотрении проблемы номинации героя в драме в данной работе ведущее внимание уделяется как раз ремаркам, в том числе ремаркам-«указаниям на говорящего».

Предлагаемая глава посвящена прояснению смысловых возможностей номинации в произведениях новейшей отечественной драматургии. Выбор такого материала исследования обусловлен тем, что для произведений новейшей драмы характерно *многообразие рецептивно провокативных форм «игры» с именем персонажа, приводящих читателя / зрителя в состояние удивления, замешательства*. Отметим наиболее распространённые, с нашей точки зрения, варианты такой «игры».

Так, в целом ряде случаев имена действующих лиц либо вообще не появляются («Терроризм» братьев В. и О. Пресняковых), либо они [имена] даны в *слове героя*, но не в обозначающих субъектов речи ремарках, в которых герои, наоборот, названы предельно обобщённо, часто с помощью местоимений 3 лица (в пьесе П. Гладилина «Другой человек» Наташей «её» называет «он», сам остающийся безымянным; в «Кислороде» И. Вырыпаева то, что говорящих персонажей разного пола зовут Сашами, читатель/зритель узнаёт из их же собственных реплик; в «Городе» Е. Гришковца, несмотря на наличие имён персонажей, в тексте они называются как «Он» и «Она»); в драме В. Сигарёва «Пласталин» имя героини «Таня» отсутствует в списке действующих лиц, а «всплывает» в ремарке лишь после того, как к ней так обра-

щается её мама и т.д. Во многих драматических произведениях *имена персонажей* обладают *«текучестью», неустойчивостью, неплотной «прикреплённостью»* к персонажу, способностью изменяться, так что в разных участках текста, в ремарках, в частности, ремарках, обозначающих «носителей» речи, герои могут называться по-разному. К примеру, у М. Покрасса в пьесе «Не проговорённое» у главных героинь по два-три сценических «имени»: мама в «указаниях на говорящего» именуется ещё и Машей, а дочь – «девочкой» и «девочкой Яной». Отметим, что такой «подвижный» характер номинации персонажей, часто *предельно проблематизирующий* имя персонажа для читателя/ зрителя, часто приводит к открытому неприятию последним современной драмы и отрицанию её художественной состоятельности.

В качестве примера подобного рода рецептивных реакций можно привести суждения известного театрального критика Т. Москвиной из её эссе «Воронья свобода. Отечественный театр конца XX – начала XXI века», касающиеся спектакля «Кухня» по одноимённой пьесе М. Курочкина (эмоционально-ценностная выразительность высказывания автора свидетельствует о том, что Т. Москвина выступает в статье не просто как литературный критик, но прежде всего как зритель, непосредственно реагирующий на спектакль). «Мои умственные силы иссякли после сорока минут просмотра данного спектакля, где куча безликого народа то утверждала, что она работницы кухни, то заявляла, что, напротив того, она Нибелунги и вообще больна вечностью и понимает язык птиц»⁷⁰ (здесь имеется в виду опять же *разноимённость персонажей* «Кухни»: актёр по прозвищу Ленивец в мире кухни одновременно является вождём гуннов Атиллою, за которого выходит замуж Кримхильда – она же и уборщица в мире кухни). «Нестационарность» имени героя и его статуса («то...работницы,...то нибелунги», то актёр Ленивец, то Атилла) оценивается в данном случае как один из художественных «просчётов» современной драмы. Показательно, что в статье Т. Москвиной спектакль по пьесе М. Курочкина противопоставляется спектаклю по пьесе А. Володина «С любимыми не расставайтесь», в котором критик отмечает такие достоинства, как «выписанные детально персонажи», «великолепное умение в крошечной сценке обрисовать и характер, и судьбу»⁷¹ персонажа и т.д. Как видно из суждения Т. Москвиной, *разноимённый* способ «построения» образа человека часто не принимается читателем/зрителем прежде всего в силу *его несоответствия способу «построения» образа человека в традиционном психологическом театре* с его установкой на чёткую «обрисованность» (если пользоваться выражением Т. Москвиной) характера персонажа, а соответственно – и внутреннюю достоверность его переживаний. Поэтому можно

⁷⁰ Цитируется по: Москвина Т. Воронья свобода. Отечественный театр конца XX – начала XXI века [Электронный ресурс]. URL:

http://www.gramotey.com/?open_file=1269046496#ТОС_id660284

(дата обращения: 4.02. 2011).

⁷¹ Там же.

сделать предположение, что отмеченное выше *многообразие форм «игры» с именем персонажа* в современной драме имеет непосредственное отношение к «выстраиванию» в ней *качественно иного* образа человека и мира, не тождественного образу человека и мира в классической драме и драме XX века. Думается, что изучение современных пьес в названном ракурсе не только позволит выявить общие закономерности художественного освоения человека и мира в новейшей отечественной драме, но и рассмотреть это явление ещё и в *аспекте исторической поэтики*. Установка на «взаимоосвещение» *герменевтического* и *историко-поэтологического* подходов к проблеме номинации также принципиальна для данной главы.

Насколько нам известно, особенности номинации персонажей в произведениях современной отечественной драмы в литературоведении практически не рассматривались. Исключение, может быть, составляет статья С. Козловой «Безличный герой современной драмы», в которой автор обращает внимание на частую безымянность героя в новейшей пьесе и связывает такое свойство поэтики драмы с «кризисом самоидентичности»⁷² как главным предметом художественного осмысления в современной драматургии. По мнению С. Козловой, «отражая кризис самоидентификации, современная драма производит «опустошение» образа человека...»⁷³. Причём «крайними пределами деперсонализации драматического героя» оказываются, с точки зрения исследовательницы, «с одной стороны, постмодернистская аннигиляция человека: замещение его образа в пространстве мира-текста симулякрами, гибридно-цитатными персонажами, концептами, с другой, аннулирование художественно-творческой, условной природы драматического искусства в экспериментах нового «документального театра»⁷⁴. В качестве примера первой тенденции приводится пьеса Д. Пригова «Пятидесятая азбука», в которой появляется свыше 350 действующих лиц, обозначенных номерами. Отсутствие имён в пьесе объясняется творческой установкой автора на изображение «истории уничтожения тоталитарным государством личности, превращением сложнейшей морфологии индивидуальности в «точку»⁷⁵. Образцом второй тенденции выступают, с точки зрения литературоведа, с одной стороны, произведения, созданные в рамках техники «вербатим», в которых анонимность героев объясняется стремлением авторов публично разоблачать «чернуху»

⁷² Социально-культурный смысл понятия кризиса идентичности в современной философии видится в отсутствии у человека «очевидного и естественного образа самого себя» (А. Ю. Шеманов). См.: Шеманов А. Ю. Самоидентификация человека и культура. – М., 2007. – С. 26.

⁷³ Козлова С. Безличный герой современной драмы // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 10. Поэтика драмы в литературе XX века. – Томск, 2009. – С. 341.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же. С. 342.

теневого стороны быта и труда российских граждан»⁷⁶ (человек в таких пьесах предстаёт как «социальная функция» – пьесы «Бездомные» А. Родионова, М. Курочкина; «Преступление страсти» Г. Синькиной, «Солдатские письма» театра «Бабы» и т.д.), с другой – пьесы «новой драмы», драмы-«fiction» (формулировка С. Козловой): монодрамы Е. Гришковца, «Кислород» И. Вырыпаева, «Пластилин» В. Сигарева. В этих произведениях, по мнению автора статьи, исследуются прежде всего социальные (пьесы «Театра.doc»), экзистенциальные (Е. Гришковец), физиологические и психические («Пластилин» В. Сигарева) «ресурсы» человека.

Сделанные в рассматриваемой статье значимые наблюдения по перечисленным текстам всё-таки приводят её автора к излишне субъективным выводам. Так, по мнению С. Козловой, исследовательский «уклон» подобной «художественной антропологии» приводит к подрыву собственно эстетической составляющей современной отечественной драмы. «Создаётся впечатление, что новая драма в расчёте на зрелищные эффекты, на шокирующую экзотику тем, освобождённых от социальных и нравственных запретов на авторское самовыражение, на обновление театра собственно человеком как специфическим предметом драматического искусства занята мало, что проблема кризиса самоидентичности человека не столько предмет художественного анализа, сколько фактор оправдания безыскусности безликого героя...»⁷⁷. Поэтому «в лучших своих опытах современная драма всё ещё в промежутке затянувшейся паузы сведения счётов с прошлым и стремлением в будущее, только в преддверии художественных открытий в постижении современника»⁷⁸. Проблема подвижности имени персонажа в современной драме исследовательницей также не затрагивается.

С идеей С. Козловой о том, что специфика номинации героя в современной драме обусловлена интересом последней к изображению «кризиса идентичности» (который, добавим, является культурно-исторической модификацией кризиса частной жизни, наиболее тщательного репрезентируемого именно драмой как литературным родом⁷⁹), можно согласиться.

Действительно, отсутствие собственных имен у персонажей в целом ряде произведений современной отечественной драмы обусловлено художественной установкой авторов на изображение «разрыва» между «я» и социальным «Я» (как одного из вариантов названного кризиса, по В. Хесле). В таких пьесах, как «Терроризм» бр. Пресняковых, «Дос.Тор. Записки провинциального врача» Е. Исаевой (римэйке «Записок юного врача» М. Булгакова), «вписан-

⁷⁶ Там же. С. 343.

⁷⁷ Козлова С. Указ. соч. С.356.

⁷⁸ Там же. С. 356.

⁷⁹ См. подробнее об этом: Болотян И., Лавлинский С. П. Типология конфликтов в произведениях «новой драмы» // Новейшая русская драма и культурный контекст. – Кемерово, 2010. – С. 51 – 59.

ность» персонажей в сферу социально-профессиональных отношений приводит к редукции в них индивидуально-личного начала.

Как показывает сюжет пьесы «Терроризм», повторяющиеся «жесты насилия» (М. Липовецкий) героев по отношению друг к другу (подменяющие нормальное человеческое сотрудничество) оказываются ложными попытками обретения-сохранения собственного «я», приводящими в итоге к его утрате. Это выражается в гротескном «клонировании» персонажей («набор офисных работников»⁸⁰) на уровне жизненных целей (1-я женщина, недолго раздумывая, принимает «леденцы» от 2-й женщины для отравления зятя со словами: «Их всех надо травить, всех»), бытовых предпочтений (любовник женщины, к примеру, как и ее муж, ходит без ремня), телесных свойств, приводящих к нивелировке половых различий (трусы женщины пахнут, как носки мужчины). Всё это объясняет, почему в «номинативных» ремарках *разные персонажи* пьесы называются *одинаково* («Мужчина»-любовник и «Мужчина» в конторе). Добавим, что в «Терроризме» дублируются и речевые «портреты» персонажей: герои пьесы часто без каких-либо изменений повторяют реплики друг друга: «1-ая женщина: Лучше поберечься. 2-ая женщина: Лучше побережься!».

В пьесе Е. Исаевой главный герой пьесы – хирург – Андрей Георгиевич в ремарках, обозначающих носителя речи, назван по социальному статусу, другие персонажи – исключительно по своему половому признаку: «мужчиной» и «женщиной», как, кстати, и в «Терроризме, называется несколько героев, причём «может быть двое мужчин – на усмотрение режиссёра»⁸¹. Последний комментарий свидетельствует, что разных героев может исполнять и *один актёр* (эффект «все на одно лицо»). Социально-профессиональный опыт в контексте художественного целого пьесы Е. Исаевой расценивается как успешный только в случае «*абстрагирования*» от *конкретного человека*. Как говорит сам Андрей Георгиевич, «когда я делаю операцию, я абсолютно абстрагируюсь от человека...», что приводит к некоторой «отформатированности» его взгляда. Это отличает пьесу Е. Исаевой от «Записок юного врача». В произведениях булгаковского цикла во время операций герой-рассказчик часто обращает внимание не на изуродованное тело или его части (как в «Записках провинциального врача»), а на лицо. Таким образом, для героя-рассказчика больной выступает не как пациент, а как человек, в котором есть личностная «изюминка», загадка (рассказ «Полотенце с петухом»: «На операционном столе, на белой, свежеспавнувшей клеенке я ее увидел, и грыжа померкла у меня в памяти <...> Светлые, чуть рыжеватые волосы свешивались

⁸⁰ Цитируется по: Пресняковы В. и О. Терроризм [Электронный ресурс]. URL: http://fictionbook.ru/author/presnyakov_vladimir/terrorizm/read_online.html?page=1 (дата обращения: 28.03. 2011).

⁸¹ Цитируется по: Исаева Е. «Док.Топ. Записки провинциального врача [Электронный ресурс]. URL: <http://www.theatre-studio.ru/library/catalog.php?author=isayeva> (дата обращения: 28.03. 2011).

со стола сбившимся засохшим колтуном <...> на белом лице у нее, как гипсовая, неподвижная, потухала действительно редкостная красота. Не всегда, не часто встретишь такое лицо»⁸²). В пьесе Е. Исаевой же взгляд героя направлен на особенности *физиологии и анатомии* – на то, что характерно для любого человека как представителя биологического вида («А для того, чтобы мне их вправить, надо релаксацию мышцам создать, то есть ввести препарат, который мышцы расслабляет. Но при этом остановится дыхание, значит, надо его заинтубировать – трубку ему поставить в трахею»). Служебная практика героя приводит его к «абстрагированию» от «конкретного человека» в окружающих людях и прежде всего в самом себе. В монодраме Е. Исаевой передается точка зрения героя на тех, кто находится рядом с ним; поэтому возникающие перед зрителем разные персонажи, которых может играть один актер, существуют в кругозоре самого Андрея Георгиевича.

Отсутствие имени и возможность его неожиданной смены в целом ряде других драматических произведений служат знаками «несобранности» персонажа, отсутствия у него «устойчивого и естественного образа самого себя» (А. Ю. Шеманов). В качестве примеров пьес подобного типа можно привести «Не про говорённое» М. Покрасса, «Другой человек» П. Гладилина, «Кухня» М. Курочкина. Остановимся на каждом случае подробнее, тем более что характер номинации героев в этих драматических произведениях также непосредственно связан со спецификой присутствующего в них конфликта.

Так, в «Не про говорённом» М. Покрасса отсутствие личного имени у одного из героев – Мальчика – связано как раз с его ощущением невозможности «собрать себя», обрести «другого себя». Экзистенциальная «растерянность» героя, ситуация *постоянного несовпадения* с самим собой, сюжетно мотивированная его *подростковым* состоянием, противопоставляются в пьесе *готовым, уже заранее кем-то о-«говорённым» формам бытия личности*. С одной стороны, последние соблазнительно уютны, поскольку ведут к достижению жизненной определённости, кажутся успокоительной гарантией цельности «я» («Но жить в растерянности, не скрывая её, мальчику кажется недостойным, легче, прикинуться кем угодно, чтобы только не быть неопределённым, вялым сгустком сомнений, и совсем не «мужчиной». Мальчик собирает все силы, чтобы совершить на лице что-нибудь хорошее, чтобы «полюдски» было, чтобы всем понятно и всем приветливо»⁸³). С другой стороны – воспринимаются в контексте пьесы как что-то искусственное («прикинуться»), чисто ролевое – то, что отдаляет от «неотчуждаемого и непотребляемого нутра» (М. М. Бахтин). Слова «мужчины», «полюдски» здесь не случайно даны в кавычках как общие, «безличные» слова, в которых содержится один из возможных путей к самому себе – безболезненное, разрешающее все со-

⁸² Цитируется по: Булгаков М. Белая гвардия; Жизнь господина де Мольера; Рассказы. – Минск, 1985. – С. 415 – 416.

⁸³ Цитируется по: Покрасс М. Не про говорённое [Электронный ресурс]. URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2407> (дата обращения: 28.03. 2011).

мнения и противоречия, совпадение с уже заданной, артикулированной кем-то другим, а не лично пережитой, жизненной позицией. Пребывание личности в таком «тотально оговорённом» (С. П. Лавлинский) мире и окончательное совпадение с уже готовыми моделями бытия на самом деле приводит к неизбежному «овеществлению» «я», значительному сужению спектра его возможностей быть другим. Поэтому для мальчика в пьесе, с одной стороны, состояние «неопределённости», «несобранности», действительно, мучительно («А теперь опять неудобно, что я вот так вот, ну, что я стою вот так вот неопределённо»). С другой – «несобранность», «неясность», онтологическая «непрозрачность» собственного бытия для мальчика является жизненной ценностью, обуславливающей его личностную уникальность («Но я знаю, что она не про меня, эта ясность», что можно соотнести с другими словами героя: «И от этой ясности как-то избавиться хочется, незаметно уйти. Она может и не нужна тебе»). Вот почему для мальчика «ясность» становится *двойником*, которого он пытается изжить в себе («Но эта ясность не про меня»). «Ясность», готовность «изживается», видимо, и на *уровне отношений автора и героя*, что выражается в том числе и в *отсутствии имени персонажа как точки «собираения»* последнего.

Одна из причин «несобранности» героев у М. Покрасса – явленный в пьесе «разнобой аспектов я-для-себя и я-для-другого» (по образному выражению М. М. Бахтина), объясняющий разные номинации женских персонажей пьесы: Мама (Маши) и девочки Яны (дочери). Так, в первом диалоге героинь в ремарках, указывающих на субъектов речи, герои названы как «мама» и «дочь». Скорее всего, таким образом передаются *точки зрения* героев друг на друга, то есть обозначается то, кем персонажи *являются друг для друга* в данный момент. Мама относится к своей собеседнице как «дочери» (это *один из «ликов»* героини, *явленных во взоре другого*), но не замечает в ней «*девочки*» и «*Яны*». В итоге выясняется, что разговор мамы и дочери – лишь *подобие полноценного общения*. «*Интимный*» диалог родственно близких людей подменяется здесь исключительно *ролевым* контактом персонажей. Все сокровенное девочка адресует *не маме, а зрителю*. Но то же самое происходит и с мамой, воспоминания о молодости которой обращены не к дочери, а в зрительный зал. Заметим, что, как только мама обращается к девочке по имени и пытается перевести диалог из ролевого русла в человеческое, возникает коммуникативный «ступор». Выясняется, что *маме* сказать *девочке Яне* нечего, но зато есть, что сказать *дочери*. «Мама останавливается посреди комнаты с тряпкой в руке. Мама. Яна? Дочь. Что? Мама. Ничего...!!! Дочь. (В зрительный зал) При этом она продолжает сидеть со мной за одной партой... (Оборачивается на маму, которая, по-прежнему, с тряпкой стоит за спиной и выжидающе смотрит на дочь). Дочь. Мама что?! Мама. Нет – нет, ничего...!». Предельный случай разрыва «я-для-себя» и «я-для-другого» – ремарка, фиксирующая отношение двух героинь к «счету» мамы (она вспоминает, как они с Севой Мячиным спорили, «кто больше жевачек за один раз сжу-

ет»): «Мама увлеченно произносит цифры, вспоминая за каждой живой момент или настроение тех минут, а девочка слышит, надолго затянувшийся монотонный счет». Такой же «разнобой» аспектов «я-для-себя» и «я-для-другого», видимо, связан в пьесе и с образом мальчика, стремящегося освободиться от «заочных» определений собственной жизни.

Проблема «сообразности»/«несообразности» персонажа у М. Покрасса осложняется центральной коллизией пьесы «Не про говорённое» – противоречием между осознанием героями необходимости «собрать себя» и найти слова, в которые бы «отливалась» их вечно подвижная, «текучая» внутренняя жизнь, и пониманием её принципиальной «невыразимости» («Я помню слова. Я знаю много слов, из нашего языка, но я не говорю. Я знаю слова, но это не помогает мне назвать то, что со мной происходит...»), отсутствием у слова внутренней убедительности («Успеть понять и назвать. Может быть, то, что происходит быстрее, чем слова <...>, может то, что происходит больше, чем слова <...> Я помню много слов. Но не могу ими ничего сказать»). Отсюда признание мамы (Маши): «то, что мы будем рассказывать, никак не может быть, ну как это, правдой для нас, то есть тем, что каждый из нас, сейчас хотел бы сказать. Но и ложью это тоже не будет». Мальчика же это приводит в финале к замене слова на музыкальную мелодию, «басовую партию», которая и есть «ТЫ». Отсутствие имени героя, таким образом, как и его подвижность, фиксируют этот ценностно значимый для пьесы М. Покрасса момент «не-проговорённости», не-высказанности человека.

В пьесах «Другой человек» П. Гладилина и «Кухня» М. Курочкина образ героя также строится на его постоянном несовпадении с самим собой – однако не только в *ценностно-смысловом плане* (как у М. Покрасса), но и в *плане фактическом*. Вот почему утрата имени («Другой человек») или возможность его неожиданной замены («Кухня») сопровождаются также отсутствием национальной и культурной (как уже отмечалось, у М. Курочкина уборщица в мире современной России оказывается королевой Кримхильдой в мире средневекового героического эпоса «Песни о Нибелунгах» – причем имя и социальный статус меняются местами, ибо в афише сказано: «Уборщица, кримхильда»⁸⁴), возрастной (в «авторском» примечании к «Другому человеку» сказано о возможности изменения возраста персонажей в зависимости от возраста актеров) идентичности.

Пьеса П. Гладилина является своего рода *художественным экспериментом* автора, ответом на вопрос о том, что может произойти с человеком, когда его «настигает» *забвение*, в том числе *собственного имени*. В начале пьесы у читателя/зрителя возникает ощущение, что у героини есть «имя». Наташей ее *лишь однажды* называет герой, на что получает ответ: «Здравствуйте,

⁸⁴ Цитируется по: Курочкин М. Кухня [Электронный ресурс]. URL: <http://newdrama.ru/plays/?play=54> (дата обращения: 28.03.2011).

откуда вам известно, как меня зовут?»⁸⁵. Однако в дальнейшем в тексте никаких весомых доказательств того, что *это настоящее имя героини* не приводится. Возможна иная интерпретация начальных слов героини: собственного имени она не помнит и не знает, подобно тому, как не помнит, что замужем, и полагает, что ее имя знает пришедший к ней незнакомый человек. Не случайно имя «Наташа» ни разу не встречается в ремарках, обозначающих субъектов речи. Имени же героя вообще не упоминается. Мало того, он не просто не помнит своего имени, но и в определенный момент от имени вообще отказывается («мне мое имя больше не понадобится»). В «Другом человеке» ситуация тотального забвения (а по М. М. Бахтину, память обеспечивает «единство опыта “я”»⁸⁶) сопряжена, видимо, с конфликтом пьесы – противоречием между *стремлением* героев «пробиться» к собственному «я» («самости») и *принципиальной множественностью постоянно возникающих образов этого «я», что ведет к его непрерывному обновлению в собственных глазах и глазах другого*⁸⁷.

Целый ряд персонажей пьесы М. Курочкина «Кухня» существует одновременно и в мире средневекового героического эпоса «Песнь о Нибелунгах», и в современности, а совершённое убийство, являющееся объектом *воспоминаний* героев, предстаёт одновременно и как «бытовая драма» («Еёного мужа в прошлый год кореша загасили»; «Были Вася и Петя, которые набили друг другу рожи, а потом помирились, потому, что поодиночку у них не хватало на пузырь?»), и как эпическое событие мирового масштаба (убийство «единственного безукоризненного героя» – Зигфрида). Если в начале произведения эти хронотопы «разведены» на композиционно-речевом уровне (в мире эпоса говорят стихом; в нарочито-сниженном мире «кухни» – прозой), то потом поэзия и проза смешиваются. Во втором действии, к примеру, языком героической эпопеи начинают говорить по телевидению. Причём читателю/зрителю трудно различить, какой из «миров» является онтологически первичным.

С одной стороны, может показаться, что культурные персонажи (культурные «другие») «открываются» и живут в героях современности. «Реалистическая» версия происходящего, предлагаемая адвокатом Плотным: Гюнтер – современный бизнесмен, построивший ресторан в виде средневекового «бу-тафорского» замка «посреди славянских лесостепей». При таком объяснении происходящего все «метаморфозы» героев (уборщица Надежда Петровна становится Кримхильдой) предстают как игра («В рыцарей играете?»), продукт «расколотого», нецельного, вышедшего «из берегов» больного сознания

⁸⁵ Цитируется по: Гладилин П. Другой человек [Электронный ресурс]. URL: <http://gladilin.ru/p/chelovek.pdf> (дата обращения: 28.03.2011).

⁸⁶ Бахтин М. М. К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. – М.: Русские словари, 1997. – Т. 5. – С. 9.

⁸⁷ Подробный анализ пьесы М. А. Лагодой и А. М. Павловым представлен в 5 главе предлагаемой монографии.

(«вернись в берега, уборщица!» – говорит Гюнтер Кримхильде), «брета» героев («Но это же бред – согласитесь!»). Об этом свидетельствуют и ремарки, характеризующие состояния персонажей: «Медянкина младшая (бредит). Что с вами, нибелунги? Ваш замок съеден полчищами крыс...».

С другой – мир современности словно возникает из мира Средневековья, из слов Кримхильды: «Прости жену. Она готова стать торговкой – скифской музою злоречья. Сварливой бабой, грязным помелом, шипящим безобразным крокодилком, чтоб только ты не ездил на охоту». В мире современном, действительно, Кримхильда – уборщица («грязное помело»), обладающая «злоречием»: «Уборщица. Собралась. Вот мой жених. (Показывает на швабру)». Татьяна Рудольфовна же неожиданно для читателя/зрителя в финале вспоминает, что она на самом деле Брюнхильда. А в финале «Кухни» Зигфрид, Гюнтер, Брюнхильда и Хаген сидят у костра и восхищаются увиденными ими в современности плодами цивилизации (получается, что в мир современности из мира эпоса перемещаются именно они).

Такого рода гротескные «инверсии», приводящие к взаимообратимости названных миров и имён персонажей, – маркеры их «реально-виртуального» (С. П. Лавлинский) сознания. Источником конфликта в «Кухне» становится, с одной стороны, фрагментарно-мозаичная переполненность сознания современного человека не всегда отражёнными реалиями культуры; с другой – регулярное несовпадение множества «версий» собственного «я» и другого, принадлежащих как разным персонажам, так и *имеющим разные имена разным «я» внутри одного*. Как говорит Плотный в финале пьесы, рассуждая о случившемся: «учитывая сложную обстановку, я бы не стал исключать ни одну из имеющихся версий». Причём каждая из этих «версий» доводится до предела убедительности. Поэтому изменения в наименованиях героев в этой пьесе связаны с непредсказуемыми «метаморфозами» их сознания и резкими изменениями их точек зрения на себя самого (а соответственно другого и мир вокруг), можно сказать, с неожиданно возникающими версиями собственного «я». Так, Татьяна Рудольфовна в «Кухне» становится Брюнхильдой в ремарке, обозначающей субъекта речи, только когда она вспоминает, что она на самом деле Брюнхильда, а не Татьяна Рудольфовна.

Как видно, конфликты этих пьес так или иначе демонстрируют разные *вариации* «кризиса самоидентификации». Несобранность «я» персонажей, проблематичность их отождествления с самим собой в названных драматических произведениях приводят к упразднению ожидаемых границ между внешним и внутренним, своим и чужим, правдой и вымыслом, воображаемым и фактическим («Другой человек», «Кухня») и к потере доверия к имени персонажа. См. реплики героев в «Кухне»: «Вы называете его Хагеном», «Я тогда называл её Кримхильдой». Более сложный случай – в «Не про говорённом», где мама (Маша) осознаёт себя как *героя* пьесы, сотворённость себя и своих слов автором, даже выходит за границы себя как персонажа, говоря о себе как актрисе, исполняющей данную роль. «И потом кто-то будет хлопать

в ладоши <...> И мы тоже потом не останемся здесь, в театре, а дождёмся, пока все разойдутся, и выйдем на улицу. Всё это закончится не поздно, поэтому мы вполне успеем на метро». Такой «нестационарный» статус мамы (Маши) приводит к тому, что *модально-вероятностным* становится *соотношение* между *именем* и его «носителем»: Машей зовут то ли живущего в маме другого, то ли *актрису*, играющую маму на сцене (опять *версия* имени и его настоящего «обладателя»).

Заметим, что даже в тех случаях, когда герои произведений современной драматургии обладают «прочным» (не меняющимся) именем, последнее всё равно не может служить *гарантом* их *идентичности*. Так, в герое пьесы А. Строганова «Чайная церемония», всегда названном «Борис», гротескно «слиты» и Борис-взрослый после аварии, и Борис-ребёнок, а Нора оказывается одновременно и матерью Бориса Майей, и прислугой женского пола, нанятой Майей после аварии, любовницей Бориса, и его бывшей женой, и китайкой, проводившей для Бориса-ребёнка чайные церемонии в прошлом. А в монодраме И. Вырыпаева «Июль» сознание главного героя Петра (имя, которое появляется только в слове героя, но не в «указательной» ремарке, что в какой-то мере также подрывает доверие читателя/зрителя к этому имени) буквально пронизано, «одержимо» сознаниями других (реально-воображаемых) вплоть до их неразличимости. На композиционно-речевом уровне это выражается в том, что если в начале реплики Нели, «похожей на Жанну из чужого детства», включённые в речь героя, выделялись как диалогические с помощью дефиса, то в финале эта маркированность полностью исчезает. К примеру, слова, которые, как можно предположить, принадлежат лицу женского пола («И после этих слов, он сжал руки на моей шее, так что я даже вскрикнуть не успела и испугаться, и потом, еще раз сжал руки сильнее и сильнее, так что у меня весь цвет в глазах пропал»⁸⁸), не обозначаются как чужие по отношению к словам героя.

Отметим, что в классической и неклассической драматургии XIX – XX веков случаи разной номинации персонажей и их безымянности в ремарках, в том числе ремарках, обозначающих носителей речи, также встречаются (хотя и очень редко). К примеру, Липочка в пьесе А. Н. Островского «Свои люди – сочтемся» становится в 4 действии Олимпиадой Самсоновной. В данном случае именная «метаморфоза» обусловлена исключительно фабульными событиями пьесы – сменой жизненного и материального положения героини (она выходит замуж за Лазаря Подхалюзина, становящегося важной особой с большим достатком). В «Старомодной комедии» А. Арбузова, несмотря на то, что в афише персонажи названы по имени-отчеству, в указаниях на субъектов речи они именуются просто как «Он» и «Она». Такой тип номинации обусловлен в данном случае тем, что в пьесе на первый план

⁸⁸ Цитируется по: Вырыпаев И. Июль [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vyrypaev.ru/piess/23.html> (дата обращения: 29.03.2011).

выходят не столько формализованно-ролевые отношения между героями, сколько духовное сближение двух одиноких пожилых людей и зарождение в них нежных чувств друг к другу. Однако как изменение имён героев в названной пьесе Островского, так и «безымянность» героев у Арбузова, не разрушают *единства их характера*, «целостности человека и его судьбы», его твердой «социальной и характерологической определённости» (М. М. Бахтин).

В современной же отечественной драматургии смена имени персонажа, его «подвижность» и часто отсутствие обусловлены, видимо, *неклассическим представлением о личности*, когда имя перестаёт быть «твёрдой точкой нашей текучести», «вокруг которой оплотняется наша внутренняя жизнь» и «находит себе объективный устой и неизменное содержание наше Я» (определения П. Флоренского⁸⁹). Вот почему в современных пьесах частотными становятся *мотивы придумывания имени* (в «Красной чашке» М. Дурненкова 1-й полярник себе и 2-му полярнику придумывает имена, далёкие от человеческих: «Искра электрического света сквозь растаявшую на ресницах снежинку» и «Тёплая ладонь, стирающая изморозь»⁹⁰), его *«затушёвывания» для зрителя* (в пьесе Ю. Клавдиева «Собиратель пуль», когда безымянные герои – Он и мальчик – произносят собственные имена в разговоре друг с другом, их речь заглушается писком) и т.д. Само словосочетание «действующие лица» в новейших отечественных пьесах расширяет свой смысловой объём и фиксирует, видимо, множество имеющих разные имена «лиц» («гроздь лиц», по определению М. Пруста) названных персонажей пьесы (к примеру, в пьесах М. Покрасса – Мама (Маша) и Дочь (Девочка Яна) и М. Курочкина – «Уборщица, кримхильда»). Тем самым формируется определённая траектория рецептивных ожиданий читателей-зрителей, связанная с восприятием этих героев не как однородных, а как «вероятностно-множественных», а потому – с «остранением» классической инерции осознания личности, основанного на представлениях о её «наивной цельности» (М. М. Бахтин). Характер номинации персонажа оказывается связан непосредственно с «выстраиванием» образа человека в современной отечественной драме с акцентом не на *действительности*, а на *возможности*, максимальной открытости его жизненного и ценностно-смыслового горизонта (создаётся образ человека как ещё «ненаписанной поэмы своего бытия», если пользоваться формулой Р. Музиля из романа «Человек без свойств»). Подобные закономерности позволяют вписать явление современной отечественной драматургии в контекст литературы неклассического этапа эпохи художест-

⁸⁹ Флоренский П. Имена. Метафизика имён в историческом освещении. Имя и личность // Флоренский П. Сочинения. В 4 тт. – Т. 3 (2). – М., 1999. – С. 205

⁹⁰ Цитируется по: Дурненков М. Красная чашка [Электронный ресурс]. URL: http://fictionbook.ru/author/durnenkov_mihail_evgenovich/krasnaya_chashka/read_online.html?page=1&sid=11f987333093c746b2f36ce79455ccb6c (дата обращения: 28.03.2011).

венной модальности. Опираясь на суждение С. Н. Бройтмана, можно сказать о том, что в анализируемых пьесах актуализируется представление о личности не как «монологическом единстве», а как драматическом двуединстве «я – другой» (реальный другой и другой во мне самом)⁹¹.

Вот почему появление персонажа с «нестационарным» именем можно рассматривать как *предельный вариант утраты единства драматического характера* (процесса, который начался в драме ещё в конце XIX – начала XX века⁹²) и как один из творчески продуктивных способов «построения» образа *гротескного субъекта* в современной отечественной драматургии, предполагающего «зыбкость», мерцательность укладываемых в представления о правдо-и-жизнеподобии границ между «я» и «другим».

Так, в пьесе И. Вырыпаева «Бытие № 2» разные имена закрепляются в «номинативных» ремарках за разными ипостасями (в данном случае – *авторской* и *героиней*) субъекта с гротескно расщеплённым сознанием. Пациентка психиатрической лечебницы, страдающая острой формой шизофрении, Антонина Великанова, названная в «тексте обращения к зрителям» «автором» этой пьесы (действительно, значительная часть сцен, как следует из примечаний, принадлежит ей), одновременно является героиней (видит себя как культурного Другого), названной «Жена Лота» (известного ветхозаветного персонажа).

Отсутствие же имени часто связано с выведением на сцену *неосинкретического субъекта*, не закреплённого в рамках какого бы то ни было ролевого бытия и судьбы (в том числе *готовых ролей* либо автора, либо героя). Появление субъектного неосинкретизма в современной отечественной драме можно рассматривать как художнически обыгрываемое до предела «кризиса идентичности» драматического субъекта, проницаемости границ между «я» и «другим». В «Я, пулемётчике» Ю. Клавдиева имеет место быть персонажный неосинкретизм (текст представляет собой высказывание безымянного «парня лет 20-30-и», в котором слиты самосознания бандита, персонажа наших дней, и его деда-фронтовика, участника Великой Отечественной Войны). В «Дредноутах» Е. Гришковца – синкретизм автора и героя. Находящийся на сцене субъект, с одной стороны, предстает как герой. В начальной ремарке пьесы, к примеру, он увиден «извне»: «На сцене также находится человек. Это мужчина. Он молодой, одет в хорошую, классическую светлую рубашку и простые черные брюки. На ногах хорошие классические не новые туфли, безукоризненно чистые и ухоженные. Он сидит на дальнем от зрителя стуле»⁹³. С другой – как автор собственной истории, рассуждающий о собственном тексте как графоманском, и даже как режиссер, рефлекти-

⁹¹ См.: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М., 2004. – Т.2. – С. 253.

⁹² См. подробнее об этом: Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. – М., 1979. – С. 183 – 217.

⁹³ Цитируется по: Гришковец Е. Дредноуты [Электронный ресурс]. URL: http://grishkovets.com/text/grishkovets_-_drednouty.html (дата обращения: 29.03. 2011).

рующей над сценическим воплощением своего монолога и его музыкальным сопровождением. Необходимость безымянного неосинкретического субъекта обусловлена центральным сюжетным событием в названных пьесах – приобщением находящегося в ситуации нравственного кризиса героя (у Гришковца гротескно «слитого» с автором), а соответственно, и читателя/зрителя, к жизненным ценностям, выходящим за пределы какой бы то ни было социально-биографической определенности (которая появилась бы при наличии имени). В пьесе Ю. Клавдиева «Я, пулемётчик» приобщение к подлинным, героическим, началам человеческого бытия внука-бандита осуществляется ещё и через приобщение к сознанию другого (деда-фронтовика).

Художественные возможности номинации, не характерные для драмы XIX – XX веков, в современных отечественных пьесах связаны еще и с тем, что в ремарки-указания на говорящее лицо часто встраивается *точка зрения героя*. Тем самым в *субъектной архитектонике драматического текста* отражается отмеченный выше ценностно значимый для современной драмы *момент несовпадения разных версий реальности, собственного «я» и другого*. Т. наз. «объективный» мир также, можно сказать, *утрачивает собственную идентичность*, уступая место множеству его субъективных восприятий. Так, в «Пластине» В. Сигарева в «номинативные» ремарки, как и в афишу, «встроена» точка зрения главного героя – Максима. В афише («Действующие лица: Максим – 14 лет. Она. Другие»⁹⁴) четко выстраивается его иерархия жизненных ценностей – особое выделение Ее и характерное для возраста Максима восприятие внешнего мира и людей – «других» – как чужую, враждебно-безличную, противостоящую себе силу. В дальнейшем героиня в указаниях на «носителя» реплики в тексте пьесы называется по-разному: «ОНА» и «Таня». В подобного рода «указательных ремарках» (А. Б. Пеньковский, Б. С. Шварцкомппф) фиксируются точки зрения на героиню, принадлежащие разным действующим лицам пьесы и отражающие тем самым несходство их ценностных кругозоров. Для Максима «ОНА» не живет в хаосе агрессивного окружающего мира, в итоге убивающего героя, а предстает словно бы неземное, идеальное существо («Не идет, а парит. Такая вся легкая, воздушная, неземная. ОНА»). Имя «Таня» появляется в ремарке лишь после того, как ее так называет мама (ЕЕ в ней мама не видит, в отличие от Максима). Разные наименования героини в «указательных ремарках» даются в данном случае с целью репрезентации внутри сценического эпизода одного из важнейших смысловых противоречий пьесы – реального (земного – с ним оказываются соотносены все персонажи пьесы) и идеального (в сферу которого имеет выход в своем сознании лишь Максим).

⁹⁴ Цитируется по: Сигарев В. Пластин [Электронный ресурс]. URL: <http://vsigarev.ru/doc/plastilin.html> (дата обращения: 29.03. 2011).

Можно говорить о том, что «нестационарность» имени персонажа в современной отечественной драме отражает «движения неготовой личности в "неготовом мире"»⁹⁵ (С. П. Лавлинский), требуя особого актёрского исполнения, а также задавая определённые векторы читательской/зрительской «конкретизации» (Р. Ингарден) пьесы. При этом не всё, что доступно читателю пьесы, будет доступно театральному зрителю, не имеющему перед собой текста драматического сочинения с соответствующей («подвижной») номинацией героев в ремарках. Вот почему в «событии исполнения» (В. Фёдоров) таких пьес от актёра требуются творческие усилия особого рода. С одной стороны, они должны быть направлены на постоянное «обновление» собственного тела (отсюда, кстати, значим мотив телесных метаморфоз – старуха становится «молодой красивой женщиной», заметим, не утрачивая номинации «старуха», в финале пьесы А. Строганова «Шахматы шута» – налицо разрыв *имени* и *сущности*; то же самое в «Кухне» М. Курочкина – в одном персонаже гротескно слиты друг с другом абсолютно разные по своей «телесности» эпически «безукоризненный герой» Зигфрид и мальчик-«дурачок» по кличке Новенький) и сознания (герои «Другого человека», «Кухни») пер-

⁹⁵Заметим, что проблема имени-безымянности становится очень актуальной для современной культуры, в частности, рок-музыки и кинематографа. Приведём два примера. Так, в иронической песне Б. Гребенщикова «Максим-лесник» оппозиция *названного* и *анонимного* соотнесена с противопоставлением прошлого и настоящего. Прошлое связано как раз с «устойчивым жизненным содержанием» (Г. В. Ф. Гегель), фундаментирующим жизнь человека и его «самость»: «Раньше сверху ехал Бог, снизу прыгал мелкий бес». Утрата ранее осознаваемой разницы между этими понятиями приводит к тому, что они перестают являться основой человеческого бытия, фактором его цельности и идентичности («а теперь мы все равны»), что приводит к утрате современным человеком неких гарантированных смыслов, а следовательно, к анонимности («все мы анонимы»). В противовес «анонимам» возникает мифологизированный образ обладающего иллюзорно-спасительным всезнанием, потому, видимо, имеющего имя, «Максима-лесника» как предполагаемой опоры в названных обстоятельствах («может, он подскажет, как в чисто поле выйти» - современный человек заплутал в лесу и не может выйти в «чисто поле»).

Другой пример – фильм И. Хржановского «Четыре», в котором рассуждает о современном человеке герой, исполняемый А. Хвостенко. По его словам (реализующимся в сюжете фильма), имя есть у черепахи, стекла, пола. И они всегда останутся черепахой, стеклом и полом. Имени нет лишь у человека: «Это сейчас ты – Володя. А через час ты можешь стать куском мяса или тряпкой, о которую может вытереть ноги любимая девушка». Ситуация «кризиса идентичности», связанная с потерей имени, становится, видимо, предметом художественного осмысления в названном кинофильме. Не случайно мотивы и сюжетные ситуации, характерные для современной отечественной драматургии, находят в нём своё отражение: мотивы смотрения и неузнавания себя в зеркале («Кто я? Что я?» - спрашивает герой А. Хвостенко, глядя по утрам в зеркало), клонирования (героини фильма – четыре сестры-близняшки), «самоотчуждения» от собственной жизни и сочинительства другой (продавец мяса выдаёт себя за человека, работающего в администрации президента; музыкант, ремонтирующий пианино, – за сотрудника секретной лаборатории по клонированию людей и т.д.).

сонажа. С другой – на постоянное взаимоосвещение «внутренней» и «внешней» точек зрения: необходимость изображать не только то, как я сам себя вижу, но и то, как меня в данный момент видят другие персонажи. См. несовпадение точек зрения (а соответственно, и номинаций) на «Её»–Таню в «Пластине» В. Сигарева или различие «я-для-себя» и «я-для-другого» в диалоге матери и дочери в «Не про говорённом» М. Покрасса. Гротескное изображение «я», «в котором всегда два» (А. Грин), имеющие разные имена, а возможно, и более (как уже отмечалось выше, этими «двоими» могут быть в том числе *ипостаси автора и героя*), в современной драме несёт в себе заряд рецептивной провокативности, поскольку вызывает «сбой» читательских/зрительских ожиданий. Может быть, следующая аналогия покажется достаточно смелой, но идеальную читательскую реакцию на произведения современной драматургии можно описать следующим образом. В уже упомянутой пьесе М. Покрасса «Не про говорённое» мальчик задаёт вопрос находящейся за сценой маме. «Мам, я пошёл, ты не знаешь, куда я ключи положил? Смотрит под ноги, туда, куда указывает мама, видит ключи, смеётся. А, вот они». Мальчик словно бы пытается подобрать «ключи» и к собственной жизни. Не случайно после сцены с ключом следует такая ремарка: «Выслушивает то, что говорит мама из другой комнаты. В её разговоре, он с раздражением находит какие-то, всё те же, ничего не приносящие фразы, лишённые содержания, и произносимые приветливым тоном, неприятным для мальчика». Слово-указание мамы предлагается здесь, видимо, опять же как один из готовых, уже *сделанных кем-то другим*, «ключей» к личному бытию героя. «Ключ» – образ, связанный с «домашностью», уютностью, «собранностью» человека в противовес «неудобному», «тревожному» состоянию поиска себя, сопровождающему мальчика. «А теперь опять неудобно, что я вот так вот, ну, что я стою вот так вот неопределённо». «Готовые» слова, произнесённые мамой следом, расцениваются мальчиком как предельно общие, словно бы произнесённые не для другого, а для себя, для формы («находит всё те же ничего не приносящие фразы»). В таком же, как и мальчик, положении «неопределённости», «неуютности», оказывается, по сути дела, и воспринимающий пьесу субъект, сталкиваясь в произведении современной отечественной драматургии с принципиально «неготовым» («нестационарным») образом человека (его сознания) и мира. Отметим, что подобного рода читательская/зрительская позиция существенно отличается от того рецептивного впечатления «уютности», производимого от просмотра пьесы традиционного психологического театра. Можно вспомнить опять же суждения Т. Москвиной о спектакле «С любимыми не расставайтесь»: «понимаешь, как тебе хорошо и спокойно — от чистого русского языка, от выписанных детально персонажей, от явного и прозрачного смысла, от точности быта и нравов»⁹⁶. Понятно, что на фоне этой «точности» в «прорисовке» героев и мира пьесы лёг-

⁹⁶ Москвина Т. Указ. соч.

кость перехода от одного «я» персонажа к другому и всё большее смешение мира героического эпоса и современности в «Кухне» выглядят просто как несообразности. Следует сказать, что такие рецептивные эмоции вполне оправданы и связаны, видимо, с тем, что художественный мир пьесы А. Володина выстраивается всё-таки в соответствии с «эстетикой готового, завершённого бытия» (М. М. Бахтин) (впечатления «детальности» и «прозрачности» связаны в данном случае с представленным в пьесах такого рода образом «устойчивого» мира «с четкими и незыблемыми границами между всеми явлениями и ценностями»⁹⁷), а не в соответствии с гротескной эстетикой становления, как произведения современной отечественной драмы. В последних безымянность персонажа, подвижность его номинации как раз эстетически «остраивают» характерное для классической картины мира «молчаливое» и успокоительное предположение о том, что человек занимает на земле устойчивое гарантированное место «и самим фактом своего существования укоренен в миропорядке»⁹⁸ (С. Н. Бройтман). Вот почему можно, по-видимому, говорить о том, что утрата читателем/зрителем состояния, когда «тебе хорошо и спокойно», связанная с погружением воспринимающего субъекта в состояние «замешательства», *сознательно программируется автором-творцом* (чему способствует в том числе характер номинации персонажа) и входит в его творческую интенцию. Современная отечественная драма порождает рецептивную ситуацию кризиса идентичности самого читателя/зрителя.

⁹⁷ См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 52.

⁹⁸ См. подробнее об этом: Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. – М., 2008. – С. 307

Глава 5. Герменевтика гротеска в современной отечественной драматургии (на материале пьесы П. Гладиллина «Другой человек»)

По утверждению М. Липовецкого, одним из главных предметов художественного рассмотрения в современной отечественной драматургии является кризис идентичности⁹⁹. С этим утверждением соглашаются в своей работе «Карта» современной русской драмы...» И. Болотян и С. П. Лавлинский, полагая, что кризис идентичности – культурно-историческая модификация такого явления, как «кризис частной жизни», наиболее тщательно репрезентируемого именно драмой как литературным родом¹⁰⁰. В философских и социологических исследованиях подчёркивается значимость проблемы кризиса идентичности именно в современном мире, что связано, с точки зрения В. Хёсле, с «раздробленностью» современного человека, обусловленной ростом самосознания: «...индивидуальные и коллективные кризисы действительно случаются¹⁰¹ и в наше время, возможно, даже чаще, чем прежде»¹⁰².

В социологии кризис идентичности определяется как «отсутствие очевидного и естественного образа самого себя», когда «современный человек не может воспринимать в качестве *естественного* ни одно из тех мест, которые он занимает в мире и обществе» (А. Ю. Шеманов)¹⁰³. По мнению В. Хёсле, сущность кризиса идентичности состоит в проблематичности «отождествления, идентификации «я» и самости»¹⁰⁴, т.е. «я»-субъекта и «я»-объекта, «я»-наблюдающего и «я»-наблюдаемого. Продолжая мысль философа, можно сказать, что современный человек «распадается» на «я» и «другого», поскольку «я»-объект («самость») – это не что иное, как другой во мне. Таким образом, проблема самоидентификации – это всегда *проблема границ собственной личности*, то есть границ между «я» и «другим» («другим человеком» или «другим» во мне самом).

Не случайно, на наш взгляд, художественные решения обозначенной проблемы предполагают активное «подключение» современных авторов к традициям гротескного типа образности (как на уровне изображённого мира, так

⁹⁹ Липовецкий М. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 89. – С.193.

¹⁰⁰ Болотян И., Лавлинский С. П. «Карта» современной русской драмы: опыт типологии (на материале драматургии движения «Новая драма») // «Сцена жизни» в русской драме XX века. Часть III. Поэтика современной русской драмы. – М., 2008. – С. 8, 10.

¹⁰¹ И также становятся предметом художественного осмысления: в качестве примера произведения (заметим, опять же драматического), акцентирующего внимание на этой проблеме, В. Хёсле приводит пьесу Г. Ибсена «Дикая утка».

¹⁰² Хёсле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности // Вопросы философии. – 1994. – №10. – С. 112.

¹⁰³ Шеманов А. Ю. Самоидентификация человека и культура. – М., 2007. – С. 26.

¹⁰⁴ См.: Хёсле В. Указ. соч. С.115.

и на уровне субъектной архитектоники произведения) как наиболее адекватной формы эстетической репрезентации названного кризиса, о чём свидетельствует в том числе и литературная практика новейших драматургов. Можно с уверенностью утверждать, что значительный корпус их пьес ориентирован не на классическую «эстетику *готового, завершённого бытия*»¹⁰⁵ (курсив М. М. Бахтина. – М. Л., А. П.), а на гротескную эстетику становления (см. произведения таких драматургов, как Н. Коляда, А. Строганов, И. Вырыпаев, Ю. Клавдиев, Вяч. Дурненков, М. Курочкин, М. Покрасс, О. Мухина и др.). Если классический тип образности выдвигает на первый план, как пишет М. М. Бахтин, «целесообразные положения и движения готового тела в готовом же внешнем мире, при которых границы между телом и миром несколько не ослабляются», то «события гротескного тела всегда развёртываются на границах одного и другого тела, как бы в точке пересечения двух тел <...> они слиты в одном двутелом (в пределе) образе»¹⁰⁶. Развивая мысль учёного о со- и противопоставлении двух эстетических норм, Н. Д. Тмарченко указывает на присутствие в эпической прозе Нового времени «не только гротескного образа тела, но и гротескного образа «я», который также строится на переходе границ»¹⁰⁷. По нашему мнению, гротескный образ «я» актуализируется не только в эпике, но и в других родах литературы¹⁰⁸, что напрямую связано с современным пониманием личности, с предельной проблематизацией её границ.

Цель настоящей главы – попытка прояснить особенности поэтики драматического текста, созданного в русле гротескного типа условности (герой, характер развития сюжета, конфликт, композиционно-речевая организация), и специфику позиции читателя/зрителя такого рода произведения. Постановка вопроса в данном ракурсе обусловлена существованием очевидного герменевтического «зазора» между «горизонтом» гротескного драматического произведения и «горизонтом ожиданий» читателя/зрителя в современной культурной ситуации. Многие новейшие пьесы, изобилуя «странностями», как бы провоцируют «сбой» рецептивных ожиданий, и можно предположить, что затруднённое восприятие этих произведений входит в творческую интенцию автора¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 32.

¹⁰⁶ Там же. С. 356-357.

¹⁰⁷ Тмарченко Н. Д. Гротескный субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008. – С. 51.

¹⁰⁸ Так, например, о «гротескном типе отношения интенций и голосов» в лирике на примере произведений Б. Окуджавы пишет в одной из своих работ, посвященных неклассической поэзии, С. Н. Бройтман (Бройтман С. Н. Гротеск в лирике Б. Окуджавы // Бройтман С. Н. Поэтика русской и неклассической лирики. – М., 2008. – С. 381).

¹⁰⁹ Отчего эти произведения зачастую рассматриваются исключительно как контркультурные жесты, то есть отрицается их эстетическая природа; показательно неприятие современной драмы многочисленной аудиторией, воспитанной на традициях «психологиче-

В качестве материала исследования выбрана пьеса П. Гладиллина «Другой человек». Названное произведение может рассматриваться, на наш взгляд, как один из репрезентативных образцов современной отечественной драматургии. Причём, как свидетельствует уже само заглавие пьесы, проблема самоидентификации героев является художественно-смысловой доминантой данного произведения. В настоящей главе мы рассматриваем только одну драму с целью экспликации наиболее продуктивного, с нашей точки зрения, способа прочтения произведения, созданного в соответствии с эстетикой гротеска. Заметим, что сама специфика читательской/зрительской «конкретизации» гротескного текста, насколько нам известно, ещё не становилась предметом специального исследования, несмотря на очевидную научную значимость данной проблемы. Действительно, если, по словам М. М. Бахтина, «классический канон нам художественно понятен», то на его фоне «гротескный мы уже давно перестали понимать или понимаем его искажённо», поскольку истолковываем его «в духе норм нового времени»¹¹⁰. Опираясь на эту мысль исследователя, можно, видимо, говорить о том, что произведение, ориентированное на эстетику гротеска, требует особого способа чтения, отличного от способа чтения произведения, ориентированного на «эстетику готового, завершённого бытия».

Читатель и зритель «Другого человека» с самого начала произведения сталкиваются со «странностями», вызывающими удивление. Тексту пьесы предшествует похожее на притчу предисловие «От автора», которое иногда при постановках печатается в театральных программках и тем самым доводится до сознания зрителя (например, в программках «100 – театра» г. Москвы). В этом предисловии читателю рассказываются три очень разные истории (о потерявшемся пожилым человеке, о женщине, не узнавшей при пробуждении собственного мужа, и легенда о Бодхидхарме и китайском императоре). По-видимому, эти истории находятся в отношениях со- и противопоставления. Предисловие основано на принципе движения от частных примеров (две первые истории) к некоему общему, универсальному выводу, подкреплённому претендующей на авторитетность легендой. Хотя эти истории приводятся к «общему знаменателю», они, на наш взгляд, обрисовывают разные грани «забвения» как состояния человеческой жизни. В первом случае речь идёт о долговременной потере памяти, а также о разных способах отношения к состоянию амнезии: самого человека, с которым это происходит, и других людей («автора»¹¹¹, родственников). В этом эпизоде предисловия по-

ского» театра (для которого характерно стремление создать психологически достоверный образ на сцене, что подразумевает «выстраивание» целостности характера, то есть более или менее чётких границ личности персонажа).

¹¹⁰ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... С. 37.

¹¹¹ Мы здесь употребляем слово «автор» в кавычках, поскольку речь идёт о некоем «персонаже» предисловия («Я»), а не об авторе как эстетически деятельном субъекте, творце художественного целого.

является целый ряд деталей, указывающих на разницу «внутренней» и «внешней» точек зрения. «Автор» обращает внимание на «несуразности» в облике и поведении пожилого человека, которого он встретил ночью в переулке на Большой Молчановке: строгое чёрное пальто, аристократизм поведения (в руке у него палка, на которую он опирается «манерно», как будто это «английская трость») и «валенки <...> какие носили пилоты на Севере во время второй мировой войны»¹¹². Сочетание этих деталей со странным вопросом пожилого человека («Вы не знаете, сейчас утро или вечер?») и случайно увиденной «автором» «на следующий день» газетной заметкой, сообщающей о том, что пожилого человека ищут родственники, говорит, что встретившийся «автору» мужчина – человек, потерявший память и заблудившийся в мире и во времени (во времени суток, во времени историческом и биографическом). С другой стороны, сам пожилой человек определённым образом идентифицирует себя (в поведении этого человека, кроме вопроса о времени суток, практически нет ничего такого, что указывало бы на *его* ощущение потерянности, испуганности и поиск самого себя). Манерность, с которой он не расстаётся до конца встречи (вежливо, в полном соответствии с правилами этикета, благодарит «автора»), показывает, что в его сознании всё-таки присутствует вполне конкретный образ собственной личности. Заметим, что его вопрос не о себе («Кто я?») и не о другом («Кто ты?»). В заданном вопросе как бы отражается желание разделить с кем-то собственную неуверенность («Вы не знаете...?»). С одной стороны, эта реплика находится в одном ряду с образами нарочитой вежливости и манерности. С другой стороны, важным представляется сам факт обращения одного человека к *другому* с вопросом, «оклика» *другого*, то есть ситуация преодоления отчуждённости. В первой истории действительно появляется много образов, связанных с одиночеством (поздний час, безлюдный переулок, одинокая «прогулка» «автора»), молчанием (встреча происходит на Большой Молчановке (!), холодом («очень холодно», «поздняя осень», валенки, которые носят «на Севере»). Не случайно это событие происходит на Новом Арбате – хронотопе, если можно так выразиться, «самоотчуждения», пространстве, также «забывшем» собственные корни, прошлое (известно, что при перестройке района Арбата было уничтожено много памятников старой Москвы). Подчеркнём, что первая история – это не просто история о ночном прохожем, о потерявшем память человеке, но и рассказ о самом «авторе», для которого эта встреча становится событием, запечатлевающимся у него в *памяти*.

Во второй истории, в отличие от первой, речь идёт о кратковременной «амнезии», переживаемой в состоянии *ужаса*. Это рассказ приятельницы «автора» об одном пробуждении: «На одно мгновение память опоздала к её пробуждению, и этого оказалось достаточно, чтобы не узнать собственного

¹¹² Цитируется по: Гладилин П. Другой человек [Электронный ресурс]. URL: <http://gladilin.ru/p/chelovek.pdf> (дата обращения: 28.03.2011).

мужа в лицо». «Ужас» в данном случае связан с невозможностью идентифицировать находящегося рядом другого («Она закричала от ужаса: «Кто этот мужчина в моей постели?»»), а соответственно, и саму себя. Выпавшим оказывается определённый пласт собственной жизни, так как, не узнавая мужа, героиня не помнит и о прожитых с ним годах. Любопытно, что сама форма вопроса (в третьем лице) указывает на ситуацию отчуждённости между героиней и мужем.

Третья история качественно отличается от двух предыдущих. Это не история «из реальной жизни», а легенда-притча (слово, претендующее на авторитетность). В ней предлагается древний «рецепт» бытия человека в мире (в отличие от «современных» историй, в которых нет этических «предписаний»). Императивная модальность высказывания Бодхидхармы свидетельствует о том, что этот «рецепт» предельно категорично требует от человека поступка, связанного с отречением от мирской жизни и самоотречением: «Есть только один путь – забыв себя, искать высшее в себе самом». Если в первых двух историях забвение не зависит от воли человека, то в легенде оно трактуется Бодхидхармой как путь, который необходимо пройти человеку для обнаружения своей истинной природы.

Если сопоставлять легенду и последующий «авторский» «вывод» («Человек ищет забвения, которое в свою очередь ищет человека и настигает всегда неожиданно»), то можно предположить, что путь, очерченный Бодхидхармой, является одной из предельных граней проблемы забвения, состоянием, трансцендентным человеческому опыту (это путь для избранных: китайский император, как известно из легенды, Бодхидхарму не понял). Итоговая же «авторская» сентенция отрицает возможность *осознанного выбора* пути «забвения» (забвение «настигает всегда неожиданно»). «Автор», кстати, и не указывает, что рассказанная легенда синонимична двум предшествующим историям; вполне возможно, она противопоставлена им.

Первые две истории как раз не о поиске забвения, а о непреднамеренной потере памяти. Забвение же, настигающее неожиданно, является, видимо, *испытанием* для человека, так как изымает его из привычной, устойчивой системы связей и погружает в состояние *неуютности, замешательства*. Слово предания, видимо, не может стать *готовым образцом* для обретения человеком собственной идентичности. Не может это «авторитетное слово» (даже настроив читателя на предощущение его глубинного смысла) считаться и «ключом» к пониманию пьесы. Не случайно образы и мотивы именно первых двух историй «перетекают» в основной текст произведения (пальто, осень, холод, принятие себя за другого, незнание близкого человека – мужа – и др.).

Можно говорить о том, что в предисловии уже задаются значимые смысловые параметры пьесы. Как в пьесе изображается ситуация встречи двух героев, так и в каждой истории – два персонажа (*двое* – «я» и «другой» – как минимальная единица человеческого бытия). Кроме Бодхидхармы все персо-

нажи выступают как носители *вопроса*, обращённого к себе или другому. Важным оказывается соотношение «внутренней» и «внешней» точек зрения, идентификации «извне» и «изнутри» человека, при этом другой может быть/стать *чужим* или *близким* (возможна градация *чуждости* – *близости*).

В предисловии, видимо, появляется также «зазор» между позициями героев, с одной стороны, и автором (читателем/зрителем), – с другой. Для Бодхидхармы, являющегося героем агиографических преданий, проблема самоидентификации и становления не стоит, так как он уже достиг «слияния» с *единой природой* Будды. Бодхидхарма является носителем некоего абсолютного знания и, соответственно, *абсолютной успокоенности*, а потому только он не пребывает в состоянии *озабоченности вопросом*. К состоянию успокоенности *приближаются* и другие герои предисловия: пожилой человек, как мы отмечали, не находится в состоянии напряжённого поиска, приятельница «автора» испытывает состояние ужаса только «одно мгновение», китайский император, как показывает легенда, ждёт от Бодхидхармы скорее одобрения избранного им способа жизни, чем обретения нового знания. Текст предисловия же заканчивается словом «неожиданно», что не позволяет «успокоиться» читателю/зрителю. Сама пьеса будто бы «рождается» из «авторского» ощущения неуспокоенности, замешательства, вопроса. Можно предположить, что пьеса является своего рода *художественным экспериментом* автора, ответом на вопрос о том, что происходит с человеком, когда его «настигает» забвение. Ситуация потери памяти выбирается не случайно, поскольку эта ситуация оказывается продуктивной именно при изображении «кризиса идентичности».

Действительно, как пишет В. Хёсле, «чрезвычайно важным фактором сохранения идентичности сознательных существ является память». С одной стороны, память как накопленный груз знаний о своём прошлом всегда предполагает некоторую «ценностную завершённость» (М. М. Бахтин), целостность прошлого опыта фундаментализирует «самость». Забвение же прошлого «затрудняет понимание собственной самости и идентификацию с ней: реакции самости становятся сюрпризом для «я»¹¹³.

С другой стороны, роль памяти, по словам М. М. Бахтина, состоит в «вечном преобразении прошлого» (речь идёт в данном случае не об изменении фактической стороны прошлого, а о его меняющейся оценке). Поскольку память всегда «возвращается к началу и обновляет его»¹¹⁴, «я» существует в точке постоянного несовпадения с самим собой. Поэтому проблема памяти/забвения – это всегда проблема соотношения, с одной стороны, *завершённости*, с другой стороны, *непрерывного обновления* «естественного образа» (А. Ю. Шеманов) «я».

¹¹³ Хёсле В. Указ. соч. С. 114, 118.

¹¹⁴ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – С. 533.

У читателя создаётся ощущение, что пьеса «Другой человек» возникает, с одной стороны, из биографического опыта «автора» (события встреч с конкретными людьми), с другой стороны, – как бы «рецептивно»: из историй, которые услышаны, прочитаны и ценностно осмыслены «автором». Предельной «биографичностью» предисловия, подчёркнутой обыденностью обстановки действия пьесы («Обыкновенная обстановка в самой обыкновенной комнате»¹¹⁵), условностью, обобщённостью номинаций персонажей («он» и «она») достигается особая рецептивная позиция читателя/зрителя – ощущение «притянутости», приближенности изображённых событий к его собственной жизни. Для воспринимающего субъекта, по-видимому, характерно ощущение значимости происходящего с героями для его собственного экзистенциального опыта.

Исходная ситуация пьесы довольно необычна (к героине приходит незнакомый ей мужчина со словами «Ну, давайте знакомиться. Я ваш муж»; реакция же героини не менее удивительна: «Я так и знала, что я замужем... всё-таки у меня есть интуиция»). Фраза-ответ героини на вопрос героя о её возрасте («Третьего числа мне исполнилось тридцать семь») имеет в тексте примечание: «Соответствует возрасту актрисы»¹¹⁶, то есть если для зрителя возраст персонажа определяется возрастом актёра, то для читателя данная величина является вариативной. Также обращает внимание незначительное количество ремарок, что приводит к возникновению в тексте «мест неполной определённости» (Р. Ингарден), «лакун» (В. Изер), которые могут быть конкретизированы по-разному при сценических реализациях пьесы и предлагают читателю целый диапазон возможных способов заполнения этих «пробелов» (например, интерьер в начальной ремарке «прорисован» лишь частично; в ремарке «Портрет известного человека» не указано, о какой именно знаменитости идёт речь, и т.п.).

Вся пьеса строится как интенсивный (предельно динамичный, с минимальным количеством пауз) диалог двух персонажей («он» и «она»). Персонажи пребывают в состоянии большей или меньшей «амнезии» и пытаются выяснить что-то о себе, своей жизни в диалоге с «другим человеком». Можно говорить, видимо, о трёх этапах развёртывания этого диалога. Причём содержание каждого этапа в чём-то существенно противоречит содержанию предыдущего. Переходы от одного этапа к другому связаны с различными попытками героев обрести собственную идентичность.

Попытаемся обозначить примерные текстуальные и смысловые границы этих этапов. Первая – от начала до ремарки: «Достает ноты, трубу, надевает

¹¹⁵ Все ремарки в цитируемом тексте набраны курсивом, а все курсивы в репликах персонажей пьесы принадлежат авторам данного исследования.

¹¹⁶ Очень характерно, что в московских театрах роли в пьесе исполнялись и возрастными (в спектакле «Игрушечный мир» С. Шакуров и Н. Гундарева (продюсерский центр «Медиа-парк»); в «Школе современной пьесы» И. Алфёрова и А. Филозов) и молодыми актёрами (в «100-театре» А. Лущик и Д. Дементьева; А. Караваев О. Поташинская).

мундштук...». До этого момента развивается история почти полного беспамятства героини, которая «забыла» о своем замужестве, о рождении четверых детей, о своей семейной жизни с «нищим музыкантом» и пьяницей. Именно герой («муж») здесь выступает в качестве «носителя» памяти, восполняя пробелы в сознании героини. Однако читатель/зритель понимает, что герой тоже не обладает полнотой знания о прошлом. Он приходит «знакомиться» со своей «женой», при этом он рассматривает героиню так, как будто видит её впервые: «Вы очень даже милая... я доволен... а мне красавицу и не нужно. <...> Кстати, вам сколько лет?»).

После ремарки, которая сообщает о подготовке «мужа» к игре на трубе, ситуация меняется: герой вдруг понимает, что «принял сам себя за кого-то другого». Теперь уже он оказывается в позиции почти полного беспамятства («А у меня полный провал в памяти...»), «он» и «она», два «чужих» друг другу человека, пытаются ответить на вопрос героя: «Кто же я такой на самом деле?». У героя неожиданно обнаруживаются «пачки сто долларовых банкнот» и «всплывает» криминальный факт его биографии – убийство и ограбление друга-банкира, а «воспоминание» об этом заставляет персонажей готовиться к побегу. В этом варианте жизненной истории героя «переполняет любовь» к героине.

Следующей границей, свидетельствующей о начале заключительного этапа диалога персонажей, является, на наш взгляд, ремарка: «Они садятся на стулья, он берёт её руку в свою. Каждый из них смотрит вглубь самого себя». Здесь героиня убеждает героя в том, что они – счастливая, очень благополучная семья. Все их «беды» в этом варианте истории – это «искривлённый мизинчик» на правой руке героини и «страсть» к коллекционированию марок у её «мужа». Заключительный эпизод пьесы – ожидание семейного единения: домой возвращаются дети, которых героиня, по её словам, видит в окне, причём дети идут «вместе», «все четверо».

Таким образом, с самого начала пьесы (со странного эпизода знакомства «мужа» и «жены») *смещаются укладывающиеся в представления читателя/зрителя о правдоподобии границы своего и чужого, близости и чуждости, памяти и беспамятства*. Герои пьесы ни разу не обращаются друг к другу на «ты», только на «вы», и не называют друг друга по имени (кроме самой первой реплики героя: «Здравствуйте, Наташа»). Знаковыми для читателя/зрителя оказываются вопросы, которые персонажи друг другу задают, а также то, что они друг у друга *не* спрашивают. Например, героиня так и не спрашивает об именах мужа и детей, почему-то интересуется возрастом только одной, старшей, девочки, волнуется перед встречей с детьми, как будто это первая встреча («Я переоденусь, я надену своё самое лучшее платье... Что мне сказать им? Я должна им сказать сегодня что-то очень важное, чтобы они на всю жизнь запомнили») и т.п.

О смещении границ своего/чужого свидетельствуют реплики героя, который говорит о своей собственной и о совместной с героиней жизни как о чу-

жой (отстранённо, без особого сочувствия к своей «жене»). Например, герой, с одной стороны, утверждает, что они с героиней «самые близкие люди на свете», а с другой, – это высказывание не находит подтверждения в дальнейшем диалоге, и даже напротив, опровергается: «Я вам каждый день десять лет подряд объясняю, что вы самая счастливая на свете женщина... Вы меня своими жалобами на жизнь, своим упрямством приводите в состояние бешенства». *О себе* герой говорит как *о другом*: «Если бы не моя любовь к вам, я бы давно умер от белой горячки...». Слова «я горький и последний пьяница» – фраза-признание героине как «близкому человеку» – представляют собой устойчивое (а следовательно, обезличенное) словосочетание, штамп. Таким образом, здесь, вместо ожидаемого исповедально-доверительного самораскрытия возникает эффект самоотчуждения. Кроме того, в диалоге героев выясняется подозрительно мало подробностей о десяти годах совместной жизни (так, на вопрос героини: «А что мы пережили?» герой рассказывает случай о том, как у него болел живот, а она носила его «анализы в больницу в своей маленькой дамской сумочке»).

У воспринимающего субъекта возникает впечатление безучастности, даже непричастности, «невтянутости» героев в рассказанную историю жизни из-за того, что в тексте почти нет ремарок, обозначающих психологические состояния героев¹¹⁷, из-за парадоксальной последовательности реплик и односложности, неразвёрнутости (что нехарактерно для близких людей), «узости» ответов на вопросы. Например, в диалоге о детях ответы героя на вопросы героини очень жёстко укладываются в схемы самих вопросов. В итоге этого диалога выясняется, что у семейной пары четверо детей, однако «муж» сообщает об этом «жене» «порциями»: «А ребёночка у нас с вами случайно нет?» – «Конечно, есть» – «Мальчик или девочка?» – «Мальчик» – «А давайте с вами родим ещё одного ребёночка» – «У нас есть ещё один» и т.д. Логика данного вопросно-ответного общения вызывает ощущение, что *бытие «рождается» из слова*, из заданного вопроса (так, количество детей нарастает вместе с числом вопросов и просьб героини: «А давайте с вами родим девочку...» – «Есть у нас девочка» – «А давайте родим вторую девочку...» – «А у нас есть вторая девочка»).

Уже на первом этапе развития диалога возникают моменты конфликтности собственной точки зрения на себя и позиции другого; слов, суждений о себе и поведения. Например, тот образ себя, который создаёт героиня (дочь известного дипломата, знание четырёх языков, вера в любовь и ласку) кардинально противоречит образу героини в слове героя (он утверждает, что обычная манера общения героини с детьми – «сукины дети, где вы шлялись, чёрт бы вас побрал»). Кроме того, произнося свою «дипломатическую» речь

¹¹⁷ Причём у читателя (и у актёра) есть целый спектр возможностей «конкретизации» того, с какой интонацией произносятся реплики персонажей.

о недопустимости насилия в семье, героиня «хватает пиджак» и начинает бить героя «этим самым пиджаком».

Сам переход от одного этапа развёртывания диалога к другому строится *по принципу нарушения читательских/зрительских ожиданий*. Тщательность подготовки к исполнению польки Штрауса (подробно описаны все довольно компетентные для трубача действия) вызывает доверие читателя/зрителя к самохарактеристике героя как музыканта. Последующая же тщетность попыток героя извлечь из трубы музыкальные звуки становится неожиданностью и для читателя/зрителя, и для самих героев, тем более что герой «очень старается». Вопрос героя «Странно... Что это со мной сегодня?» обнаруживает некоторую «нестабильность» личности (получается, что сегодня я – один, завтра – другой). Суждения героев о том, кто они есть и что представляет собой находящийся рядом человек, тоже строятся на очень зыбких основаниях. Вывод героини, что герой не является её мужем, основан на том, что тот «не умеет» взять «одного-единственного звука» и не похож на пьяницу («посмотрите, какая у вас холёная физиономия...»). Героиня здесь исходит не из своей первоначальной версии о том, что она – одинокая, растратившая «жизнь на пустяки» женщина, а из того, что у неё всё-таки есть муж – музыкант и пьяница. Этот «факт», о котором ей рассказал в предыдущей части герой, почему-то не отрицается. Герой же из-за описанной выше «неудачи» и высказанных героиней наблюдений приходит к выводу, что он – это не он. Кстати, его слова «Я обознался. Я принял сам себя за кого-то другого» – ещё один пример смещения границ между «я» и «другим», высказывания *о себе* самом как *о другом*, даже *чужом* человеке.

Ещё раз подчеркнём, что часть информации, которую сообщает «муж» героини в начале пьесы (хотя теперь выясняется, что он не её муж или чей-то чужой муж) сохраняет свою значимость как для самого героя («Вам хорошо, вы в своём собственном доме, вы мать, вы знаете, что вам делать, вы ждёте, когда вернутся ваши дети...»), так и для героини («Скоро сюда придут мои дети, а в доме чужой человек»). Хотя сам вариант жизни, оговорённый ранее, отменяется.

Помимо слов о муже и детях героини, повторяющимися деталями в пьесе являются газеты и ножницы (в первой истории «муж» говорит о странной профессии героини, которая по заданию редакции вырезала из газет статьи на заданные темы; затем героиня произносит фразу: «Я делала вырезки из газет, и вдруг передо мной мелькнуло ваше лицо»). Образы ножниц, вырезания становятся глубоко символическими в контексте «разъятости» целого, фрагментарности памяти. Герои словно пытаются «состыковать» доступные им в настоящем «вырезки» собственной жизни и жизни другого. Благодаря *частичным* переключкам разных вариантов судьбы героев, сохраняется отмеченная выше ситуация нарушения границ своего и чужого, памяти и забвения. С одной стороны, эти совпадения подкрепляют высказанные версии предшествующей жизни, а с другой, – могут восприниматься как момент

«перетекания» памяти, знания о прошлом от одного персонажа к другому, то есть граница между сознаниями героев оказывается «мерцающей».

Тем самым автором формируется особая рецептивная установка, которую можно обозначить как рецептивное «колебание», связанное с невозможностью уловить целостный, завершённый, о-граниченный образ героя. «Рецептивная разбалансировка» (Ц. Тодоров) вызвана ещё и «смещённой» логикой речевого поведения персонажей. Герои часто проводят такие аналогии между своей жизнью и жизнью другого, которые читателю/зрителю кажутся далёкими, лишёнными основания. Например, «убийство» героем своего друга-банкира уравнивается с пощёчиной, которую героиня «влепила» своей лучшей подруге («Лет пять тому назад со мной приключилась *точь-в-точь такая же история...*»). Получается, что в центре внимания героев не само деяние (убийство, пощёчина), а факты «утраты» друзей: «так я потеряла свою лучшую подругу» – «А я – своего единственного друга». Алогичность этих аналогий актуализирует, по-видимому, значимый для произведения в целом мотив одиночества.

Неабсолютное «перечёркивание» оговорённого героями ранее варианта судьбы, парадоксальность их диалогов приводят к ситуации, когда читатель/зритель не может точно ответить на вопрос, действительно ли что-то из рассказанного героями имело место быть в их прошлом, или их слова – это сплошное (или частичное) *сочинительство* жизни (мы уже упоминали о читательском/зрительском ощущении того, что *бытие* в пьесе *возникает из слова*). В «Другом человеке», кстати, есть и ситуации буквального «выдумывания» собственного образа и образа другого человека: «Однажды я влюбился в девушку... Но когда я с ней познакомился... вдруг понял, что совершенно её не люблю, что я выдумал все её достоинства, её очарование...».

Причём это *сочинительство*, вполне возможно, носит не целенаправленный, а спонтанный, бессознательный характер, связанный с мозаичностью социокультурных (книжных, кинематографических, масс-медийных) «напластований» в сознании человека, через которые герои вынуждены «пробиваться» к собственному «я» (личностной, культурной, языковой идентичности). В сознании героев присутствуют «осколки», «*вырезки*» различных текстов – того, что «было читано, видено...» (Р. Барт): «У меня в голове от этого беспорядочного чтения осталась такая каша». В один из моментов у героя возникает сомнение в подлинности собственных воспоминаний («А если не я был счастливым и не я стал мужчиной... и всё это было не со мной. А что, если я об этом где-то читал?»). Многие воспоминания героев, действительно, похожи на известные культурные образцы. Например, история убийства и ограбления героем своего «самого близкого» друга-банкира отсылает читателя/зрителя к криминальным образцам голливудского и российского кино¹¹⁸.

¹¹⁸Возникает вопрос, не являются ли детские воспоминания героя тоже «осколками» известных кинематографических текстов. Так, эпизод с плывущим по реке бельём встреча-

«Мерцание» границ своего и чужого в пьесе обусловлено, скорее всего, тем, что поиск себя является серьёзной проблемой для персонажей. Герои пытаются преодолеть состояние «провала памяти», так как это состояние зыбкости, неопределённости, дезориентированности. Оно не позволяет героям встать на твёрдую почву собственного «я». Вот почему для них лучше что-то знать о себе, чем пребывать в ситуации неведения («Лучше быть последним мерзавцем, чем не знать ничего о том, что ты последний мерзавец»). Однако стремления персонажей обрести собственную идентичность наталкиваются на «препятствия», в числе которых (помимо «загромождённости» сознания культурными артефактами) можно назвать постоянные попытки героев пойти по пути «внешнего» самоопределения. Вероятно, читательское/зрительское впечатление *сочинённости жизни* героев обусловлено тем, что движение персонажей к себе – это движение «центробежное», как бы «в сторону» от «неотчуждаемого и непотребляемого нутра»¹¹⁹ (М. М. Бахтин) собственной личности.

Обращает на себя внимание множественность таких попыток «центробежного» самоопределения.

Диалоги персонажей показывают, что герои зачастую пытаются обрести собственную идентичность (счастье) через количественное накопление подробностей своей жизни. Так, например, «суммарное» счастье героини выражается в перечислении: «Оказывается, у меня есть муж, мальчик, девочка, девочка и ещё один мальчик. Я самая счастливая на свете».

Каждый из персонажей стремится к тому, чтобы *кто-то другой дал ответ* о его истинной, *претендующей на окончательность* сущности. Например, они пытаются найти документ или фото в газете, чтобы установить собственную личность. Или рассуждают о том, как «хорошо *быть* знаменитым». Массовому сознанию приписывается способность всестороннего ответа на вопрос о собственном «я»: «*Всё стало бы сразу ясно, кто я, что я и зачем я живу на белом свете*».

Герои считают возможным определить по внешности «самость» человека как отражение его социальной роли («На кого я похож, по-вашему?»). Не случайно они пребывают в иллюзии, что возможно «исправить» жизнь (и самих себя), изменив внешние обстоятельства: «Мы купим квартиру в Париже и дом в Америке. Мы будем другими людьми в другой стране»; «через несколько месяцев счастливой и беззаботной жизни вы не узнаете сами себя».

Кроме того, слово героя, касающееся собственной жизни и её оценки, часто строится «с оглядкой» на чужое мнение (знакомых, соседей, общественное и т.д.), которое зачастую оказывается авторитетнее собственного.

ется, например, в фильме Я. Протазанова «Закройщик из Торжка», а образ отца-шофёра «огромной машины» также может отсылать читателя-зрителя к эпизодам советского кино (например, к фильмам о послевоенной жизни).

¹¹⁹ Бахтин М. М. К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. – М., 1997. – Т. 5. – С. 7.

«Они все за спиной зовут меня старой девой. А у меня было...было предчувствие, что я замужем»; «Вы человек необыкновенного ума и широких интересов. Это не мои слова. Все так говорят, это все знают»; «Как же нам людям в глаза смотреть? Что же о нас люди скажут? У всех всё плохо. А у нас хорошо» и т.п.

Герои и сами пытаются выявить в себе какую-то *готовую* сущность, причём опираются в основном на смутные предощущения, предчувствия, касающиеся собственной жизни. «*Вдруг окажется*, что я...о господи...какой-нибудь самый последний подонок». Или: «Всю свою жизнь я прожил с ощущением, что у меня есть настоящий и большой талант...Я ведь очень неплохо рисую. Кто знает, а *вдруг* я... Писарро или Мане?» Или: «... у меня было *предчувствие*, что я отпетая и последняя сволочь. У меня с детства было такое *предчувствие*», «у меня давно было *подозрение*, что я живу чужой жизнью» и т.п.

Всё, что имеет отношение к их жизни, выясняется «*неожиданно*», «*вдруг*» (одно из самых частотных слов в тексте). Неожиданность свершающегося с героями (для них самих и для читателей/зрителей) – один из важнейших мотивов пьесы (в себе можно «неожиданно» обнаружить, например, «последнюю сволочь» или «избыток творческих сил»). Тем самым подчёркивается *раздробленность, мозаичность* существования человека, поскольку изобилие неожиданностей есть симптом перевеса случайности жизни над её предстоящим («ожидаемым») смыслом, что тоже свидетельствует о потере самоидентичности.

С размыванием границ своего и чужого связаны и возникающие в пьесе ситуации предельного самоотчуждения, полного выведения себя вовне, «отгораживания» себя от собственных поступков. Один из таких моментов – самооправдание героя, связанное с убийством друга-банкира: «Я не убивал... Я достал пистолет и три раза выстрелил. Я не хотел... это как-то само собой произошло, помимо моей воли...». Или слова героини: «Я в пятницу так напилась, что устроила самый настоящий погром. <...> Потом я села на стул и заснула. А когда проснулась, подумала: какая-то сволочь перевернула всю мою квартиру вверх дном».

Вот почему у читателя/зрителя возникает ощущение, что на протяжении всей пьесы герои «примеривают» на себя разные образы и «сбрасывают» те из них, которые их не устраивают. Причём переходы от одного образа к другому осуществляются очень быстро, стремительно. Именно в связи с этим, видимо, в пьесе выстраивается ценностно-символический ряд деталей, связанных с одеждой, переодеванием (в пьесе упомянуты пальто, пиджак, шляпа героя; платье, пальто и перчатки героини)¹²⁰. Таким образом, помимо отме-

¹²⁰ В постановке «100-театра» (реж. В. Сторчак) этот аспект явно обыгрывается, особенно в связи с образом героини. Значимы, например, переходы от неброской, «серой» одежды в начале спектакля (свитер и джинсы) к элегантным платью (эпизод ожидания детей) и пальто (подготовка к бегству).

ченного нами выше, в пьесе происходит смещение и границы внешне-го/внутреннего, что выражается в попытках персонажей «увязать» свою сущность со своим обликом, отражением в зеркале.

Поэтому ситуация «человек у зеркала» (М. М. Бахтин), появляющаяся во второй части, вполне мотивирована образной логикой пьесы. Первое упоминание о зеркале возникает в реплике героя: «Однажды вы подойдёте к зеркалу и скажете сама себе: боже мой, как я изменилась, как я похорошела. Глазам своим не верю. Да неужели это я?» В данном случае утверждение собственной идентичности происходит через «самоуговаривание», через стремление совместить свою отчуждённую «самость» с отражением в зеркале. С образом зеркала в пьесе связан мотив разговора с самим собой, точнее, *с собственным отражением как с другим человеком*: «Он (подходит к зеркалу). В глазах ни капли раскаяния. Что же ты натворил? Мерзавец. Он смеётся надо мной. Какая наглость». По мысли М. М. Бахтина, смотрение в зеркало – это взгляд «на себя глазами мира, чужими глазами», «одержимость» другим, то есть овнешнение себя, самообъективация. В данном случае персонажи пытаются «подсмотреть свой заочный образ» как «свой собственный внутренний образ», «наивно» предполагая «цельность внешнего и внутреннего»¹²¹. Отсюда в пьесе возникает, видимо, мотив самообмана. Отмеченная ситуация «человек у зеркала» имеет ещё и смысл удвоения, количественного умножения собственной сущности и, одновременно, бегства от её «ядра», потому что разговор с собственной внешностью – это свидетельство размывания границ между «я» и «не-я», между внешностью и «самостью»¹²².

Этот момент символической значимости образа зеркала в пьесе усилен в постановке «100-театра», где одна из составляющей декорации – большой шкаф с зеркальными дверцами, причём в начале спектакля этот шкаф полностью закрыт белой бумагой¹²³. Герои начинают срывать бумагу, когда рассматривают друг друга в момент знакомства, причём, говоря друг другу о «красивых и ясных глазах» и «прекрасном сократовском лбе», они смотрят либо в сторону, либо в зеркало.

Многообразие «внешних» форм самоидентификации свидетельствует, вероятно, о том, что в пьесе П. Гладилина художественно осмысливается проблема сложности достижения подлинной идентичности, которая не может быть достигнута через «искушение» «внешними», претендующими на окончатель-

¹²¹ Бахтин М. М. «Человек у зеркала» // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. – М., 1997. – Т. 5. – С. 71.

¹²² С. Г. Бочаров, комментируя бахтинскую заметку «Человек у зеркала», отмечает, что «мотив «одержания» чужим взглядом» содержит «возможность «уплотнения» этого взгляда «до самостояния, почти до локализованного в бытии лица» двойника» (Бочаров С. Г. Комментарии // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. – М., 1997. – Т. 5. – С. 465).

¹²³ Вероятно, белая бумага связана с темой *сочинительства жизни* в пьесе.

ность, способами самоопределения, а должна ответственно «пробить» себе дорогу через готовые, сложившиеся, уже оговорённые варианты бытия.

С множеством «внешних» способов обретения «я», представленных в произведении, связано, видимо, и возникающее у читателя/зрителя впечатление, что развивающееся перед ним действие – не более, чем игра в жизнь. Например, подобную трактовку пьесы (спектакля, поставленного В. Мирошниченко) предлагает В. Фёдорова: «И женщина принимает условия игры... Необычная ситуация даёт актерам возможность в полной мере отдаться стихии игры». В этой интерпретации, однако, отсутствует однозначное понимание всего происходящего в пьесе как фантазии героев. Критик обращает внимание на «пронзительность» актёрского исполнения, говорит о присущем героям желании счастья, которое осуществляется в финале, о «мире грёз» и «фантазиях», которым «может быть, ... суждено стать реальностью бытия»¹²⁴. Отмеченная двойственность, неоднозначность присуща и другой известной нам интерпретации пьесы, представленной в короткой критической заметке О. Скорочкиной о томском спектакле. Здесь говорится о «миражной поэтике спектакля» и, в то же время, о «вечной тоске по Другому»¹²⁵.

Отмеченные реакции отражают, на наш взгляд, значимые закономерности художественного мира пьесы, а двойственность рецептивного впечатления (что и порождает состояние неопределённости, замешательства) входит в авторскую установку и включена в прогнозируемое автором-творцом поведение читателя идеального¹²⁶.

Восприятие происходящего на сцене только как игры, думается, не вполне адекватно тексту пьесы. Об этом свидетельствует заключительный эпизод пьесы, начинающийся с ремарки: «Они садятся на стулья, он берёт её руку в свою. Каждый из них смотрит вглубь самого себя». Отметим, что этот эпизод особо выделен для читателя / зрителя. Во-первых, здесь меняется ритмический «рисунок» пьесы: на смену «бешеному» ритму паники и подготовки к побегу приходит «передышка». Во-вторых, это первый длительный момент остановки, относительного «покоя» в пьесе, позволяющий героям сосредоточиться на своём внутреннем состоянии. В-третьих, самоуглубление (движение к себе и в себя) в этом фрагменте сопровождается движением к другому («он берёт её руку в свою»).

Герои пьесы как бы «цепляются» друг за друга. Речь идёт о неустойчивом, но всё-таки нарастающем их сближении (последнее слово пьесы – «ближе»). Так, в начале произведения героиня впускает в дом незнакомого

¹²⁴ Цитируется по: Фёдорова В. Сон или реальность? [Электронный ресурс]. URL: http://gladilin.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=107:---qq--18&catid=42:2&Itemid=30 (дата обращения: 31.01.2011).

¹²⁵ Цитируется по: Скорочкина О. From Siberia with Love, или 8 ½ [Электронный ресурс]. URL: http://anglais.nm.ru/tdt/lab_love.htm (дата обращения: 31.01.2011).

¹²⁶ Эта двойственность выразилась и в реакциях респондентов, которым авторы настоящего исследования предлагали прочитать пьесу и высказать свои соображения.

человека, представившегося её мужем, затем герой умоляет её не гнать его из дому, а потом уговаривает бежать вместе за границу, в финале героиня не даёт герою уйти, убеждая его в том, что они счастливая семья. Отметим, кстати, что в спектакле «100-театра» героиня в финале отчаянно не выпускает героя из дома: она загоразживается собой дверь и несколько раз буквально швыряет героя обратно. Создаётся впечатление, что его уход будет означать крушение всей её жизни.

С этим движением персонажей навстречу друг другу связан, на наш взгляд, мотив «сиротства» в пьесе, который является также одним из аспектов кризиса идентичности. Если до названной ремарки героиня постоянно разговаривает со своей покойной матерью, забывая о том, что родители умерли, а герой, переживающий «провал в памяти», говорит, что чувствует себя «круглым сиротой». Переживание собственного «сиротства», диалоги с «виртуальным» собеседником (отражение в зеркале, покойная мать героини) выявляют онтологическую *нужду в другом человеке, в близком другом*, и свидетельствуют о крайней степени «оторванности» героев от себя и о том, что без другого невозможно обрести целостный образ «я». Как раз во фрагменте пьесы, следующем после названной выше ремарки, таких имитаций присутствия другого и общения с ним уже нет.

Нужно отметить, что по отношению друг к другу «он» и «она» в пьесе всегда «балансируют» на грани сближения / отчуждения, сочувствия / равнодушия, любви / нелюбви. Так, например, герои говорят о том, что любовь может оказаться не настоящей, а выдуманной (воспоминание героя о своей влюблённости), что можно «заблуждаться» относительно объекта своего чувства («Вас переполняет любовь, но может так случиться, что это любовь не ко мне переполняет вас»). Сталкиваются противоположные точки зрения на любовь, когда один собеседник воспринимает чувства как единственную опору в зыбкой ситуации потери памяти, а другой говорит об их иллюзорности («А может, и не любите совсем, а вам это только кажется»). Говорится, что любовь и знание о том, что любишь, могут не совпадать во времени: «Пройдёт двадцать лет, и окажется, что вы никого никогда так не любили, как меня уже сейчас, сию минуту. Вы только ничего не знаете об этом». Таким образом, любовь в пьесе оказывается тоже «мерцающим» понятием.

Однако это постоянное «колебание» сближения/отчуждения, сочувствия/равнодушия, любви/нелюбви не отменяет отмеченного выше смыслового движения. Можно говорить, видимо, об изменении «внутренней меры» (Н. Д. Тмарченко) в соотношении названных начал бытия. «Сквозным» в пьесе является диалог героев о любви, и в этом диалоге прослеживается та же смысловая динамика. Герои переходят от неявной полемики к относительно-му согласию, от ситуаций неразделенной любви (в начале героиня «выпрашивает» признания; затем – любовь героя к героине оказывается без ответа) к взаимности в итоговой попытке выстроить совместную жизнь. В свою очередь, такая логика сюжетного движения позволяет толкователю уточнить

«предварительные проекции смысла» (Г.-Г. Гадамер), то есть проясняет авторские ценностные акценты для читателя / зрителя, утверждая значимость, и даже необходимость, единения с другим для обретения собственной идентичности.

В финале герои достигают *почти* идиллического успокоения. Можно говорить, видимо, об *относительности* этого успокоения и об *относительном завершении* пьесы. Диалог героев не завершён, намечается его продолжение («Мы...потом поговорим, хорошо?»). Последняя реплика пьесы – вопрос. Тем самым *в состоянии вопроса* остаётся и читатель/зритель. Ситуация «забвения» для героев не исчерпывается («Но я знаете, что хотел вам сказать, я забыл, что хотел вам вот что сказать»). Последнее слово оказывается так и не произнесённым. Финальные фраза героя и вопрос героини оставляют воспринимающего субъекта в «неустойчивом» положении, в состоянии неопределённости (вполне возможно, что герой вспомнит то, что приведёт к очередному семантическому «слому», отменяющему «достигнутый» вариант истолкования героями собственной судьбы).

Отметим «несценичность», непостановочность заявленного в заключительной ремарке различения: «они» (герои) – «мы» (читатели). «*Они ждут...мы слышим детские голоса и смех*». Сценически невоплотимой оказывается неоднозначность ремарки: то ли противопоставление кругозоров персонажей и читателя, то ли их сближение. С одной стороны, то, что «мы» (читатели/зрители) слышим детские голоса, свидетельствует о *претворении в реальность* всего, заявленного в слове героев¹²⁷. С другой стороны, читателя/зрителя не оставляет ощущение, что счастливая, благополучная жизнь героев всё-таки оказывается *сочинённой*, а финальный «хэппи энд» – очередной (и даже не окончательный) «виток» придумывания собственной жизни. Дети так ни разу и не появляются перед взором читателя/зрителя (слышны лишь их голоса). Герои не знают, какие они, их дети, и, возможно, просто выдают желаемое за действительное: «Они, наверное, хорошенькие такие, да?» – «Ещё бы, самые красивые». Слово героини о том, что она видит своих детей, не подтверждается даже словом героя. Тогда фраза «мы слышим детские голоса» допускает другое толкование: возможно, в данном случае граница между читателем/зрителем и героями также размывается, и воспринимающий субъект, таким образом, оказывается *внутри сочинённой* персонажами *истории*.

С отмеченной двойственностью сопряжена для читателя/зрителя интерпретация и других деталей финального эпизода. Особенно, на наш взгляд, это актуально для читателя, так как именно он имеет возможность соотнести реплики персонажей и ремарку. Например, после слов героини, о том, что она видит в окно своих детей, идёт с трудом поддающаяся воплощению на сцене ремарка: «*Она смотрит в окно на снег, за окном и в комнате темнеет, мы*

¹²⁷ Что совпадает с интерпретацией В. Фёдоровой.

слышим детские голоса и смех». Образ снега входит в ценностно-смысловой ряд холода, одиночества, потерянности. Присутствующую в конце пьесы оппозицию образов снега и детских голосов (тепло, семейное единение) также можно истолковать двояко. С одной стороны, детские голоса (которые действительно раздаются) возникают как ценностный противовес холоду одиночества. С другой стороны, фраза героини «Я их вижу» «в окружении» слов героя («смотри-ка, снег пошёл») и финальной ремарки о снеге подчёркивает момент самообмана и иллюзорность семейной «идиллии».

Финал не оставляет реципиента в состоянии успокоенности (даже такой относительной, в которой пребывают герои пьесы) и того гармонического равновесия, которое возникает при идиллическом завершении судеб героев. Этой утрате рецептивного «равновесия» способствуют и разные позиции героев в конце произведения (нежелание героини «вспоминать» что-то другое, её попытка «зацепиться» за, возможно, миражное счастье и ощущение недоговорённости, неокончателности достигнутой гармонии у героя). Читатель/зритель сталкивается с принципиальной неоднозначностью финальной ситуации и с необходимостью учитывать «двоякость» заданных произведением версий смысла.

«Мерцательность» происходящего (события жизни героев – то ли правда, то ли вымысел), взаимопроникновение воображаемого и фактического как раз и позволяют говорить о *гротескной образности* пьесы П. Гладилина как способа выражения авторской позиции и организации читательского/зрительского восприятия.

Действительно, в пьесе *доводится до предела* ситуация «забвения» с целью обнажения противоречий, с которыми сталкивается современный человек, пытающийся обрести собственную идентичность (множественность образов «я», несовпадение с собственной «самостью», «нестабильность» личностного «ядра», самоотчуждение).

Если память обеспечивает единство опыта «я», сохраняя «фактическую вещную сторону прошлого» (разрядка М. М. Бахтина)¹²⁸, то ситуация тотального «забвения» у Гладилина приводит к неустойчивости не только *оценок* неожиданно всплывающих этапов биографии (счастливая или несчастливая жизнь, или счастливо-несчастливая: «В промежутках между запоями счастье вполне возможно»). *Под вопросом* оказывается само её *фактическое содержание*. Можно говорить о гротескном преувеличении – несовпадении героев с самими собой не только в ценностно-смысловом плане, но и в фактическом (до конца так и не ясно, соответствует ли что-то из воспоминаний и предчувствий героев действительности, или же это сплошь или частично плод их фантазий). По нашему мнению, в рамках классической образности

¹²⁸ См. об этом: Бахтин М. М. К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. – М., 1997. – Т. 5. – С. 9.

невозможно адекватно интерпретировать пьесу П. Гладилина¹²⁹, поскольку в ней возникает, как уже отмечалось, смещение устойчивых и ожидаемых границ между правдой и вымыслом, внешним и внутренним, «вещным» и «личностным», своим и чужим, близким и далёким, одиночеством и взаимностью, личностно-персональным отношением к другому и себе и безлично-отстранённым и т.п. Такое взаимопроникновение разных начал требует, в свою очередь, «иного, чем обычно, видения от того, кто однозначно противопоставляет «я» и «не-я»¹³⁰.

Необходимо сказать, что гротеск здесь присутствует не только на уровне сюжетном, но и композиционно-речевом. Так, нами уже отмечались «перетекание» слов, воспоминаний от одного персонажа к другому, повторения одних и тех фраз, смысл которых меняется в зависимости от контекста конкретной ситуации, моменты убеждения другого и самоубеждения в собственной «самости», заставляющие персонажей словно эхо повторять с утвердительной или вопросительной интонацией слово другого. Например, когда героиня находит фотографию в газете, между персонажами происходит странный диалог: «Смотрите, я нашла вас, я нашла, вот он вы. Это вы». – «Это я». – «Это вы». – «Я. Точно. А что здесь написано под фотографией?» Особенности высказываний героев таковы, что заставляют сделать вывод об отсутствии единого речевого портрета каждого из них. С одной стороны, герои пьесы легко и, казалось бы, немотивированно, с точки зрения читателя/зрителя, переходят от одного стиля речи к другому, например, с высокого, книжного, языка («Вы лжец, сударь...») к бранному («какая-то сволочь перевернула всю мою квартиру вверх дном»). С другой стороны, читатель/зритель сталкивается с неопределённостью и даже множественностью интонаций персонажей, причём некоторые состояния и интонации оказываются трудно «уживающимися» в рамках одной личности. Например, герой почти мгновенно переходит от умоляюще-жалостливой интонации («Умоляю, не гоните меня»; «Я чувствую себя круглым сиротой») к самоуверенности («Из Швеции я поеду в Данию, там у меня живут друзья, они мне сделают новый паспорт. С большими деньгами я не пропаду»), от трогательного признания («...я знаю одно. Что люблю вас») к циничному («А я шёл через мост и пытался вспомнить лицо шлюхи, с которой мы познакомились вчера на вокзале...»). Таким образом, перед нами создаётся гротескный образ личности не только с неоднозначным речевым портретом, но и с её «вероятност-

¹²⁹ В известных нам критических статьях о пьесе «Другой человек» говорится, по-видимому, инерция её прочтения как классической драмы, что ведёт к появлению апорийных суждений. Это можно заметить в статье В. Фёдоровой, где утверждается одновременно и игровой, и реальный характер происходящего на сцене, причём целостной интерпретации не получается в силу того, что в рамках классического прочтения трудно согласовать друг с другом эти противоречивые варианты истолкования.

¹³⁰ Смирнов И. П. Гротеск // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008. – С. 51.

но-множественной» (С. Н. Бройтман) сущностью. По-видимому, исполнение этой пьесы на сцене требует постоянного изменения образа героя, так, как будто актёр играет не одного персонажа, а нескольких¹³¹.

Возвращаясь к образу Бодхидхармы, возникающему в предисловии, стоит заметить, что содержание пьесы оказывается полемичным по отношению к той готовой (образцовой) монологической позиции (растворения в абсолюте), которую репрезентирует этот персонаж. Современное же понимание личности (двуединство «я – другой»), связано, как пишет С. Н. Бройтман, с открытием диалогической природы сознания, что отразилось в литературе конца XIX – начала XX века и характерно вообще для неклассической художественности.

Пьесу «Другой человек» можно считать одним из примеров такого типа художественного целого, в котором гротескный принцип построения распространяется и на субъектную структуру, то есть возникает тот тип литературного субъекта, который Н. Д. Тмарченко и А. А. Белянцева предложили называть «гротескным»¹³². Понятно, что подобный образ, который строится на «доминанте самосознания» (Н. Д. Тмарченко, А. А. Белянцева), мог возникнуть только в литературе нового времени, поскольку «почвой» для его появления становится «открытие самоценной личности» (С. Н. Бройтман). Однако если в рамках классического периода эпохи художественной модальности¹³³ в драматургии доминирует установка на создание единства драматического характера¹³⁴ (что выражено, например, в словах Г. В. Ф. Гегеля: «индивид в драме должен <...> представлять законченную целостность, а умонастроение и характер его должны гармонировать с его целями и поступками»¹³⁵), то герой неклассической драмы (начиная с рубежа XIX – XX вв.) уже не может «нераздельно сомкнуться с какой-то особенной стороной ... устойчивого жизненного содержания, отвечающей его индивидуальности» (Гегель), поскольку само это «жизненное содержание» осознано как принци-

¹³¹ Например, именно такое впечатление, что на протяжении сценического действия неоднократно менялось лицо героини, сложилось у авторов статьи от игры актрисы «100-театра» Д. Дементьевой.

¹³² См.: Тмарченко Н. Д., Белянцева А. А. Гротескный субъект в литературном произведении (сюжет двойничества и изображающий субъект у Гофмана, Гоголя и Достоевского) // Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Выпуск 2. – Кемерово, 2003.

¹³³ См. историческую типологию С. Н. Бройтмана, например, в работе: Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. Т.2. – М., 2004.

¹³⁴ Субъекта, «не совпадающего с собой как с субъектом» (Н. Д. Тмарченко, А. А. Белянцева), можно обнаружить уже в некоторых образцах драматургии классического периода (например, в пьесах Л. Тика, в «Принцессе Бландине» Э. Т. А. Гофмана; «Искушении святого Антония» Г. Флобера), однако подобные драматургические высказывания не являются характерной приметой литературной практики названного историко-литературного этапа.

¹³⁵ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 тт. – Т.3. – М., 1971. – С. 558.

ально неготовое, становящееся, не позволяющее индивиду окончательно «срастись» с одной из его форм. Думается, что гротескный субъект может считаться одним из вариантов такого неклассического субъекта в драме¹³⁶, а его актуализация в современной литературе – одним из векторов развития гротескного типа образности.

Проникновение гротеска в субъектную структуру драмы, являясь изначально способом выражения «неготовности» бытия, становится формой художественного «проговаривания» современного понимания личности. Название пьесы П. Гладиллина как раз и связано с представлением о неоднородности, принципиальной множественности (лицо человеческое как «целая гроздь лиц, которые находятся в разных плоскостях и которые нельзя увидеть одновременно» (М. Пруст)¹³⁷) и незавершённости «я» современного человека. Заглавие указывает также на значимость другого для самоидентификации, на важность присутствия другого, близкого другого в жизни человека (не случайно в описаниях своих ощущений до встречи друг с другом герои используют образы холода, могилы, говорят о желании самоубийства, отсутствии красоты в мире).

Множество предлагаемых в пьесе вариантов приближения героев к собственной «самости» сопряжено, видимо, с конфликтом пьесы (и источником её драматизма), который, на наш взгляд, связан с противоречием между *стремлением* героев «пробиться» к собственному «я» и *принципиальной множественностью постоянно возникающих образов этого «я»* (благодаря памяти и забвению), *что ведёт к его непрерывному обновлению в собственных глазах и глазах другого*. Гротеск как раз и позволяет отразить эту диалектику готовности / неготовности «я» (изменений «внутренней меры» в соотношении завершённого и незавершённого).

Пьеса репрезентирует первый («сущностный») тип кризиса идентификации личности (по классификации И. Болотян и С. П. Лавлинского), при котором герой пытается самоопределиться «в собственной «эго-истории»¹³⁸. Однако, по-видимому, стоит сделать некоторое уточнение: в этой пьесе герой сталкивается не просто с определённым и устойчивым «самим собой как с Другим (прошлым, настоящим и будущим)»¹³⁹, но с «вероятностными» образами себя самого, так что само это «я» (прошлое и нынешнее) предстаёт «пульсирующим» и нестабильным.

¹³⁶ На рубеже XIX – XX вв. пьесы, в которых нарушается классическое требование единства характера, становятся уже не исключением, причём появляется достаточно много произведений с гротескной субъектной архитектурой (некоторые образцы символистской драмы, «эпический театр» Б. Брехта, пьесы Л. Пиранделло, театра абсурда и т.д.).

¹³⁷ Цитируется по: Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 254.

¹³⁸ Болотян И. М., Лавлинский С. П. Типология конфликтов в произведениях «новой драмы» // Новейшая русская драма и культурный контекст. – Кемерово, 2010. – С. 57.

¹³⁹ Там же.

Обнаружение читателем/зрителем несовпадения героев с собственной, иногда только что найденной, идентичностью, – источник комического в пьесе П. Гладиллина. На наш взгляд, можно говорить о «грустном» комизме «Другого человека», генетически связанном с традициями чеховского театра¹⁴⁰. По отношению к героям пьесы П. Гладиллина, как представляется, можно использовать словечко Фирса из «Вишнёвого сада» – «недотёпы». Действительно, они оговаривают (то ли вспоминая, то ли сочиняя) довольно «нескладные», «невнятные» варианты собственной судьбы. У персонажей «Другого человека», как и у чеховских героев, возникает «зазор» между словом и поступком. Они надеются, что возможна иная жизнь, в которой чудесным образом, без всяких усилий разрешатся все противоречия. Однако, в отличие от чеховских пьес, здесь нет ситуации взаимной глухоты. Напротив, всё сценическое существование героев происходит в пространстве напряжённого диалога (длинных монологических речей в пьесе нет). Характерно, что у произведения нет чёткого жанрового обозначения, в подзаголовке значится только слово «пьеса». Можно предположить, что «нечёткость» жанрового подзаголовка и размытость границ между смешным и серьёзным обусловлены особым типом авторского отношения, воплощённым в гротескной образности произведения.

Такое стремление «зацепиться» за слово другого, диалог, а не «бред вдвоём» (Э. Ионеско) не позволяют отнести произведение П. Гладиллина к театру абсурда¹⁴¹, хотя традиции этого театра в нём присутствуют. К драме абсурда отсылает читателя/зрителя сама ситуация забвения героями самих себя. Здесь можно вспомнить, например, знаменитый «диалог» супругов Мартинов из «Лысой певички» Э. Ионеско, где герои монотонно, методично, «без всякого выражения», словно куклы-автоматы, пытаются вспомнить, где они могли видеть друг друга. С театром абсурда пьесу Гладиллина «роднит» и алогичность поведения героев, овнешняющий характер их речей. Однако персонажи «Другого человека» – это не герои-марионетки, как Мартины у Э. Ионеско. Уже само название произведения П. Гладиллина своей «человечностью» противоречит поэтике абсурда. На наш взгляд, в этой пьесе не всё подвергнуто сомнению, абсурдистскому скепсису. Неиллюзорными оказываются ужас одиночества, «цепляние» героев друг за друга, нужда в другом человеке.

Выявленные особенности поэтики пьесы «Другой человек», обусловленные гротескным типом образности, позволяют прояснить специфику позиций автора, читателя и зрителя. На наш взгляд, не всегда можно говорить о тождестве их точек зрения. Отмеченная «несценичность» финальной ремарки

¹⁴⁰ Отметим, что традиции театра А. П. Чехова вообще оказываются очень значимыми для новейшей русской драматургии. Здесь можно вспомнить, например, пьесу В. Леванова «Смерть Фирса» (наполненную чеховскими аллюзиями). У самого П. Гладиллина тоже есть пьеса под названием «Фирс».

¹⁴¹ Как абсурдистская эта пьеса характеризуется в аннотации к спектаклю театра-студии «Листопад» (г. Нижний Новгород).

позволяет говорить о том, что произведение П. Гладилина – это пьеса не только для постановки на сцене, но и для чтения. Понятно, что зритель, в отличие от читателя, встречается с определённой конкретизацией текста, что обуславливает разницу их кругозоров. Однако любое режиссёрское прочтение пьесы П. Гладилина «Другой человек» сталкивается с необходимостью заполнять значительное количество «мест неполной определённости» в произведении, к которым относятся и декорации, и одежда героев, и выражения их лиц, и интонации их реплик. Вот почему сценическая конкретизация пьесы может приводить к появлению таких деталей, которых не было в тексте (например, белая бумага, зеркальный шкаф, домашние тапочки героя, мягкие игрушки, мячи и многое другое в постановке «100-театра»). Все эти «лакуны», затрудняя восприятие драматического произведения, формируют особый тип «участного мышления» (М. М. Бахтин) читателя/зрителя.

По-видимому, продуктивное прочтение разбираемого произведения (а также целого ряда других новейших пьес) связано с *преодолением инерции* классического «видения», с необходимостью рецептивной «перенастройки». На фоне классического «построения образа» и связанных с ним ожиданий толкователя проясняется «инаковость» неклассического гротескного текста, поскольку именно через осознание и экспликацию читателем/зрителем «своей собственной предвзятости» (Г.-Г. Гадамер) для него и рождается смысл.

Существование героев «на переходе границ» приводит к тому, что *подвижной («на переходе границ» сочувствия – отстранённости)* становится и *ценностно-смысловая дистанция* между автором, читателем, зрителем, с одной стороны, и героями – с другой. В связи с этим любопытным представляется указание на жанр произведения, представленное в программке «100-театра»: «Сочинение в присутствии зрителя». Получается, что и герои, и зритель «существуют» «на переходе границ» между «сочинением» и жизнью, между сценическим и реальным пространствами, между вымышленным и действительным мирами. Важно заметить, что присутствие в драме гротескного типа условности всегда, по-видимому, связано с установкой на определённого рода рецептивную «провокативность». Современные пьесы с гротескной субъектной архитектурой «остраняют» читательский/зрительский опыт, ориентированный на эстетику завершенности. Тексты драматических произведений такого рода обуславливают появление соответствующей формы события прояснения смысла, предполагающей погружение воспринимающего субъекта в «кризисное» состояние вопроса, удивления, замешательства, неуспокоенности, когда не только герой, но и читатель/зритель сталкивается с необходимостью *собственной самоидентификации*. Однако если для первого это проблема находится в жизненно-этической плоскости (герой, например, пытается понять, является ли он «последним подонком» или порядочным, честным человеком), то для последнего – в плоскости эстетической, что связано, как уже говорилось выше, с обновлением рецептивного опыта.

Глава 6. К герменевтике заглавий

В данной главе будет рассмотрена роль *заглавия* в акте *истолкования* литературного художественного произведения. Само по себе изучение заглавия текста, в том числе художественного, в связи с его (текста) интерпретацией не является чем-то новым¹⁴². То, что заглавие является не только предметом, но и в значительной мере средством истолкования, понимают как сами авторы¹⁴³, так и учёные¹⁴⁴. Самим своим положением *перед* и *над* текстом заглавие словно бы заявляет о своём «привилегированном» положении по отношению к смыслу произведения¹⁴⁵. Однако *специфический* характер связи заглавия со смыслом словесного *художественного* произведения, его роль в раскрытии этого смысла остаются в значительной мере невыясненными. По нашему мнению, в первую очередь это связано с неизученностью самой природы и параметров художественного смысла¹⁴⁶. Кроме того, в исследованиях заглавий герменевтические подступы к литературному произведению либо совершенно не учитываются, либо остаются неотрефлексированными и присутствуют в «свёрнутом», имплицитном виде.

Так, уже в классической брошюре С. Кржижановского «Поэтика заглавий» затрагивается, конечно, без каких-либо ссылок на герменевтическую традицию, проблема соотношения названия и смысла книги в целом. Для характеристики этой связи С. Кржижановский использует сравнение заглавия с

¹⁴² Здесь не имеет смысла приводить весь список работ, посвящённых изучению заглавия в связи с проблемами интерпретации текста. Желающие могут обратиться к библиографии исследований заглавия, опубликованной в сборнике «Литературный текст: проблемы и методы исследования» (Веселова Н. А., Орлицкий Ю. Б., Скороходов М. В. Поэтика заглавия: Материалы к библиографии // Литературный текст: проблемы и методы исследования. III. – Тверь, 1997. – С. 158-180), а также к библиографиям, представленным в диссертациях М. Л. Коротной, Г. М. Колеватых, Н. В. Губиной (Коротная М. Л. Роль заголовка и ключевых слов в понимании художественного текста: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.19. – Тверь, 1996. – 190 с., Колеватых Г. М. Заглавие в русской поэзии 1980-1990-х гг.: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Калуга, 2008. – 247 с., Губина Н. В. Поэтика заглавий в прозе Е. И. Замятина: Название - текст - метатекст: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Барнаул, 2006. – 195 с.).

¹⁴³ См., к примеру: Эко У. Заглавие и смысл // Эко У. Имя розы / Пер. с итал. – М., 1989. – С. 428-431.

¹⁴⁴ Ср. цитату из статьи В. И. Тюпы: «Авторская инвенция названия есть первичная интерпретация произведения со стороны его автора» (Тюпа В. И. Произведение и его имя // Литературный текст: проблемы и методы исследования. VI / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н. Д. Тамарченко. – М.; Тверь, 2000. – Вып. 6. – С.10).

¹⁴⁵ Определение Л. Ю. Фуксона из письма автору этой главы.

¹⁴⁶ Один из возможных подходов к феномену художественного смысла рассматривается нами в 1-ой главе данной монографии.

«искателем» телескопа¹⁴⁷, а смысла книги – с искомой звездой. Заглавием смысл книги впервые обнаруживается, становится наблюдаемым, чтобы потом – в процессе прочтения книги – рассматриваться «в многократном увеличении»¹⁴⁸. При этом заглавие («микро-книга»), по С. Кржижановскому, должно быть «сосмыслно»¹⁴⁹ тексту («макро-книге»). Книга как бы *предосмысливается* заглавием, а смысл заглавия уточняется (поверяется) смыслом всего текста. Очевидно, что механизм соотнесения текста и заглавия в процессе чтения книги, пунктирно намеченный С. Кржижановским с помощью астрономических метафор, соответствует *круговой* схеме движения интерпретации¹⁵⁰, подробно описанной, в частности, Ф. Шлейермахером.

Действительно, заглавие – первая *часть* текста произведения, с которой начинается понимание его смысла как *целого*. В этом отношении понимание заглавия подчинено закону *герменевтического круга*: знакомство с целым текстом позволяет нам скорректировать первоначальный «набросок смысла», намеченный заглавием. Как в цитированной работе С. Кржижановского, так и в большинстве других исследований заглавие рассматривается не обособленно, а именно *в связи* с текстом произведения. Однако, по нашему мнению, в филологических исследованиях заглавия (в большинстве своём – лингвистических) не учитывается существенное различие смысловой структуры словесных *художественных* произведений и *нехудожественных* (бытовых, научных, религиозных, публицистических). Именно акцент на этом различии является ключевым пунктом герменевтического подхода к заглавию, предлагаемого в этой главе монографии.

В художественном словесном произведении в отличие от нехудожественного заглавие соотнесено не только с *целым содержанием*, но и с *целым формой* – архитектурной упорядоченностью художественного смысла. С одной стороны, заглавие художественного произведения сообщает нам, *о чём* оно. В этом отношении заглавие романа или поэмы ничем не отличается от заглавия, к примеру, научной статьи. Но кроме того в заглавии художественной книги *манифестируется сам способ (вектор) художественного оформления и завершения* этого «о чём» – содержания. Однако художественная форма, рассмотренная в герменевтической плоскости, предстаёт как *самоистолкование* произведения, самораскрытие его смысла, без которого было бы невозможно его – произведения – понимание¹⁵¹. В свете такого подхода заглавие может быть определено как элемент текста, в котором (которым) фиксируются наиболее общие параметры этого самоистолкования. Иными сло-

¹⁴⁷ Кржижановский С. Поэтика заглавий // Кржижановский С. Собр. соч. в 5 тт. – СПб.: «Симпозиум», 2006. – Т. 4. – С. 7.

¹⁴⁸ Указ. соч. – С. 8.

¹⁴⁹ Указ. соч. – С. 8.

¹⁵⁰ О понятии «герменевтического круга» см., к примеру, статью Г.-Г. Гадамера «О круге понимания» (Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 72-82).

¹⁵¹ См. об этом 1-ую главу настоящей монографии.

вами, заглавие является первоначальной и наиболее общей *словесной транскрипцией* «воплощённого» (несказанного по своей сути) смысла произведения как *целого* и, следовательно, тем первым словом, которым читатель вовлекается в событие его *интерпретации*.

Роль заглавия в *прояснении смысла* словесного художественного произведения будет рассмотрена в данной главе на примере текстов новейшей русской драматургии (прежде всего пьес авторов движения «Новая драма»). Выбор комплекса исследуемых текстов обусловлен прежде всего тем, что в современном литературоведении феномен заглавия рассматривается в большинстве случаев на материале двух литературных родов – эпоса и лирики (В. Прозоров, Б. Реизов, Н. Кожина, Ю. Орлицкий, Н. Веселова, Г. Колеватых и др.). Исследований же, посвящённых заглавиям драматических произведений, крайне мало (можно отметить разве что давнюю статью С. Кржижановского «Пьеса и её заглавие»¹⁵², а также немногочисленные работы о заглавиях отдельных пьес). При этом художественные функции заглавий в отечественной драматургии 1990-2000-х гг. остаются совершенно неизученными¹⁵³.

Сразу следует оговориться, что в данном исследовании речь пойдёт о заглавиях *текстов* драматических произведений. Соответственно драма будет рассматриваться в данной статье как сугубо *литературный*, а не театральный феномен. В значительной мере это обусловлено и художественными установками движения «Новая драма»¹⁵⁴.

Заголовки текстов новейшей драматургии чрезвычайно многообразны. Большинство заглавий по своей смысловой структуре не отличаются от заглавий пьес XIX в. и даже драм *традиционалистской* (в терминологии С. С. Аверинцева) эпохи: это могут быть как «заглавия-протагонисты», так и «заглавия-ситуации» (в терминологии С. Кржижановского¹⁵⁵): например, «Анна» Ю. Клавдиева или «Терроризм» бр. Пресняковых. Однако мы сосредоточимся на таких заголовках, которые по способу отношения к смыслу целого произведения могут быть определены как *неклассические*¹⁵⁶.

¹⁵² Кржижановский С. Пьеса и её заглавие // Указ. соч. – С. 621-635.

¹⁵³ Несколько иначе обстоит дело с комплексным исследованием заглавий в современной лирике. Здесь стоит отметить работы Ю. Б. Орлицкого и Н. А. Веселовой (Веселова Н. Орлицкий Ю. Заметки о заглавии (в русской поэзии 1980-90 гг.) // Арион. – 1998. – № 1), а также упомянутую диссертацию Г. М. Колеватых.

¹⁵⁴ Об ориентации на главенство литературного текста в театре как об одной из эстетических установок движения «Новая драма» см.: Болотян И. М. «Новая драма» как театрально-драматургическое движение // Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей. – Кемерово: ИНТ, 2010. С. 38-41.

¹⁵⁵ Кржижановский С. Пьеса и её заглавие // Указ. соч. – С. 624.

¹⁵⁶ Данное определение указывает на характер *художественности* тех произведений, к которым относятся данные заглавия (см. Тюпа В. И. Неклассическая художественность //

В первую очередь, в ряду заглавий современных пьес выделяются довольно многочисленные примеры заголовков, отсылающих читателя к историко-культурному и литературному контексту, либо к конкретному тексту (*интертекстуальные* заглавия). Заглавия такого типа изначально настраивают читателя на определённый способ понимания произведения: а именно, на прочтение его сквозь призму культурной или литературной традиции. Такие заглавия можно определить как *диалогические* по своей смысловой структуре. В заглавиях такого типа как бы в концентрированном виде представлена «рецептивная интенция названия» (В. И. Тюпа), художественная установка на диалог (с читателем, с литературной традицией), характерная для всего произведения как эстетического события.

В качестве примеров заглавий, диалогически разворачивающих произведения к историко-культурной традиции, можно назвать следующие: «Отель Калифорния» В. Леванова, «Мурлин Мурло» Н. Коляды, «Mutter» и «Голубой вагон» В. Дурненкова, «Юдифь» Е. Исаевой. Следующие заглавия (мы приведём только некоторые примеры) отсылают читателя к литературной традиции: «Dostoevsky-trip» В. Сорокина, «Красная чашка» М. Дурненкова, «Смерть Фирса» и «Апокалипсис от Фирса, или Вишнёвый сон Фирса» (из цикла «Фирсиада»), а также «Роман с Онегиным» В. Леванова, «Истребитель класса «МЕДЕЯ»» М. Курочкина, «Воскресение. Супер» бр. Пресняковых, «Анна Каренина-2» О. Шишкина и т.п.

Попробуем рассмотреть в соотношении с текстами произведений несколько примеров таких «литературных» заголовков. Так, заглавие монопьесы В. Леванова «Смерть Фирса» указывает на связь с традицией русской классической драматургии («Вишнёвым садом» Чехова). Заголовок данного произведения свидетельствует об авторской установке на «переворачивание» чеховского сюжета, когда заглавным героем пьесы становится *периферийное* (хотя и важнейшее!) действующее лицо «Вишнёвого сада». Подобная ситуация «рокировки» центральных и периферийных персонажей, сюжетов и тем классической литературы характерна для произведений постмодернизма и, как правило, представляет собой реализацию *иронической* художественной оценки. Так, заглавие левановской пьесы корреспондирует с названием классического произведения постмодернистской драматургии – пьесы «Rosencrantz and Guildenstern are Dead» Тома Стоппарда. Название пьесы современного британского классика также настраивает читателя на «переворачивание» шекспировского сюжета и выдвижение на авансцену периферийных действующих лиц «Гамлета». Характерно, что в обоих заглавиях зафиксирована тема *смерти*.

Однако содержание монопьесы В. Леванова, судя по всему, не сводится к трагическому обыгрыванию образов и тем «Вишнёвого сада». В «Смерти

Фирса» главное и единственное действующее лицо, появляющееся на сцене, - Актёр, исполняющий роль Фирса. Однако границы между актёром и ролью в пьесе представлены размытыми. В начале произведения актёр иронически реагирует на замечание режиссёра («Голос» последнего звучит из зала) о том, что «Вишнёвый сад» – это пьеса про Фирса: «А к т ё р (*тихо, с иронией*). Очень оригинальная концепция»¹⁵⁷. Эта реплика в сочетании с усталостью актёра, казалось бы, указывают на то, что он отчуждён от исполняемой роли, играет только по принуждению режиссёра. Однако по ходу пьесы дистанция между актёром и персонажем (Фирсом) постепенно уменьшается. К концу пьесы Актёр явственно осознаёт своё тождество с исполняемой ролью:

Вообще... иногда мне кажется, что меня на самом деле и нет. Что я это только они, персонажи. Действующие лица. Я – Фирс. Я чувствую себя как Фирс. Думаю как Фирс, хожу как он и вижу ВСЁ его глазами. И мне пора... умирать. (...) Когда-нибудь, совсем скоро, я окончательно стану им... Фирсом... Произойдет окончательное перевоплощение...

В финале монопьесы Актёр уходит за кулисы, и на сцене вновь, как и в начале и в середине действия, появляется Фирс, произносящий знаменитую реплику из IV действия «Вишнёвого сада».

По нашему мнению, отмеченное размывание границ между Актёром и Фирсом обусловлено природой конфликта, представленного в пьесе. Этот конфликт, вслед за И. М. Болотян и С. П. Лавлинским, мы определим как столкновение героя «с самим собой как культурным Другим»¹⁵⁸. Герой монопьесы В. Леванова – это «самоопределяющаяся через культуру и связанные с ней мифы личность»¹⁵⁹. Через соотнесение себя с хрестоматийным чеховским образом, возводящимся в пьесе в ранг культурного мифа, герой пытается понять себя, своё место в мире и состояние этого мира. Отсюда столь частотные в монологе Актёра вопросы: «А чьё сейчас время?», «А кто герой?», «А чего я хочу?», «А что делать?», «Что со мной?». Эти предельные, «последние» вопросы герой задаёт, «проживая» смерть «культурного Другого» (Фирса) как свою собственную, реальную, а не «разыгранную» смерть («И мне пора... умирать»).

Таким образом, знакомство с пьесой как *целым* делает возможным, в силу *кругового* характера понимания, уточнить смысл заглавия произведения как его *части*. А поскольку заглавие является не только *частью* текста, но и *субститутотом целого*, его смысл как *словесно зафиксированного наброска понимания* проясняется и уточняется вместе с прояснением смысла всего произ-

¹⁵⁷ Леванов Вадим. Смерть Фирса [Электронный ресурс].

URL: http://www.theatre-studio.ru/library/levanov_v/firs_dead.doc (дата обращения: 30.03.11).

¹⁵⁸ Болотян И. М., Лавлинский С. П. Типология конфликтов в произведениях «Новой драмы» // Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей. – Кемерово: ИНТ, 2010. – С. 57.

¹⁵⁹ Там же.

ведения. Двигаясь по «кругу понимания» (Гадамер), читатель постоянно возвращается к заглавию как к *вербальному преднаброску* параметров *самоистолкования* произведения, сверяется с ним как со своеобразным «навигатором» понимания, «наводка» которого уточняется по мере знакомства с «маршрутом». Первоначальное, обусловленное постмодернистской рецептивной «инерцией», понимание заголовка левановской пьесы, акцентировало в нём, главным образом, момент иронического обыгрывания, «переворачивания» классического сюжета. Соотнесение же с целым произведением позволило выявить в заглавии обобщающий, метафизический план: проекцию *сценической*, «разыгранной» смерти Фирса как «архетипического» персонажа русской драматургии на *реальный* опыт смерти *каждого* человека. Вместе с тем, трагический смысловой «пласт» заголовка не отменяется данной интерпретацией: он соотносится прежде всего с позицией героя по отношению к самому себе, в которой значительное (хотя, на наш взгляд, и не определяющее) место занимают жесты самоуничтожения-самоосмеяния («Единственная – за три года! – роль здесь приличная – Фирс» и т.п.).

Хорошим примером заглавия, ориентирующего читателей на историко-литературный контекст, являются и «Бедные люди, блин» Сергея Решетникова. Однако во внутренней смысловой структуре данного заглавия имеется нечто новое в сравнении со «Смертью Фирса». Это со-(противо-)поставление культурного и бытового, высокого и низкого смысловых планов. Первая часть заглавия, очевидно, отсылает к названию романа Ф. М. Достоевского, вторая – к грубо-просторечному пласту русской лексики. Однако заглавие пьесы С. Решетникова ориентировано на открытость, подчёркнутую многоплановость понимания: оно может быть истолковано как простое обозначение имущественного положения героев (Михаил Блинов, его жена и дочка – люди действительно очень бедные). Но такое «референтное» (В. И. Тюпа) понимание заголовка, как мы уже показали, не является единственно возможным. Два этих смысла (социальный и культурный) не существуют в отрыве друг от друга. Через отсылку к роману Достоевского пьеса Решетникова «подключается» к традиции изображения «маленького человека» в произведениях русской «натуральной школы» и в творчестве Гоголя и, далее вглубь, к мощному смысловому источнику русского сентиментализма. Так, первое слово заглавия, безусловно, отсылает к важнейшему сентименталистскому тексту русской литературы – «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина. Данный смысловой обертон, очень неопределённо явленный в заглавии, между тем, подтверждается текстом: Лизой зовут жену главного героя решетниковской пьесы – Михаила Блинова.

Заглавие пьесы С. Решетникова демонстрирует ещё одну особенность произведения неклассической драматургии и неклассической литературы в целом: *разрушение границы между миром персонажей и миром автора (читателя)*. Как правило, заглавие непосредственно соотнесено с эстетическим планом бытия, формируемым автором и читателем, но никак не связано с

жизненными интенциями персонажей¹⁶⁰, запредельно их кругозорам. Если же герои оказываются осведомлены о заглавии «своего» произведения, то это значит, что они способны проникать в его эстетическое «измерение», осознавать *сотворённый и зафиксированный в тексте* (заглавие – часть текста) характер собственного бытия.

Так, в «Бедных людях, блин» сам акт создания пьесы становится предметом изображения. В разговоре с главным редактором телеканала Михаил Блинов (он по роду занятий – тележурналист) сообщает, что пишет пьесу под названием «Бедные люди». Проницаемость границ художественного мира, как нам представляется, свидетельствует о художественной концепции жизни, представленной в данной пьесе. Отчётливо вырисовывается параллель – сотворение книги (пьесы) и сотворение героем собственной жизни, попытка придать ей определённую посредством эстетизации¹⁶¹, соотнесения с многообразными культурными и литературными образцами. И всё это в сочетании с подчеркнутой погружённостью в быт, соприкосновением с маргинальными областями жизни. Основной конфликт пьесы С. Решетникова, отражённый в заглавии, это столкновение «я-реального» (недовольного собой, погружённого в *быт*, в житейскую муть, вынужденного приспособливаться к «толпе») и, если так можно выразиться, «я-мечтаемого»¹⁶² (свободной творческой личности, знаменитого писателя, состоятельного человека). В рамках пьесы, на уровне *изображённом*, этот конфликт развивается, но, видимо, не разрешается: Михаил Блинов не погружается окончательно в быт (он бросает пить, в конце пьесы получает, наконец, хорошие деньги), но и мечты его не осуществляются (он не становится знаменитым, не перебирается в Москву, не становится богатым). Однако *изображая, инсценируя* собственную жизнь, герой-автор (Михаил Блинов) *быт* делает предметом *творчества*, превращает жизнь в квазихудожественное действие. Он не может «выпрыгнуть» из сво-

¹⁶⁰ Данное положение верно, даже если заглавие как бы «цитирует» персонажа. Так, в новелле И. А. Бунина «Руся» заглавие – это имя возлюбленной героя. Но таким образом это имя произносит только сам герой – это, так сказать, интимное именование, принятое только между двумя людьми. Таким образом, имя указывает не только на героиню, но и на кругозор героя. Однако, вынесенное в заглавие, оно отсылает уже не к *частному* смыслу, порождаемому «внутримировой» ситуацией любовных отношений, а к *инкарнированному* смыслу *целого* жизни героев и их мира. Оно оценивает уже не только героиню или героя, и не характер их отношений, а бытие-смысл новеллы в целом, в его *сентиментальной*, «уменьшительной» *ценностной* мере. Имя героини становится наименованием произведения – словесной транскрипцией его целостного смысла.

¹⁶¹ См. об этом в нашей статье «Соотношение повествовательного и драматического компонентов в пьесе С. М. Решетникова “Бедные люди, блин”» (Русское Слово в культурно-историческом и социальном контексте: сборник статей в 2 тт. – Кемерово: КеМГУКИ, 2010. – Т. 1. – С. 307-313).

¹⁶² Данный пример близок 1-ому типу конфликта в типологии Болотян – Лавлинского, суть которого в столкновении «героя с самим собой как Другим (прошлым, настоящим, будущим)» (Болотян И. М., Лавлинский С. П. Указ. соч. С. 57).

ей неустроенной, «чернушной» жизни как *герой*, субъект поступков, но делает это как «автор» сценического изображения собственной жизненной истории (в форме сценок-диалогов). То, что в воспоминании-исповеди Михаила Блинова предстаёт как «житейская муть», «бытовуха» (бегство из армии, падение в пьяном виде с шестого этажа, безуспешные поиски постоянной работы и т.д.), в драматизованном виде обретает художественную форму, эстетически (но не этически) оправдывается.

Таким образом, заглавие пьесы «Бедные люди, блин» является в смысловом отношении неоднородным, актуализирующим различные (дополняющие друг друга) варианты истолкования пьесы: от травестийного обыгрывания тем русской классики и изображения социальной неустроенности до раскрытия онтологической неукоренённости современного человека в социальном, культурном, биографическом контекстах. Необходимо заметить, что смысловая неоднородность заглавия (как и в случае «Смерти Фирса») открывается не в момент первочтения, когда знакомство с текстом ещё не состоялось (в этом случае схватываются скорее социальный либо травестийный смысловые пласты), а в процессе кругового движения интерпретации, «проекций» заглавия на смысловое целое произведения.

Схожее сочетание в заглавии культурного и бытового элементов, «классики» и «современности» имеет место в пьесах «Dostoevsky-trip» В. Сорокина и «Облом Off (Смерть Ильи Ильича)» М. Угарова. Однако в заглавиях этих пьес в сравнении с рассмотренными нами ранее примерами наблюдается также сопоставление русского и иноязычного (в данных заголовках – англоязычного) элементов.

В заглавии пьесы В. Сорокина «Dostoevsky-trip» очевидна отсылка к литературной традиции. При этом переданная латиницей фамилия русского классика сочетается со словом, которое на русский язык может быть переведено и как «путешествие», и как «наркотическое опьянение». В тексте произведения актуализируется именно второй смысл слова. Героями пьесы являются семеро наркоманов (пятеро мужчин и две женщины), «подсаженных» на писателей. Перечисляя употребляемые ими «наркотики», герои называют имена всем известных авторов (Селина, Жене, Фолкнера, Толстого, Набокова, Горького, Достоевского и др.). При этом уточняется, что, к примеру, «Горький... говно», а Набоков «дико дорогая вещь»¹⁶³. Действие наркотика «Достоевский» выражается в том, что герои «проваливаются в пространство романа Достоевского «Идиот», став персонажами романа». Второй сюжетный эпизод пьесы представляет собой довольно близкую к источнику инсценировку (хотя и с серьезными расхождениями, которые мы здесь не имеем возможности обсуждать) знаменитого эпизода из первой части «Идиота», в котором Настасья Филипповна бросает в огонь принесённые ей Рогожиным

¹⁶³ Сорокин Владимир. Dostoevsky-trip [Электронный ресурс].

URL: <http://www.srkn.ru/texts/dostoev1.shtml> (дата обращения: 30.03.11).

сто тысяч. Текст пьесы заканчивается ремаркой: «Ганя отупело смотрит на горящую пачку».

Смысловая структура заглавия пьесы В. Сорокина, таким образом, схожа со структурой заглавия пьесы С. Решетникова «Бедные люди, блин». В обоих случаях в заголовках сходятся, сталкиваются «высокий» и «низкий», культурный и бытовой смысловые планы. Следует отметить, что заглавие пьесы Сорокина, так же как и Решетникова, двусмысленно, и его смысловая противоречивость может быть понята только людьми знающими (в первом случае – английский сленг, во втором – русскую классическую литературу). Вовлечение имени русского классика в наркотический контекст, актуализированное в заглавии, и в целом предпринятая в тексте пьесы реализация метафоры «чтение — употребление наркотика», конечно же, могут быть поняты читателем как травестия, нарочитое снижение хрестоматийного сюжета. Такая пародирующая, снижающая творческая установка вообще характерна для творчества Сорокина и постмодернистской литературы в целом. Однако мы хотели бы акцентировать внимание на другом аспекте заглавия «Dostoevsky-trip», а именно на его своеобразной *перформативности*. Дело в том, что, как нам представляется, название пьесы Сорокина отсылает не только к содержанию плану произведения, но и *ко всему эстетическому событию*, участниками которого являются и *читатели/зрители* пьесы. Вслед за героями читатели/зрители также оказываются под воздействием таблетки с надписью «Достоевский» и «проваливаются» в мир романа, становясь созерцателями сцены в квартире Настасьи Филипповны. Сами же литературные «наркоманы» становятся «участниками» романа Достоевского как некоего *квеста* и вынуждены «проживать» судьбы героев «Идиота» (в чём, надо полагать, и заключается суть «кайфа»). Подобное превращение *текста* в *действие* (в более широком, не только театральном, смысле этого понятия), равно как и травестия «школьных» сюжетов, характерно для произведений неклассической художественности¹⁶⁴.

В качестве необходимого дополнения следует сказать, что уже написание фамилии Достоевского латиницей и соединение его с английским словом говорит о столкновении в рамках заглавия «классики» и «современности». Широкое проникновение в русский язык английской лексики, тем более английского сленга, характерно именно для последних десятилетий. При этом для современного читателя англо-американская лексика и графика неизбежно ассоциируется именно с *массовой* культурой. Следовательно, в заглавии пьесы Сорокина выявляется ещё один смысловой стык, согласующийся с предыдущими, а именно противопоставление *элитарного* и *массового*. Русский классик переводится на язык массовой культуры, а его творчество (и фамилия)

¹⁶⁴ *Перформативность* как важнейшая черта художественности новейшей драмы подробно рассматривается С. П. Лавлинским в статье «О перформативном потенциале новейшей русской драматургии» (в печати).

соединяется с маргинальной практикой (и сленгом) наркоманов. При этом едва ли нужно напоминать, что для постмодернистского искусства соединение в одном контексте элитарного и массового является общим местом.

Заглавие пьесы М. Угарова «Облом Off (Смерть Ильи Ильича)» также предполагает знание читателем (зрителем) литературного контекста, а именно произведений русской классики. Но в отличие от произведения С. Решетникова заглавие этого «драмо-римейка» указывает на связь сразу с двумя классическими текстами русской литературы: «Обломовым» И. А. Гончарова и «Смертью Ивана Ильича» Л. Н. Толстого. В самом тексте пьесы, главным образом, разворачивается «обломовский» смысловой план заглавия. Уже само разбиение фамилии Обломова на две части — русскую и английскую — создаёт эффект игры, покушения на неизменность одного из самых известных имён русской классики. Посредством использования английского слова «off» гончаровский сюжет сталкивается с современным культурным контекстом: активное использование в речи (и на письме) английских слов и выражений — черта русской культуры последних десятилетий. Первая же — русская — часть фамилии представляет собой просторечное слово «облом» (в заглавие, таким образом, вносится снижающий смысловой обертон).

Раздельное написание фамилии в заглавии также соотносится с развёрнутой в тексте пьесы смысловой оппозицией *целого* и *части*. Доктор Аркадий Михайлович называет болезнь Ильи Ильича TOTUS (в переводе с латыни «весь», «целый»). При этом доктор утверждает, что это *редкая* («с нею уж никого почти не осталось»¹⁶⁵) и *смертельная* болезнь («Ваш диагноз несовместим с жизнью»). Получается, что именно уникальная цельность Ильи Ильича, несовместимая с «частичностью» человека в современном мире («Пол-человека, четверть-человека, осьмушка и одна шестнадцатая — все живы... А бедный Totus — нет?»), делает его смерть неизбежной. Раздельное написание фамилии вносит в образ Ильи Ильича как раз элемент разделённости, частичности¹⁶⁶. Характерно, что при произнесении вслух раздельность написания может как подчёркиваться, так и нивелироваться (фамилия Ильи Ильича будет при этом произноситься «обломоф» — с характерным для русского языка оглушением звонкого согласного в конце слова).

Завершая тему «инострannого» элемента в заглавии, стоит напомнить, что Обломов в отечественной культуре имеет репутацию подчёркнуто (и даже *патологически*) русского героя. Да и в путешествии за границу, несмотря на все увещевания Штольца, Илья Ильич так и не уезжает. Следовательно, искажение фамилии Обломова посредством введения иностранного слога

¹⁶⁵ Угаров Михаил. Облом Off (Смерть Ильи Ильича) // [Электронная] книга новейшей русской драмы: От Александра Вампилова до Юрия Клавдиева / Сост. С. П. Лавлинский.

¹⁶⁶ Впрочем, смысловой обертон частичности присутствует уже в самой фамилии «Обломов», перекликающейся с такими однокоренными словами, как «обломиться», «обломок». Равно как и смысловой оттенок целостности, завершённости: «облый» (по словарю В. И. Даля) — «круглый».

(слова) может восприниматься как внесение в традиционный образ героя принципиально несвойственных ему черт, игровое (почти хулиганское) переосмысление классики.

Вообще, заглавия многих произведений новейшей драмы построены таким образом, что их прочтение актуализирует иной смысл, чем слуховое восприятие: «Не про говорённое» М. Покрасса, «DOC. TOP. (Записки провинциального врача)» Е. Исаевой, «ОдноврЕмЕнно» Е. Гришковца, «Ю» О. Мухиной и т.п. Смысловая природа таких заглавий, очевидно, может быть различной: от смехового самоистолкования, зафиксированного в игровом, каламбурном озаглавливании, до инкарнации трагического смысла. Обратимся к заглавию пьесы М. Покрасса «Не про говорённое». На слух данное словосочетание воспринимается как одно слово, при этом происходит некоторая корректировка смысла. В устном варианте заглавия («Непроговорённое») высвечивается предмет изображения – неск~~а~~занное/несказ~~а~~нное, то, что не может быть высказано или просто умалчивается. Смысл письменного варианта заглавия («Не про говорённое»), на наш взгляд, более полемичен. Заголовок содержит в себе *реакцию*, как бы ответ на вопрос («Про что текст? Про то, что сказано?»). «Нет. Не про это! *Не* про говорённое»). В письменном варианте заголовка акцентируется не одна из сторон оппозиции – неск~~а~~занное/несказ~~а~~нное, – а само состояние напряжённого *выбора*, осуществляемого в пользу того, что по ту сторону слов, того, что не вмещается в границы высказанного. Такая двусмысленность заглавия (притом письменный вариант заглавия сам по себе полемичен), на наш взгляд, с самого начала настраивает читателя на восприятие смысла данной пьесы как «открытого», «мерцающего», не сводимого к какой либо одной смысловой линии. При этом, как нам представляется, письменный вариант заглавия воспринимается «на фоне» устного как более неожиданный, «остранённый». Попробуем проследить, как развёртывается смысл письменного варианта заглавия в тексте пьесы.

Образы пьесы М. Покрасса довольно определённо выстраиваются в ряды, образующие оппозицию сказанного и неск~~а~~занного. Пьеса начинается с *монолога* «Маши», в котором героиня, между прочим, утверждает, что «не собирается никому говорить “*всю правду*”»¹⁶⁷. Таким образом, оппозиция сказанного и неск~~а~~занного соотносится с противопоставлением *лжи* и *правды*. Одновременно в монологе героини намечается важнейшая проблема *авторства* слова, которая непосредственно связана с выявленными ранее оппозициями, так как произнесённые героем чужие слова, очевидно, могут быть рассмотрены как неск~~а~~занные, так как их авторство принадлежит другому («это тоже автор написал»). Так намечается третье смысловое противопоставление: *чужое* слово – *моё* слово. Проблема авторства слова выводит на проблему соотношения слова и сущности человека, способности слова выра-

¹⁶⁷ Покрасс Михаил. Не про говорённое [Электронный ресурс]. URL: http://www.theatre-studio.ru/library/pokrass/pokrass_01.zip (дата обращения: 30.03.11).

зитель личность. Конфликт пьесы образуется стремлением героев к самоопределению посредством слова, которое, как оказывается, не схватывает «всего» человека в его изменчивости и текучести. Так, в начале пьесы (после монолога «Маши») на сцене появляется Мальчик, который собирается сказать «всё», «что всегда хотел сказать», но вдруг понимает, что слово не может «угнаться» за движением мысли («Того, о чём думал, уже нет. Ушло»). В финале пьесы выразителем личности Мальчика (и читателя?) становится не слово, а *музыка*: «ты никогда не станешь рассказывать, что с тобой происходит, не нужно тебе, потому что вот это - ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ – вот это ТЫ». Далее следует ремарка «Напеваает, почти неслышно, басовую партию». Таким образом, в пьесе делается художественный акцент на «непроговорённом» как *непроговариваемом (несказанном)*, которое оказывается ближе к личностному и ценностному «ядру» героя. Это *несказанное – личность в её неопределённости, несобранности и подвижности*.

Неспособность слова выразить «самую суть» человека приводит к затруднению коммуникации между героями, к *непониманию* (особенно ярко это проявляется в общении между Мамой (Машей) и Яной (дочерью)), к появлению труднопроницаемой границы между Я и Другими. Так, в первой сцене разговора матери и дочери Яна говорит: «Я про маму вообще ничего не знаю». А в сцене ссоры Яны и мамы в середине пьесы мать говорит: «у меня больше слов для тебя нет». При этом мы понимаем, что самого главного герои друг другу так и не сказали. Однако несоответствие слов сущности человека связано в пьесе и с непониманием героями *самих себя*. Так, мама (Маша) признаётся, что давно уже не знает, кто она и где. В одной из своих реплик ближе к концу пьесы Мальчик размышляет о том, что слово «люди» не соответствует каждому конкретному человеку в конкретный момент его жизни и т.п. Итак, смысл пьесы, словесно предначертанный в заглавии и инкарнированный в архитектонике, может быть описан с помощью следующего ряда противопоставлений:

говоренное	–	<i>не</i> говоренное
сказанное	–	несказанное/несказанное
слово	–	музыка
разговор	–	молчание
чужое	–	своё
абстрактное	–	конкретное (единичное)
«люди»	–	Я/Другой
непонимание	–	понимание
роль	–	жизнь
внешнее	–	внутреннее

и т.д.

Если в «устном» варианте заглавия делается акцент только на втором ряде ценностей, то в письменном подчёркивается трагическое (в современном смысле) *колебание ценностей*, реализующееся в конфликте пьесы.

Характерным примером заглавия с двойным (в зависимости от характера восприятия – устного или визуального) смыслом является «Дос.Тор. (Записки провинциального врача)» Е. Исаевой. Как и в заглавии пьесы «Облом off», в названии текста Е. Исаевой сталкиваются английская и русская языковые стихии. Первая часть заглавия – «doc» – представляет собой сокращение английского слова «documentary», которое, в свою очередь, является частью словосочетания «documentary theatre» (документальный театр). Таким образом, этот элемент заглавия указывает на драматургическое направление, к которому относится пьеса. Следующая часть заглавия – «top» – по инерции также читается как английское слово со значением «лучший», что может быть интерпретировано как довольно претенциозная авторская оценка произведения: что-то вроде «лучшей документальной пьесы». Однако соотнесение с помещённым в скобки подзаголовком («Записки провинциального врача») позволяет понять и прочитать заглавие иначе, по-русски, как «доктор». При этом «английский» вариант осмысления не может быть отменён, так как согласный «к» в слове «доктор» передан на письме английской литерой «с». Актуальность обоих семантических вариантов заглавия подтверждается соотнесением с текстом пьесы. Это произведение действительно о «докторе», о его профессиональных буднях. Однако текст пьесы построен как «невыдуманная» (документальная) история из жизни, рассказанная героем. Подзаголовок, в свою очередь, соотносит произведение с литературной традицией, а именно – творчеством М. Булгакова.

Один из своеобразных вариантов заглавия с двойным, «мерцающим» смыслом – «Развалины» Ю. Клавдиева¹⁶⁸. Развалины – это фамилия главных героев, крестьянской семьи, перебравшейся в Ленинград в первые месяцы войны. Однако совершенно ясно, что автором задействован и другой – прямой – смысл слова «развалины». Действие пьесы разворачивается в разрушенном бомбёжками и обстрелами блокадном Ленинграде зимой 41-го года. Как видим, различение прямого и «непрямого» (потаённого) смысла данного заголовка довольно затруднительно. Уже только знакомство со списком действующих лиц и ремаркой, указывающей на место действия, позволяет понять внутреннюю противоречивость названия. В нём сопоставлены противоположные состояния человеческого бытия и бытия вообще: общность (Развалины – «они» – семья) и разброд, отщепенчество; *дом* (обиталище семьи) как архетипическая модель обустроенного и упорядоченного мира (*миро-здания*) и развалины как образ «бесприютного» хаоса. Тема «развалин» как метафоры общечеловеческого распада реализуется в пьесе Ю. Клавдиева самым ради-

¹⁶⁸ Клавдиев Юрий strike. Развалины [Электронный ресурс]. URL: http://www.volodinfest.ru/download/6/play_2_klavdiew.doc (дата обращения: 30.03.11).

кальным образом: через образы *каннибализма*. Клавдиев ставит своих героев, а вслед за ними и читателей, на самые границы *человеческого*, создаёт ситуации, которые делают эти границы неявными, проблематичными. Наиболее поверхностный уровень конфликта – столкновение наивно-природного сознания деревенских жителей Развалиных, не находящих ничего предосудительного в том, чтобы ради спасения жизни есть человеческое мясо, и «книжного» сознания «интеллигента» профессора Ниверина, считающего невозможным «человеку разумному» опускаться до такой «мерзости». Однако за этим внешним столкновением мировоззрений и опытов (в деревни, из которой ушли Развалины, во время голода, вероятно, ели детей) обнаруживается столкновение двух систем ценностей, двух «правд»: правды малой, сцепленной телесно, человеческой «ячейки» и общечеловеческой правды.

Показательно, что в мире пьесы последняя правда предстаёт эфемерной и неочевидной. Отказывающийся отступить от норм «разумного человека» и есть человеческое мясо профессор Ниверин погибает от пули снайпера, принявшего его за вора-трупоеда. Его дочь Анечка охотно принимает каннибальскую практику Развалиных, к финалу пьесы она и Развалины остаются живы и востребованы обществом (под «присмотром» бойца НКВД Развалины-дети и Анечка тушат на крыше «зажигалки»). Казалось бы, смерть Ниверина раскрывает авторские акценты: общечеловеческие ценности в бесчеловечных условиях войны («развалинах») обнаруживают свою беспомощность, сгорают, как книжки Ниверина в печке, уступая место телесно-природным, естественным правилам выживания.

Однако, как нам представляется, художественность (безусловно – неклассическая) пьесы Ю. Клавдиева проявляется не в монологическом утверждении некой истины и не в ироническом дистанцировании от всех наличествующих в произведении правд, а в диалогическом вовлечении читателя в ситуацию *предстояния предельным вопросам*. Читатель вынужден делать *рискованный* выбор между «материально-телесной» системой ценностей Развалиных и точкой зрения Ниверина, готового пожертвовать ради абстрактной человечности жизнью дочери. Он – читатель/зритель – этим самым вводится в состояние «**сшибки**» (термин физиолога И. П. Павлова), этического и эстетического *кризиса*. Сама неочевидность пролегания *границ человеческого* в человеке демонстрируется пьесой Клавдиева с предельной ясностью. Внутренне противоречивый, «подвижный» характер заглавия «Развалин», таким образом, репрезентирует *диалогическую* художественную природу произведения, смысл которого не сводится к утверждению автором некой единственной «правды» о жизни.

Итак, при рассмотрении под герменевтическим углом зрения заглавий современных отечественных пьес обнаруживается несколько особенностей, указывающих, с одной стороны, на *неклассическую* художественную природу

текстов и, с другой стороны, раскрывающих роль заглавия в прояснении смысла вообще *любого словесного художественного произведения*.

Первой и наиболее часто наблюдаемой особенностью заглавий новейших отечественных пьес является то, что они задают определённые границы понимания текста *через отсылку к культурной и/или литературной традиции* («Mutter» и «Голубой вагон» В. Дурненкова, «Юдифь» Е. Исаевой, «Dostoevsky-trip» В. Сорокина, «Смерть Фирса» В. Леванова и др.). Посредством заглавий, отсылающих к культурным и литературным контекстам, читатель *вовлекается* в событие интерпретации как его *активный* участник (заглавие *провоцирует* читателя, заставляет его «включить» механизмы своей культурной памяти). Таким образом, заглавия подобного рода указывают не только на *содержание* («Смерть Фирса» – текст о смерти Фирса), но и на *сам характер эстетического события – повышенную роль в нём реципиента*. Последнее характерно прежде всего для произведений *неклассической художественности*, в которых сама *диалогичность* смысла, несводимость его к интенции автора становится предметом творческой рефлексии. Особенностью «контекстуальных» заглавий значительной части произведений Новой драмы, отличающей их от заголовков большинства постмодернистских текстов, является то, что в них наравне с *ироническим* обыгрыванием, «переворачиванием» сюжетов и образов классики («Dostoevsky-trip») выявляются серьёзные (*трагические*) смысловые пласты («Смерть Фирса»). Специфическим вариантом «интертекстуальных» заглавий в произведениях Новой драмы являются заголовки, в которых сочетаются культурный и бытовой элементы («Облом Off (Смерть Ильи Ильича)», «Бедные люди, блин»). Заглавия такого рода выводят как на смеховые, так и на серьёзные (трагические или элегические) пласты смысла произведений, в зависимости от того, на каком из компонентов структуры заглавия сосредоточит внимание читатель. Таким образом, уже в самом заглавии эксплицируется открытость произведения *различным способам* инкарнации своего смысла.

Однако отмеченная выше особенность заглавий современных пьес является *актуализацией* в рамках определённой «парадигмы художественности» (В. И. Тюпа) онтологического свойства *любого* заглавия. А именно способности *апеллировать к «предварительным понятиям» (Г.-Г. Гадамер) интерпретатора и таким образом формировать первоначальный набросок смысла произведения, фиксировать вектор его самоистолкования*.

Второй особенностью заглавий новейших драматических произведений – менее частотной, но довольно яркой – является их *игровой*, зачастую *каламбурный*, характер. Так, смысл многих заглавий меняется в зависимости от формы восприятия – устной или письменной («Не про говорённое», «DOC. TOP. (Записки провинциального врача)», «Облом Off», «ОдновреЕнно», «Ю» и др.). Здесь в самой форме заглавия эксплицирован неопределённый, «мерцающий» характер художественного смысла: направление понимания может меняться в зависимости от выбранного варианта прочтения. Читатель

таким образом вовлекается в своего рода *герменевтическую игру*. Все смыслы заглавий такого типа являются «дополнительными», отсылают к различным смысловым уровням в произведении. При этом «мерцающий» характер заглавия соответствует неопределённому, «несобранному» образу мира и человека в современных пьесах («Не про говорённое»). Особый случай, хотя и иллюстрирующий ту же особенность бытия смысла в новейших произведениях, являют собой в чистом виде *двусмысленные* заглавия («Развалины»). По нашему мнению, отмеченная особенность смысловой структуры заглавий произведений Новой драмы так же, как и их «контекстуальность», свидетельствует о *неклассической* художественной природе драматургии рубежа веков. Подчёркнутая, каламбурная «двусмысленность» заглавий активизирует деятельность читателя, делает его роль в «эстетической игре» более заметной, если не ведущей. При этом, в отличие от заглавий многих постмодернистских произведений, манифестирующих главенство авторской *иронической* (пародийной, травестийной) интенции, названия рассмотренных нами текстов Новой драмы не указывают на *доминирование* какого-либо способа интерпретации.

Данная особенность заголовка – его подчёркнуто *игровой характер*, – впрочем, также является актуализацией онтологического свойства *любого* заглавия. Говоря об *игровой* природе заглавия словесного художественного произведения, мы имеем в виду прежде всего то, что оно, как уже было отмечено, не только *информирует* о содержании произведения, но и устанавливает *первоначальные*, трансформируемые и усложняемые в процессе чтения, *правила истолкования* как *соучастия* в определённого рода эстетическом *событии* (смеховом, слёзном и т.д.).

Содержание

Введение		3
Глава 1.	К проблеме инкарнации смысла литературного произведения: о понятии «инкарнации» в философских работах М. М. Бахтина 20-х гг. (<i>Ю. В. Подковырин</i>)	5
Глава 2.	Воображаемый мир литературного героя и его смысл (<i>О. В. Дрейфельд</i>)	19
Глава 3.	Смех как способ истолкования (<i>Л. Ю. Фуксон</i>)	42
Глава 4.	Номинация персонажа в произведениях современной отечественной драмы: смысловые и рецептивные аспекты (<i>А. М. Павлов</i>)	60
Глава 5.	Герменевтика гротеска в современной отечественной драматургии (<i>А. М. Павлов, М. А. Лагода</i>)	81
Глава 6.	К герменевтике заглавий (<i>Ю. В. Подковырин</i>)	104

Научное издание

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ
КАК ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Коллективная монография

Подписано к печати ???.03. 2011 г. Формат 60x84 1/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная №1. Усл. печ. л. 25.
Тираж ??? экз. Заказ №
ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет».
650043, Кемерово, ул. Красная, 6.
Отпечатано в типографии