

СЛОВО И РЕАЛЬНОСТЬ В ПОЭТИКЕ ГОГОЛЯ И МЕРЕЖКОВСКОГО

Вопрос о характере взаимодействия феноменального мира и его проекции в рамках означающей и осмысляющей этот мир реальности составляет одну из ключевых проблем эстетики словесного творчества. Особенную остроту он приобретает в те эпохи, когда литература стремится к преодолению собственной природы, выходу в сферы непосредственного бытия — иначе говоря, обретению роли, изначально присущей мифу. Именно такую задачу ставили перед собой романтики и символисты, для творчества которых особое значение имело положение о тождестве бытия и слова.¹

Постулат о тождестве феномена и слова составляет одно из ключевых положений так называемой символической теории мифа.² По мысли одного из ее создателей, Эрнста Кассирера, в мифе «каждый характерный признак, дающий импульс для образования понятий и обозначения, служит в то же время объединению соответствующих предметов. Если образ молнии в зеркале языка „змеевиден“, это значит, что молния стала змеей; когда солнце называют „летащим по небу“, тем самым оно представляется в виде стрелы или птицы. <...> Здесь нет просто „абстрактных“ обозначений, каждое слово сразу же превращается в конкретный мифологический образ, в бога или демона».³ Эту точку зрения разделял и А. Ф. Лосев, утверждавший, что в мифе «самый факт „внутреннего“ отождествляется с самым фактом „внешнего“, а между идеей и вещью устанавливается *«не просто смысловое, но вещьественное, реальное тождество»*.⁴ О слиянии слова и денотата в рамках мифологических представлений упоминали Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский.⁵

Описанное тождество, как предполагается, утрачивается на протяжении истории культуры. «...Язык, — замечал Кассирер, — не принадлежит исключительно царству мифа, в нем с самых его истоков действует другая сила — сила логоса. <...> В ходе развития языка слово все более и более ста-

¹ Понятие «слова» используется здесь в терминологическом смысле, придаваемом ему в работах М. Н. Виролайнен, где под словом «понимается прежде всего словесная реальность, включающая в себя и представление, и мысль, но также и то, что в узколингвистическом смысле уже не является словом, то, что обладает смысловым содержанием и эйдетической оформленностью» (Виролайнен М. Н. Структура культурного космоса русской истории // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 21—22).

² Подробнее см. об этом, например: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 45—57, 130—134, 139—142.

³ Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 40.

⁴ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 49.

⁵ Одним из примеров подобной ситуации, по мнению исследователей, является функционирование имени собственного, сущность которого подразумевает «отождествление названия и называемого» (Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф—имя—культура // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 62).

новится лишь знаком понятия. (...) Если язык должен стать инструментом мышления, сформироваться для выражения понятий и суждений, то это преобразование может осуществляться только ценой отказа от полноты непосредственного опыта».⁶ В этих условиях «мифообразующая» энергия слова не исчезает. Она находит для себя иное применение, питая литературное творчество. В поэтической вселенной слово заново «обретает полноту жизни». Однако это уже иная, «эстетически свободная жизнь, не связанная мифом».⁷ Смысл здесь обретает независимость от вещи, получает право и способность быть самостоятельным. Если «мифологическое отождествление предполагает трансформацию объекта, которая происходит в конкретном пространстве и времени»,⁸ то поэтическая эквивалентность влечет за собой трансформацию одних лишь значений, но не связанных с ними феноменов. В не-мифологической культуре границы смысла проницаемы, границы вещей — нет. Утверждаемое на словах подобие объектов неизбежно подразумевает их различие, не отменяемое и не преодолеваемое семантической операцией. Превращение уступает место метафоре.

В рамках описываемого подхода восприятие метафорической конструкции по сути своей парадоксально. С одной стороны, метафора понимается как результат «перевода» мифа в формы привычного нам способа мышления.⁹ Предполагается тем самым, что она таит в себе память мифа, сохраняя ему жизнь — пусть и в отличном от первоначального виде.¹⁰ С другой стороны, само появление метафоры знаменует собой окончание мифологической эпохи. Миф несовместим с поэзией: это «антиподы, каждый из которых возможен лишь на основе отрицания другого».¹¹

Если семантическая — семиотическая — функция понимается как препятствие к осуществлению метафоры мифотворческого потенциала, то нивелирование этой функции — реализация, буквальная интерпретация метафорического значения — кажется, на первый взгляд, естественным шагом к воссозданию мифа во всей полноте его конкретности и осязаемости.¹² Последнее, однако, по справедливому замечанию Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского, принципиально неосуществимо. Лишаясь своих семантических,

⁶ Кассирер Э. Указ. соч. С. 41.

⁷ Там же. С. 41—42.

⁸ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф—имя—культура. С. 75.

⁹ См.: Там же. С. 67.

¹⁰ «В обычном представлении миф связывается с метафорической речью и через нее — со словесным искусством» (Там же. С. 72).

¹¹ Там же. С. 72—73. Данное утверждение может быть справедливо в отношении лишь гипотетически реконструируемой мифологической культуры в ее абсолютном качестве. Ср. по этому поводу точку зрения Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского: «Необходимо подчеркнуть, что „чистая“, т. е. совершенно последовательная модель мифологического мышления, вероятно, не может быть документирована (...)». (...) Исследователь реально имеет дело с текстами комплексными по своей организации и с сознанием более или менее гетерогенным. Это может объясняться (...) тем, что последовательно мифологический этап должен относиться к столь ранней стадии развития, которая в принципе не может быть наблюдаема (...), и единственным инструментом исследования является реконструкция. В равной мере допустимо и другое объяснение, согласно которому гетерогенность является исконным свойством человеческого сознания, для механизма которого существенно необходимо наличие хотя бы двух не до конца взаимопереводимых систем» (Там же. С. 66).

¹² «Поскольку мифологический текст в условиях немифологического сознания (...) порождает метафорические конструкции, постольку стремление к мифологизму может осуществляться в противоположном по своей направленности процессе: реализации метафоры, ее буквальном осмыслении (уничтожающем самое метафоричность текста)» (Там же. С. 69). См. также по этому поводу замечание А. Ф. Лосева: «...мифическая действительность есть подлинная реальная действительность, (...) не метафорическая, не иносказательная, но совершенно самостоятельная, доподлинная, которую нужно понимать так, как она есть, совершенно наивно и буквально» (Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 47).

смыслообразующих функций, слово в условиях Нового времени не обретает статуса эйдетиически оформленной — дышащей и одухотворенной — действительности. Создаваемый им мир — лишь «имитация мифа вне мифологического сознания».¹³

Между тем представление о том, что отождествление семантического феномена и эмпирической реалии выявляет и реализует мифологическую интенцию произведения, достаточно распространено в литературоведении. Говоря об этом, исследователи, в частности, ссылаются на творчество Гоголя. Еще А. Ф. Лосев прозревал у него наличие особой «мифической интуиции»,¹⁴ а Ю. М. Лотман усматривал в его творчестве «основу для реконструкции мифологических верований славян, восходящих к глубочайшей древности».¹⁵ Подобная реконструкция в буквальном смысле осуществляется, например, в монографии А. И. Иванецкого «Гоголь: Морфология земли и власти» (М., 2000). «Содержание гоголевских вещей» и одновременно его «душевной автобиографии» автор описывает как «мировой архисюжет (...) историко-культурных преобразований древней олицетворенной земли».¹⁶ Об архаичности созданной Гоголем картины мира свидетельствуют, по мнению Иванецкого, именно те случаи, когда стиль произведения перерастает в сюжет, троп переходит «из словесного плана в буквальный», «похожее» превращается в «тождественное».¹⁷

В отношении поэтики символизма сходную мысль развивает В. М. Маркович. Предметом его внимания служит очерк Д. С. Мережковского «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества». Как пишет исследователь, в рассуждениях Мережковского проявляется «характернейший признак мифологического мышления» — исчезает «различие между миром непосредственного бытия и миром опосредствующего значения (...)». „Биографический” Лермонтов (...) безоговорочно отождествляется с Демоном, (...) героем мистериальной поэмы (...)»: метафорические образы, извлекаемые из поэтических текстов, уравниваются с биографическими фактами, почерпнутыми из документальных источников (...). При этом фигуральное значение воспринимается как нечто равное эмпирическому факту. (...) В тождество превращается и сугубо ассоциативная перекличка образа и факта».¹⁸ По словам В. М. Марковича, именно так в культуре Нового времени «формируется система представлений, психологическая атмосфера и особая логика мышления, очевидно тяготеющие к семантике, логике и психологии древнего мифа».¹⁹

Проблема нивелирования границы между бытием и словом, непосредственно связанного с мифотворческими интенциями разных эпох,²⁰ действи-

¹³ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф—имя—культура. С. 69.

¹⁴ Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 42.

¹⁵ Лотман Ю. М. Гоголь и соотнесение смеховой культуры со смешным и серьезным в русской национальной традиции // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. Вып. 1(5). С. 70.

¹⁶ Иванецкий А. И. Гоголь: Морфология земли и власти. М., 2000. С. 14.

¹⁷ Там же. С. 9.

¹⁸ Маркович В. М. Миф о Лермонтове на рубеже XIX—XX веков // Имя—сюжет—миф: Проблемы русского реализма. СПб., 1995. С. 123—124.

¹⁹ Там же. С. 124—125.

²⁰ Об отношении романтиков и символистов к мифу и их мифотворческих замыслах см., например: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 60—62; Крохина Н. П. Мифопоэтические аспекты литературы XIX—XX веков: К постановке вопроса // Начало. Сб. работ молодых ученых. М., 1990. [Вып. 1]. С. 174; Лауров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф—фольклор—литература. Л., 1978. С. 137—170; Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник. Тарту, 1979. Вып. 4. С. 76—120; Хансен-Лёве О. «Жизнетворче-

тельно имела принципиальную значимость для Гоголя и Мережковского. Существенно, однако, что их творчество, как представляется, в значительно большей степени свидетельствует о спорном характере процитированных выше рассуждений, нежели подтверждает их.

Поэтика Гоголя формировалась, среди прочего, под влиянием эстетики немецкого романтизма, с которой активно знакомили русского читателя издатели «Московского вестника». Как известно, одну из своих главных художественных задач романтики усматривали в сближении искусства с мифом — «органической живой универсальностью», где «слово становится плотью, а плоть словом».²¹ «В мифологическом мышлении, — утверждал Ф. Шлегель, — идейная образность субстанционально воплощена в самих вещах и от них неотделима...»²² Ту же идею постулировал Шеллинг, полагавший, что в мифе «значение <...> совпадает с самим бытием, <...> составляет с ним единство».²³ В рамках этого гипотетического мира поэтический образ и реальный феномен полагались изоморфными. Творение художника интерпретировалось как природное явление,²⁴ а живой универсум, в свою очередь, виделся «абсолютным произведением искусства, созданным в вечной красоте».²⁵

Указанное подобие не мыслилось, однако, как буквальное тождество. Напротив — теоретики романтизма настаивали на принципиальной разграниченности и различённости сопоставляемых измерений. Символом этих отношений было зеркало. Невозможно «представить себе, — писал Шеллинг, — нечто третье, в котором отражение в каких бы то ни было условиях может перейти в предмет или предмет в отражение, и <...> потому, что одно есть предмет, а другое — отражение, они необходимо вечно и полностью разъединены».²⁶ Однако немислили при этом и «более полное единство, чем единство предмета и его отражения», но поскольку предмет и его отражение никогда не пересекаются и не смешиваются «в чем-то третьем», то единство это осуществимо лишь в пределах «некоей высшей» реальности, где «то, благодаря чему отражение есть отражение, а предмет — предмет, а именно свет и тело, сами вновь едины».²⁷ Зеркальная метафора была также устойчивым мотивом эстетической риторики. Так, один из теоретиков немецкого романтизма, Йозеф Гёррес, прославлял «поэтическое чувство, соединяющее части света потоком великой реки и в течении своем, подобно зеркалу, све-

ство» в декадентстве и мифопоэтическом символизме // Блоковский сборник. Тарту, 1998. Вып. 14. С. 57—85; Юлова А. П. «Мифотворчество» в эстетических теориях и художественной практике русских символистов // Philologica: Рижский филологический сборник. Рига, 1994. Вып. 1: Русская литература в историко-культурном контексте. С. 51—57.

²¹ Гёррес Й. Сполохи и другие статьи из журнала «Аврора» // Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 211.

²² Шлегель Ф. Речь о мифологии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 63.

²³ Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. СПб., 1996. С. 111.

²⁴ «...По собственным Шеллинга понятиям, — писал известный в начале XIX века русский эстетик и критик И. Я. Кроненберг, — тот только может и постольку может творить в искусстве, поскольку вложена в него <...> творческая сила природы. Следовательно, природа не вне художника, но в художнике, и творения искусства суть творения природы чрез посредство человека» (Кроненберг И. Я. Исторический взгляд на эстетику // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. М., 1974. Т. 2. С. 301).

²⁵ Овсянников М. Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм // Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. С. 37. Ср., например, данное Ф. Шлегелем определение мироздания как «произведения искусства, находящегося в вечном становлении» (Шлегель Ф. Речь о мифологии. С. 64).

²⁶ Шеллинг Ф. В. Й. Бруно, или О божественном и природном начале вещей: Беседа // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 507.

²⁷ Там же. С. 508.

тящееся и небом, и звездами, <...> всем возвышенным, и уродливым, и красивым». ²⁸

«Зеркало» вселенной, поэтическое чувство, осуществляло семантические функции. Предполагалось, что, находя новое — отраженное — бытие в картине, музыке, литературном тексте, бессознательная природа, при посредстве рефлектирующего человеческого сознания, обретает осмысленность и означенность. ²⁹ Закономерно поэтому, что превращение хаоса в космос зачастую интерпретировалось романтиками «как акт языкового творчества», ³⁰ а символом создаваемой в итоге реальности служил эйдетически воплощенный Логос — живое слово.

Функционально слово было отчасти сходно с зеркалом. Оно обеспечивало взаимодействие человеческого сознания с объективным миром и соединяло божественный замысел с реальностью внешних форм. ³¹ Между тем, если «зеркальная» метафора иллюстрировала взаимодействие разных элементов единого мира, слово само являло собой этот мир, творение поэта или Бога.

Это положение носило ключевой характер. Зеркальная граница между реальностью феноменов и внутренним миром человека, природой и искусством, метафизическим и эмпирическим планами существования символизировала, в первую очередь, необходимую различность — различённость — этих измерений. Слово же, напротив, синтезировало в себе разные уровни бытия. Их единство более не являлось умозрительной конструкцией, оно обратило феноменологическую устойчивость. ³² «Граница между физическим и ментальным, между материей и духом, между вещью и словом» начинала казаться преодолимой. ³³ Литературный дар превращал человека в мага и демиурга, способного не к одному лишь созерцанию и «отражению» жизни, но и к ее преображению. Искусство наделялось статусом практического — прагматического — занятия. Согласно романтической эстетике, «поэт, живописец, пластик соделывают нечто, материально созидают. Идеал романтиков — Орфей из древнего мифа, он пел и играл, и под музыку его сдвигались камни, строились города, сады расцветали». ³⁴ Мир заклинаясь словом, поскольку сам являлся им — так же, как слово заключало в себе мир. «Не говорите, что творения искусства пребывают в сиянии видимости и лишены существенности и вещества, что они не растут сами, не плодятся, — писал по этому поводу Й. Гёррес, — <...> кто знает, когда поэт создает и рождает образы людей совершенно цельные, замкнутые в себе и свободные от внут-

²⁸ Гёррес Й. Сполохи и другие статьи из журнала «Аврора». С. 210.

²⁹ Как замечает Н. Я. Берковский, в представлении романтиков «природа самобытна, своеправна и неистощима, ей неспокойно в „железном панцире“ материи, она рвется к высшей форме жизни — к сознанию и человеку. Могучий дух скрывается в природе, в вещах живых и мертвых, и он домогается, чтобы ему дано было доразвиться, найти в человеке самого себя» (Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 28).

³⁰ Смирнов И. П. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников: (Место мистификации в истории культуры) // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1979. Т. 34. С. 203.

³¹ См., например, слова И. Я. Кроненберга, который отзывался о «вечно творящей силе вселенной» как о «внутри вещей действующем и чрез формы и образы, как бы чрез символы, *глаголющем духе природы*» — Кроненберг И. Я. Указ. соч. С. 301 (курсив мой. — Е. К.).

³² Это же свойство сообщалось и связанному со словом образу зеркала. «Спрячь и заключи вдохновение в букву, — призывал художника Ф. Шлегель. — Подлинная буква всемогуща и является настоящим волшебным жезлом. Ею прихоть <...> волшебницы фантазии прикасается к возвышенному хаосу природы и вызывает на свет безграничное слово — подобие и зеркало божественного духа — вселенную» (Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 118).

³³ Todorov Ts. Introduction a la littérature fantastique. Paris, 1970. P. 119.

³⁴ Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 46.

ренних несхождений концов, не рождаются ли они тогда в самой реальности». ³⁵

Нивелирование жесткого различия между измерениями романтической вселенной было, по сути, аналогично размыванию границы между элементами семантической конструкции, процессу реализации метафоры. Иллюстрацией этому служит, в частности, опубликованная в «Московском вестнике» статья М. Максимовича, тем более любопытная, что она не является ни художественным произведением, ни эстетическим или философским трактатом. Статья посвящена популярному изложению научных сведений о строении растения. Этапы его развития уподобляются автором периодам человеческой жизни (рождение, младенчество, юность, зрелость, старость, смерть) и стадиям суточного и годового цикла. Эти метафоры, явно имеющие мифологические корни, представляют собой устойчивое выражение, общее место литературного языка. По-видимому, так же они воспринимались и в начале XIX века читателями «Московского вестника». Не случайно — и весьма примечательно, — что Максимович находит необходимым подчеркнуто отстраниться от указанного сравнения как от речевой конструкции, представить метафорическое уподобление не элементом языка описания, но выражением подлинно существующего факта. *«Сравнение жизни с течением дня есть не простая риторическая фигура, — пишет автор статьи. — Природа, неизменная в своих законах и всегда единая в разнообразии, всему назначила жребий одинаковый: день, год и круг жизни — суть обороты одного и того же вечного колеса времени. Таким образом и год веснует свое утро, летом сияет его полдень, осенью он вечерет, а холодная зима налагает на жизнь ледяной саван смерти, подобно как усыпительная ночь под черным крепом скрывает от очей наших красавицу-природу. Хлад и мрак однозначительны; смерть есть долгое усыпление, сон есть краткая смерть. — И если усыпление жизни в зародыше мы уподобили темной ночи, то не видим ли действительно, что время года для сего состояния есть холодная зима?»* ³⁶

Приведенный пример, впрочем, свидетельствует и о том, что освоение мифа для описываемой эпохи на деле не было столь легким и органичным, каким оно представлялось в теории. Намеренная расстановка акцентов, необходимость подчеркнутого отрицания сугубо речевой природы метафоры указывает, что для Максимовича, как для любого представителя культуры Нового времени, речь, в первую очередь, есть только — и всего только — речь: замкнутый в себе мир, не связанный непосредственно с потоком бытия.

Мысль о предельной независимости поэтического творения от внешнего мира была в полной мере свойственна эстетике начала XIX века. Так, например, И. В. Киреевский писал о «Руслане и Людмиле» Пушкина: «Если в своих последующих произведениях, почти во все создания своей фантазии вплетает Пушкин индивидуальность своего характера и образа мыслей, то здесь является он чисто творцом-поэтом. Он не ищет передать нам свое особенное воззрение на мир, судьбу, жизнь и человека; но просто создает нам новую судьбу, новую жизнь, свой новый мир, населяя его существами новыми, отличными, принадлежащими исключительно его творческому воображению». ³⁷

³⁵ Гёттерс Й. О сочинениях Жана Поля Фридриха Рихтера // Эстетика немецких романтиков. С. 322.

³⁶ Максимович М. Жизнь растения // Московский вестник. 1828. Ч. 8. № 6. С. 170 (курсив мой. — Е. К.).

³⁷ [Киреевский И. В.] Нечто о характере поэзии Пушкина // Там же. С. 175—176.

Поэтический мир был замкнут не только по отношению к внешней действительности, но и к реальности человеческой души. В той же статье Киреевский отмечал тщательность, с которой, по его мнению, автор «избегает всего патетического». «Одно очаровательное, — писал критик, — может завлечь нас в царство волшебств; и если посреди пленительной невозможности что-нибудь тронет нас не на шутку, заставя обратиться к самим себе, то прости тогда вера в невероятное! Чудесные призраки разлетятся в ничто, и целый мир небывалого рушится, исчезает, как прерывается пестрое сновидение, когда что-нибудь в его созданиях напомнит нам о действительности».³⁸ Пафос слова, не нуждающегося в равной степени ни в феноменах видимого мира, ни в энергии мира эмоционального, выразил Фридрих Шлегель, писавший: «Поэзия есть не что иное, как республиканская речь, которая является сама для себя законом и в самой себе заключает свою цель».³⁹

Это положение, однако, могло приобретать и негативную трактовку. В ее рамках созданный словом мир виделся иллюзорным. «Искусство — обманчивый, лживый мираж, — писал В. Г. Вакенродер, — нам кажется, что в нем мы видим перед собой последнюю, глубочайшую человечность, оно же всегда подсовывает нам всего лишь прекрасное *творение* человека, в котором слиты эгоистические, в самом себе находящие удовлетворение мысли и чувства, бесплодные и недейственные в живом мире».⁴⁰

Подобным же статусом слово наделялось и в том случае, когда оно служило символическим обозначением внешних феноменов эмпирического мира. В этом случае слово могло пониматься как *знак*, противопоставленный воплощенному им смыслу. «Действительным правит причина, по которой оно проявляется, — излагалось в переведенных Погодиным и опубликованных в «Московском вестнике» «Философских отрывках» В. Кузена, — мир видимый и преходящий содержит другой мир, невидимый, непроходимый, составляющий сущность {...} видимости. {...} Познание одного только действительного маловажно, потому что действительное есть проявление истинного: принимать изображение, символ, знак за самый предмет или истину — значит заблуждаться».⁴¹ Показателен в этом смысле и комментарий Погодина, пересказывающего и интерпретирующего слова Кузена, сказанные им, по-видимому, о теории В. Гумбольдта. Полемизируя с концепцией языка как органа, образующего мысль и определяющего специфику национальной и персональной картины мира, Погодин опирается на представление о принципиально условной, знаковой природе слова. «В статье о *языке*, — пишет он, — справедливо показывает Кузен нелепость мнения, по которому причина мышления в человеке приписывается знакам и слову; напротив, человек имеет знаки именно по той причине, что мыслит. Знаки не творят способностей; они предполагают свободную деятельность духа; сия-то деятельность есть причина, а знаки — ея произведение».⁴²

³⁸ Там же. С. 176—177.

³⁹ Шлегель Ф. Из «Критических (ликейских) фрагментов» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 53. О «замкнутости» романтического космоса и, в первую очередь, гоголевского художественного мира см.: Виролайнен М. Н. Замкнутый мир // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. С. 312—372.

⁴⁰ Вакенродер В. Г. Фантазия об искусстве. М., 1977. С. 179.

⁴¹ [Погодин М.] Философские отрывки Кузена: (Окончание) // Московский вестник. 1828. Ч. 12, № 23—24. С. 320.

⁴² Там же. С. 315—316. Представление о подобии феноменов эмпирической реальности символам и «знакам» соответствовала концепции мира-слова, согласно которой видимые объекты трактовались как иероглифические формы божественных идей. О том, что «для романтизма {...} показательно сравнение природной среды с миром языка» и «взгляд на вещи как на подобия знаков» см., например: Смирнов И. П. Указ. соч. С. 202, 203.

Оба цитируемых фрагмента, при внешнем различии их предмета, несомненно сходны: они повествуют о реальности, где присутствует только одно измерение. Вакенродер говорит о поэзии, не находящей опоры в эмпирической реальности, Погодин рассуждает о феноменах, лишенных связи с их невидимыми сущностями. Каждый из этих миров в отдельности — призрак, иллюзия, ибо «настоящая», осмысленная и живая вселенная, подобие древнего мифа, творится лишь их непрерывным динамическим взаимодействием. Существенно, однако, что и подлинный, и ложный мир находили у романтиков сходное символическое воплощение, соединяясь с образом слова.

Описанный парадокс, как представляется, являлся результатом саморефлексии культуры, стремившейся к возрождению мифологической реальности в рамках Нового времени. Опасность реализации подобной программы, ведущей, как уже упоминалось выше, к «имитации мифа вне мифологического сознания», в полной мере ощущалась романтиками. Свидетельством этому служит, в частности, творчество Гоголя.

Примечательно, что образ божественного слова-зеркала, наделенный отчетливо позитивной коннотацией, появляется у Гоголя достаточно поздно. Наиболее настойчиво писатель обращается к нему в письмах 1840-х годов. «Подлинному» слову, по христианской учительной традиции, отводится здесь роль «зеркала» души, призванного приводить земные дела человека в соответствие с божественным замыслом о мире.⁴³ «...Держи всегда у себя на столе книгу, которая бы тебе служила духовным зеркалом, — писал Гоголь М. П. Погодину. — (...) Дай мне слово при всяком поступке (...) прежде всего подойти к столу, взять в руки свое духовное зеркало и прочесть первую главу какая попадется (...) и не прежде как подумавши хорошенько о прочитанном, приниматься за дело».⁴⁴ «Взгляните (...) на самих себя, — советовал он А. О. Смирновой. — Имейте для этого на столе духовное зеркало, то есть какую-нибудь книгу, в которую может смотреть ваша душа...»⁴⁵

В ранних же произведениях писателя, сохраняющих определенную связь с романтической эстетикой, гораздо рельефнее очерчен иной, негативный образ слова в различных его вариациях. Проблема герметической замкнутости словесного мира, отделенного от живой действительности, иллюзорного и вместе с тем парадоксально наделяемого онтологическим статусом, находит отражение в «Шинели», где жизнь главного героя протекает в мире словесных знаков.⁴⁶ Принципы организации сугубо «словесной» реальности определяют и поэтику повести «Нос», фабула которой, по мнению М. Вайскопфа, есть результат материализации сюжетной семантики, ассоциативных связей элементов повествования.⁴⁷ Исследователь именует этот прием

⁴³ О средневековой традиции в использовании «зеркальной» мотивики в славянских культурах см., например: *Софронова Л. А.* 1) Поэтика славянского театра XVII—первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М., 1981. С. 138—140; 2) Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 78—101; *Ушкалов Л. В.* Смысл «зеркальной» диалектики самопознания Г. Сковороды // Философская и социологическая мысль. Киев, 1992. № 5. С. 131—137.

⁴⁴ *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: [В 14 т.] Изд. АН СССР: [М.; Л.], 1952. Т. 12. С. 402 (письмо от 20 декабря 1844 года).

⁴⁵ Там же. С. 443 (письмо от 28 декабря 1844 года).

⁴⁶ «Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» (Там же. Т. 3. С. 145). О «фантастической замкнутости» мира Акакия Акакиевича см.: *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 61.

⁴⁷ См.: *Вайскопф М.* Поэтика «Петербургских повестей» Гоголя: (Приемы объективации и гипостазирования) // *Slavica Hierosolymitana. Jerusalem*, 1978. Vol. 3. С. 15—35.

принципом «зеркальности», ссылаясь на ключевую сюжетобразующую функцию, которой наделены в повести буквальные и метафорические «отражения».⁴⁸ Присутствие этих зеркал, однако, отнюдь не способствует здесь одухотворению и гармонизации мира — напротив, они погружают его в хаос, превращают в абсурд. «Зеркало, — пишет М. Вайскопф, — отражает пространство, симметричное, т. е. „противоположное“ данному. „Перевернутое“ зрение в „Носе“ отразило мир, обратный реальному, — мир, где нос оказывается человеком, а человек без носа уже (...) не человек. „Перевернутому“ миру соответствует перевернутая, обратная семантика».⁴⁹ О характере последней свидетельствует мнение рассказчика о событиях повести: «Чепуха совершеннейшая делается на свете».⁵⁰ Слово, занимая место объективной действительности и фактически подменяя ее собой, служит основанием абсурда, утрачивает смысл. На опасность, которую влечет за собой нивелирование границы между миром искусства и эмпирической действительностью, указывает сюжет гоголевского «Портрета». Слишком живой взгляд ростовщика, изображенного на картине, по словам рассказчика, «разрушает (...) гармонию» ее художественного единства,⁵¹ а изображение, материализуясь и вторгаясь в человеческий мир, открывает путь в него inferнальным силам.

Негативную трактовку имеет у Гоголя и ситуация превращения подобия в буквальное тождество. Примером тому служит, в частности, одно из самых загадочных его произведений — повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Сюжет повести являет собой травестированную вариацию ключевой для сборника свадебной коллизии, не находящей в данном случае разрешения. Причиной этому, как представляется, служит именно «одномерность» мира повести, отсутствие в нем иного измерения.

Самоопределение романтического героя необходимо требует его неполной самотождественности. Соответствие персонажа самому себе невозможно без присутствия в мире его другого «я», отличного от героя и вместе с тем подобного ему. В свадебном сюжете функцию последнего выполняет брачный партнер. «Зеркальный» тип «эквивалентности» влюбленных героев («я» = «не-я»), частный случай общего принципа само-осмысливания мира, может быть интерпретирован как акт взаимного определения, «именования» составляющих этот мир элементов.

Для Ивана Федоровича Шпоньки, однако, немислима сама возможность существования «не-я», или другого «я», с которым можно было бы установить подлинную или даже мнимую эквивалентность. Не случайно самый страшный кошмар Шпоньки связан именно с угрозой «удвоения» мира: «...жениться!.. это казалось ему так странно, так чудно, что он никак не мог подумать без страха. Жить с женою!.. непонятно! Он не один будет в своей комнате, но их должно быть везде двое!.. (...) ...представлялось ему, что он уже женат, что все в домике их так чудно, так странно: в его комнате стоит, вместо одинокой, двойная кровать».⁵² При отсутствии потребности в

⁴⁸ «Сюжет „Носа“ построен на непрерывной игре с зеркалами. Сущность этой игры определяется приемом художественной материализации идеи» (Там же. С. 17). О функционировании в повести разнообразных «зеркал» и «отражений» см.: Там же. С. 21—24, 29—31.

⁴⁹ Там же. С. 24.

⁵⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. Т. 3. С. 73.

⁵¹ Там же. С. 87.

⁵² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 238—239. Далее цитаты из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» приводятся по этому изданию в тексте, с указанием страницы.

другом «я», которое служило бы необходимой опорой для самоопределения, двоемирие интерпретируется как бессмысленная «дурная» множественность. Союз, призванный объединить мир, здесь, напротив, раскалывает, расщепляет его, предстает нелепицей, абсурдом: «На стуле сидит жена. <...> Нечаянно поворачивается он в сторону и видит другую жену <...> Поворачивается в другую сторону — стоит третья жена. Назад — еще жена. Тут его берет тоска. Он бросился бежать...» (С. 239).⁵³ Ужас Шпоньки, потерявшего в мире, населенном множеством подобных и бесконечно повторяющих друг друга объектов, внешне напоминает затруднительное положение, в котором оказывается герой, столкнувшийся с необходимостью различения сходных, на первый взгляд, элементов мира, среди которых ему следует выбрать подлинный или, напротив, ложный — например, как в «Майской ночи...», различить среди русалок ведьму. Разница, однако, в том, что устройство реальности, в которой обитает Иван Федорович Шпонька, не предполагает наличия каких бы то ни было критериев для осуществления подобного выбора.

Существенно, что бессмысленность, абсурдность ситуации буквального тождества отчетливо проявляется именно в той части сюжета, которая повествует о взаимодействии героя со сферой слова. Это рассказ о литературных пристрастиях Шпоньки: «Книг он, вообще сказать, не любил читать; а если заглядывал иногда в гадательную книгу, так это потому, что любил встречать там знакомое, читанное уже несколько раз» (С. 223).

Слово, к которому обращается Шпонька, наделено особым, сакральным статусом. В черновом автографе повести герой, наряду с гадательной книгой, читает Библию.⁵⁴ Взаимодействие с гадательной книгой, впрочем, также не является простым чтением: это магическое действо, конструирующее сферу будущего на основании связей между бытовой реальностью и мистическим миром. Типологически сходную функцию имеет и помещенный в книге снотолкователь, призванный раскрывать потаенный смысл наблюдаемых человеком во сне внешне бессмысленных образов. Кажется тем самым, что слово открывает герою путь в иную реальность, способствует контакту разных измерений (пусть и не явленному в сюжете на событийном уровне). Взаимодействие со словом внешне выглядит и как шаг персонажа к самоотождествлению и само-номинации. Об этом свидетельствует сравнение, которое использует рассказчик, повествуя о характере чтения Шпоньки: «Так чиновник с большим наслаждением читает адрес-календарь по несколько раз в день, не для каких-нибудь дипломатических затей, но его тешит до крайности печатная роспись имен. „А! Иван Гаврилович такой-то! — повторяет он глухо про себя. — А! вот и я! гм!..”» (С. 223). Такая книга, на первый взгляд, напоминает «зеркало», в котором мир предстает в виде «печатной росписи имен»; в этом зеркале герой находит и узнает самого себя, но уже в ином, особом качестве — в виде слова, имени.

Очевидно, однако, что слово в мире Шпоньки на самом деле не выполняет ни одной из обозначенных выше функций. Снотолкователь на проверку абсолютно бесполезен для разгадки таинственного видения героя: «...там со-

⁵³ Ср. замечание Е. Волощука, который усматривал в образе «множащихся жен» Шпоньки ту же идею демонической «расчлененности» целого, которая в «Сорочинской ярмарке» ассоциируется с разрубленной на куски красной свиткой (см.: *Волощук Е.* Поэтика хаоса в малой прозе Н. В. Гоголя // Микола Гоголь / світова культура: Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 185-річчю з дня народження письменника. Київ: Ніжин, 1994. С. 8).

⁵⁴ См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 1. С. 494, 496. Отсутствие этого варианта в печатной редакции могло быть вызвано «цензурным вмешательством или соображениями автоцензуры» (Там же. С. 833; комментарий Е. Е. Дмитриевой).

вершенно не было ничего, даже хотя немного похожего на такой бессвязный сон» (С. 239). Мир же, принявший облик адрес-календаря, не обретает нового смысла: «именование» персонажа, глядящегося в это «зеркало», носит характер не осмысливания, но простого *означивания*. Иначе говоря, слово выступает в повести в своей сугубо формальной знаковой ипостаси. Оно не способно объяснить и осмыслить живые образы этого мира, но вместе с тем претендует на статус сакральной реальности, подменяя ее собой. Примечательно, что эта ситуация появляется в сюжете именно в связи с печатным, *книжным* словом.

Тема написанного или напечатанного — т. е. ставшего литературой — слова имеет для рассматриваемого текста особое значение. Как указывает Е. Е. Дмитриева, «из всех повестей, входящих в цикл „Вечеров“, повесть „Иван Федорович Шпонька и его тетушка“ — единственная, в которой обыгрывается процесс фиксации устной речи и перевода ее в письменную».⁵⁵ Этот сюжет разворачивается во введении к повести: Рудый Панько, объясняя незавершенность предлагаемого им читателю произведения, сообщает о том, как рассказчик, Степан Иванович Курочка, «списал» для него эту историю в тетрадку, а жена незадачливого издателя «растаскала» ее листы на пироги: «Вот замечаю я, что она пирожки печет на какой-то бумаге. <...> Посмотрел как-то на сподку пирожка — смотрю: писанные слова» (С. 219). Далее Рудый Панько адресует читателей, желающих узнать финал истории о Шпоньке, к самому рассказчику, подробно объясняя дорогу к его дому.

Слово, переведенное на бумагу и так легко утраченное, выглядит неполноценным, «испорченным» по сравнению с устным повествованием. Сходную мысль содержит в себе также введение к другой повести цикла — «Вечеру накануне Ивана Купала». Здесь дьяк Фома Григорьевич, обнаружив свою сказку напечатанной в журнале, решительно отказывается от собственного авторства, объявляя, что издатель исказил его историю: «...что это вы читаете? <...> Кто вам сказал, что это мои слова? <...> ПлЮйте ж на голову тому, кто это напечатал! *бреше, сучый москаль*» (С. 99).⁵⁶

Конфликт между рассказчиком и столичным «писакон» создает представление о том, как именно меняется живое слово, становясь литературой. Версия о злой воле журналиста, намеренно исказившего в печати услышанную им от дьяка историю, на первый взгляд, кажется наиболее очевидным объяснением недовольства Фомы Григорьевича. Оно, однако, не является единственным. Об этом свидетельствует замечание Рудого Панька о привычках рассказчика-дьяка: «За Фомой Григорьевичем водилась особенного рода странность: он до смерти не любил пересказывать одно и то же. Бывало, иногда если упростишь его рассказать что сызнава, то смотри, что-нибудь да выкинет новое, или переименит так, что узнать нельзя» (С. 99).

Не исключено поэтому, что отказ дьяка признать журнальный вариант истории вызван отнюдь не тем, что первоначально рассказанный им текст был изменен при публикации. Проблему, напротив, может составлять как раз тот факт, что, будучи фиксировано, печатное слово утратило, по-видимому, столь ценную для Фомы Григорьевича способность к изменению. Теперь, вопреки желанию рассказчика, читатель, обращаясь к его ставшему «литературой» тексту, вынужден снова и снова встречать в нем «одно и то

⁵⁵ Там же. С. 835.

⁵⁶ Происхождение истории о «сучьем москале», напечатавшем в своей «книжонке» сказку Фомы Григорьевича, традиционно связывается с недовольством Гоголя редакцией П. П. Свинына, впервые опубликовавшего повесть в «Отечественных записках» (см.: Там же. С. 711—712).

же» — подобно Ивану Федоровичу Шпоньке, который, открывая свою гадательную книгу, видит в ней «знакомое, читанное уже несколько раз».

На опасные последствия подобной ситуации указывает введение к «Ивану Федоровичу Шпоньке...». «Писанные слова» переводятся здесь женой «издателя» на «сподку» пирогов и вместе с ними съедаются. Взятая сама по себе, эта история не составляет для текста начала XIX века ничего необычного: незавершенность повести, мотивированная утратой рукописи по кулинарным причинам, — прием, широко распространенный в литературе этого времени.⁵⁷ Вместе с тем превращение текста в еду может трактоваться в «Вечерах» не только как формальный прием повествования, но и как событие, имеющее собственную значимость. Помещенное на уровень непосредственной «физической» реальности, слово также проявляет себя в сугубо «эмпирической», формальной ипостаси, утрачивая связь со смысловым планом. В тексте повести подобное слово — слово гадательной книги и адрес-календаря — подменяет собой сакральное измерение мира.

Тема книжного и живого слова является в «Вечерах» существенной составляющей еще одной ситуации, а именно — рамочного сюжета цикла, повествующего об отношениях рассказчиков повестей между собой и с «издателем» их сказок, Рудым Паньком. Мир, в котором обитают эти персонажи, также содержит в себе два взаимодействующих «измерения» — мир Диканьки и «большой свет».⁵⁸ Эти реальности противопоставлены друг другу, среди прочего, и как носители разного типа слова — соответственно, «живого» и «книжного». За последнее представляет «гороховый панич» — «затейливый рассказчик», говорящий «вычурно да хитро, как в печатных книжках» (С. 70). Его слово наделено рядом негативных признаков. Повествование «горохового панича» отличается семантической невязанностью: «Иной раз слушаешь, слушаешь, да и раздумье нападет. Ничего, хоть убей, не понимаешь. Откуда он слов понабрался таких!» (С. 70). Характеристика самого рассказчика включает в себя определенные демонические коннотации: он носит с собой табакерку с «намалеванной рожей какого-то бусурманского генерала» (С. 70—71), а «нежелание соблюдать {...} установленные традиции, а также статус гостя, то есть чужого в диканском миру» относит его, хотя и весьма отдаленно, с колдуном из «Страшной мести».⁵⁹ «Книжное» слово интерпретируется как неестественная, искаженная речь, с помощью которой изъясняется человек, позабывший настоящие имена. Об этом свидетельствует рассказанная в пику чужаку присказка Фомы Григорьевича о «латынщике», который позабыл «православный язык» и вспомнил, как называются грабли, только наступив на них.

Спор о «подлинном» и «ложном» слове провоцирует столкновение Рудого Панька и Фомы Григорьевича с «гороховым паничем», которое, наряду с противостоянием Диканьки и «большого света», составляет основной конфликт рамочного сюжета. В первом предисловии, однако, ссора героев лишь намечается, не находя реального осуществления, — она касается предметов,

⁵⁷ См. об этом: Там же. С. 834 (комментарий Е. Е. Дмитриевой).

⁵⁸ О ключевой роли этой оппозиции в сюжетной организации «Вечеров на хуторе близ Диканьки» см.: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 332—335.

⁵⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 1. С. 672 (комментарий Е. Е. Дмитриевой). Комментарий к предисловию второй книжки «Вечеров» и к «Страшной мести» в этом издании содержит также указание на переключку реплики Рудого Панька, сказанной им по поводу «горохового панича» («Не нужно нам таких гостей» — С. 146), и слов Данилы о колдуне («Не так еще страшно, что колдун, {...} как страшно то, что он недобрый гость» — С. 187) (см.: Там же. С. 765, 821). По мнению автора комментария, эта ассоциация служит одним из свидетельств гоголевского «представления о сочинительстве как о дьявольском даре» (Там же. С. 672).

не относящихся к эмпирической сфере, и переключение действия в это пространство гасит создавшееся напряжение: «...присказка не по душе приплась затейливому рассказчику <...> он <...> проворчал про себя <...>: „не мечите бисера перед свиньями“... „Быть же теперь ссоре“, — подумал я, заметив, что пальцы у Фомы Григорьевича так и складывались дать дулю. К счастью, старуха моя догадалась поставить на стол горячий киш с маслом. <...> Рука Фомы Григорьевича, вместо того, чтобы показать шиш, потянулась к кишу, и, как всегда водится, начали прихваливать мастерицу хозяйку» (С. 70—71). В предисловии ко второй части цикла «гороховый панич» спорит уже не с Фомой Григорьевичем о том, как следует говорить, но со «старухой» — о том, как надо готовить еду. Ранее разделенные реальности становятся опасно близки, гость вторгается на чужую для него территорию. При этом конфликт, заданный в начале цикла в качестве потенциальной возможности, осуществляется здесь на событийном уровне: панич «плюнул на пол, взял шапку и вышел. Хоть бы простился с кем, хоть бы кивнул кому головою; только слышали мы, как подъехала к воротам тележка со звонком; сел и уехал» (С. 146).

Столкновение Рудого Панька с «гороховым паничем» может показаться шагом к восстановлению нарушенной поступком последнего границы между разными мирами. В действительности же это событие имеет трагические последствия. Окончательная ссора издателя с «затейливым рассказчиком» совпадает с разрывом его отношений с читателями, обитающими, подобно «гороховому паничу», в ином, чужом для Диканьки мире. Как уже упоминалось выше, отсутствие взаимодействия между реальностями, их абсолютное разделение — так же, как и буквальное смешение, — ведет к искажению романтического мира. В этих условиях слово утрачивает свои объединяющие функции, и Рудый Панько отказывается от него как от бессмысленного усилия: «Я, помнится, обещал вам, что в этой книжке будет и моя сказка <...>, но увидел, что для сказки моей нужно, по крайней мере, три таких книжки. Думал было особо напечатать ее, но передумал. Ведь я знаю вас: станете смеяться над стариком. Нет, не хочу! Прощайте!» (Там же).

Описанная специфика ранних гоголевских произведений становится особенно рельефной на фоне наследовавшей романтикам культуры символизма. Внешне возвращаясь к принципам романтического повествования, символисты на деле переосмыслили те координаты, которые определяли, среди прочего, смысл и строение гоголевских сюжетов.⁶⁰ Примером тому, в частности, служит творчество Д. С. Мережковского.

Подобно романтикам, Мережковский оперировал символикой зеркала и слова, рассматривая вопросы, напрямую связанные с идеей воссоздания мифологической реальности в рамках современной ему культуры. Важно, однако, что реализация этого замысла полагалась возможной не только и не столько в пространстве художественного творчества. Речь шла об осуществлении и осмыслении процессов, совершающихся непосредственно в самой действительности: об изменении принципов государственного правления, о новых основаниях организации социума — иными словами, о проблемах, имевших самое серьезное значение для русской общественной жизни.

Политические и социальные катаклизмы в России начала XX века, которые привели к насильственному изменению всего строя общественного и

⁶⁰ О связи эстетики и поэтики символизма с романтической традицией см.: Микешин А. М. О романтических тенденциях в поэзии символистов: (Конец XIX—начало XX вв.) // Филологический сборник. Кемерово, 1967. Вып. 2. С. 54—95; Минц З. Г. «Новые романтики»: (К проблеме русского пресимволизма) // Тыняновский сб.: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 149—150.

личного бытия, потребовали от русской философской мысли необходимости осознания значения произошедшего перелома и определения сущности сложившейся в стране новой социальной формации, которой после революции 1917 года стала принадлежать вся полнота государственной власти. Одна из попыток решения этой задачи была предпринята деятелями «нового религиозного сознания» — философского движения, среди вдохновителей которого был Д. С. Мережковский. По мнению современников и позднейших исследователей, деятельность Мережковского явилась одним из факторов, определивших направление культурного развития русского общества начала XX века, послужив тем самым, говоря словами Ф. Степуна, «своеобразным „небесным прологом“ столь же великой, как и страшной русской революции».⁶¹ В этом отношении взгляд Мережковского на постреволюционное общество имел особое значение: он являл собой интерпретацию нового мира с точки зрения культуры, в некотором смысле предвосхитившей его рождение.

Концепция «нового религиозного сознания», как известно, представляла собой программу кардинального духовного и социального преобразования мира, ставившую перед русским обществом вполне определенные задачи. Назревавший в России к началу XX века крах общественного строя в рамках этой концепции трактовался как закономерный результат кризиса предшествующей как русской, так и мировой культуры. Предельный позитивизм общественного сознания, торжество сугубо земных гуманистических ценностей (идейное основание европейской буржуазной демократии) и полное исключение из жизни социума духовного плана бытия — все это, по мысли идеологов «нового религиозного сознания», свидетельствовало о болезни общества, связанной с обесмысливанием и формализацией духовных и социальных ценностей. Выход из кризисной ситуации виделся в синтезе человеческого и метафизического начал, принципиально разделенных прежде.⁶² Н. А. Бердяев представлял себе решение этой задачи как осуществление нового духовного принципа организации власти — сакрализацию жизни социума, подчинение ее онтологическим законам бытия.⁶³ Иначе говоря, это была идея создания общества, ориентированного в своем устройстве на канон мифологической культуры.

Организация сложившегося в России после революции тоталитарного государства, казалось, отвечала этой задаче. И вместе с тем это впечатление интерпретировалось как обманчивое. Так, Бердяев, говоривший о победе «коммунизма» как о вступлении в эпоху сакрального общества и сакральной культуры, одновременно отзывался о построенном в России мире как о

⁶¹ Степун Ф. Россия накануне 1914 года / Вопросы философии. 1992. № 9. С. 100. О том, что деятельность Мережковского, как и многих других поэтов и философов начала века, предвосхитила «социально-политические потрясения последующих десятилетий», см. также: Дефье О. В. Д. Мережковский и новое эстетическое сознание Серебряного века русской культуры // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века. Третьи Дягилевские чтения. Материалы. Вып. 1. Пермь, 1993. С. 170.

⁶² Об историософских и эстетических аспектах деятельности Мережковского как одного из основателей и разработчиков концепции «нового религиозного сознания» см.: Бельчичен С. П. Проблема взаимосвязи культуры и религии в философии Д. С. Мережковского. Тверь, 1999. С. 35—38, 46—64, 66—69.

⁶³ См.: Бердяев Н. А. Новое средневековье: Размышление о судьбе России и Европы. М., 1991. С. 30—34. По мысли Бердяева, обществу было необходимо выработать такое понимание исторического процесса, в котором «совершается соединение временного и вечного, сближается и отождествляется историческое и метафизическое, то, что дано нам в исторических фактах, историческом воплощении и что раскрывается в глубочайшей духовной действительности, приводит к соединению истории земной и небесной» (Бердяев Н. А. Смысл истории. М., 1990. С. 31).

грандиозной иллюзии, демоническом царстве «лжи и подмены».⁶⁴ Напряжение между осознанием иллюзорности, мнимости «коммунистического» общества и ощущением связи его с подлинной онтологической реальностью составляло также стержень образа, символически определившего сущность нового мира в трактовке Д. С. Мережковского. Это был образ зеркальной плоскости.

Идея плоскости связывалась Мережковским с представлением о жизни, протекающей в пределах эмпирического, сугубо человеческого пространства, не соприкасающегося, по выражению самого писателя, с духовными «безднами» вселенной. Зеркальность же служила символом призрачности этого плоского мира — царства дьявола. «...Преимущество Плоских перед Глубокими — ложь, — писал Мережковский, — потому что отец их, диавол, есть „отец лжи“. Плоскость может быть зеркальной и, отражая глубину, казаться глубокой. (...) Царство Плоских — ад на земле, но и в аду зеркала их отражают небо (...) И этой ложью зеркал люди ослеплены и обмануты так, что ложь им кажется истиной, а истина ложью, зло — добром, диавол — Богом, а Бог — дьяволом. (...) В бывшей России (...) основано русскими коммунистами первое на земле Царство Плоских, (...) потому что Плоские могут каким-то дьявольским чудом не только разрушать, но и строить, конечно, мнимо, „зеркально-обманчиво“, так как строить по-настоящему нельзя в двух измерениях — в плоскости, без глубин и высот».⁶⁵ Созидание в рамках «зеркальной плоскости» связывалось у Мережковского с представлением о насилии над реальностью подлинного человеческого бытия. «Русские коммунисты, — писал он, — (...) построили то, что имеет лишь вид государства, а на самом деле есть исполинский плющильный молот, которым все в человеке трехмерное, глубокое и высокое уничтожается или вдавливается, вплющивается в совершенную плоскость».⁶⁶

Природа этой силы не имела в трактовке Мережковского сугубо социального характера. «Плющильный молот» советского государства с его системой идеологического давления и политических репрессий являл собой лишь ее видимый, внешний план. Подлинный же смысл происходящего, по мнению писателя, следовало искать в области «духовных первофеноменов», базовых принципов организации реальности. В этом контексте использование Мережковским зеркальной символики приобретало особое значение. Образ тоталитарной власти соединялся с, казалось бы, абсолютно иной картиной мира, ключевая роль в организации которой отводилась именно зеркалу.

Трактовка отношений объекта и его зеркального отражения как противопоставления сущности и кажимости, подлинной действительности и ее иллюзорного подобия была не единственной в творчестве Мережковского. Зеркало служило ему универсальным символом, описывающим и воплощающим собой принцип взаимодействия двух разделенных в современном мире духовных «бездн». Объединение их в органическую целостность и являлось желанной целью преобразования действительности. В каждой из своих конкретных интерпретаций, опирающихся на оппозиции язычества и христианства, плоти и духа, эмпирического и метафизического начал, эти реальности, символически располагающиеся по разные стороны зеркала, представляли как «два облика Единого, временно разлученные, но ждущие грядущего „синтеза“».⁶⁷

⁶⁴ Бердяев Н. А. Новое средневековье: Размышление о судьбе России и Европы. С. 12, 52.

⁶⁵ Мережковский Д. С. Тайна русской революции. М., 1998. С. 40, 42—43.

⁶⁶ Там же. С. 43.

⁶⁷ Минц З. Г., Обатнин Г. В. Символика зеркала в ранней поэзии Вячеслава Иванова: (Сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность») // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. Вып. 22 / Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1988. Вып. 831. С. 59.

В основных чертах эта концепция напоминала романтическую картину мира. Причем так же, как у романтиков, достижение желанного единства требовало здесь возрождения мифологических оснований культуры. В романтизме эта цель, как уже говорилось, полагалась достижимой в пределах художественного пространства: силой искусства внешний мир оказывался осознан и одухотворен, а реальность смысла обретала эйдетическую оформленность.

Мережковский, казалось, разделял это представление, интерпретируя художественную реальность как подобие желанного единства вселенной — «одухотворенную плоть или воплощенный дух». ⁶⁸ Описывая этот мир, он широко пользовался зеркальной символикой. Так, в романе «Воскресшие боги», второй части знаменитой трилогии Мережковского «Христос и Антихрист», душа главного героя, Леонардо да Винчи, уподоблялась зеркалу, отражающему «все предметы, все движения, все цвета» мира. ⁶⁹ Предполагалось, что «действительность и отражение, живая и бессмертная» ипостаси реальности обретают единство на полотнах Леонардо. ⁷⁰ Сама жизнь героя, соединяющего в своей личности противоположные начала, сравнивалась с пребыванием на тонкой зеркальной грани между двумя небесами, «небом вверх и небом вниз», действительным и отраженным мирами. ⁷¹

Представление об органическом родстве жизни и творчества также сближало Мережковского с романтиками. «О художник, твое разнообразие да будет столь же бесконечно, как явления природы, — учил в романе Мережковского Леонардо да Винчи. — Продолжая то, что начал Бог, стремись умножить не дела рук человеческих, но вечные создания Бога. {...} Пусть будет каждое твое произведение как бы новым явлением природы». ⁷²

Последнее, впрочем, как уже говорилось, не подразумевало у романтиков буквального отождествления произведения искусства с эмпирической реальностью. Между тем именно такая интерпретация, по-видимому, импонировала Мережковскому, разделявшему «тоску» своей эпохи по «реальному бытию». «Мережковский изначально пленился звуком слова „плоть“, — писал Бердяев, — и с святой плотью связал самые сладостные, самые интимные и заветные свои упования. Но что он разумеет под плотью, так и осталось невыясненным». ⁷³ Во взглядах писателя Бердяев видел проявление «религиозного материализма» — «смешения духовной преображенной „плоти“» (превращающей, по выражению Бердяева, бесплотный дух в произведение искусства) с плотью материальной, физической. ⁷⁴ О справедливо-

⁶⁸ Мережковский Д. С. Гоголь и черт: (Исследование) // Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 295. Замечание о том, что представление о «реальной воплотимости своей „новой религии“» {...} Мережковский распространял на художественный образ, см.: Сарычев Я. В. Религия Дмитрия Мережковского: «Неохристианская» доктрина и ее художественное воплощение. Липецк, 2001. С. 109. Об эстетической концепции Мережковского, воплощенной в его романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», см.: Дефье О. В. Д. Мережковский: Преодоление декаданса. М., 1999. С. 85—119.

⁶⁹ Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М., 1990. С. 31.

⁷⁰ Там же. С. 489.

⁷¹ Один из героев романа сравнивает Леонардо с лебедями, живущими во рву Миланского замка: «Здесь {...} меж грозными бойницами, башнями, пороховыми складами {...} казались они еще прекраснее. Гладь воды, отразившая небо под ними, была почти невидимой, и, качаясь, скользили они, как видения, со всех сторон окруженные звездами, полные тайны, между двумя небесами — небом вверх и небом вниз — одинаково чуждые и близкие обоим» (Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. С. 299).

⁷² Там же. С. 151.

⁷³ Бердяев Н. Новое христианство: (Д. Мережковский) // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 2. С. 373.

⁷⁴ Там же. С. 375.

сти этого утверждения отчасти свидетельствует представление героя Мережковского о природе подлинного творчества. Критерием совершенства работы художника служит для Леонардо да Винчи именно неотличимость изображения от феномена внешней действительности, и он с гордостью повествует о юноше, который был так очарован женским ликом на его картине, что, сжигаемый вполне земной страстью к портрету, испытывал желание целовать изображение и не сумел найти покоя, пока картина не была удалена из его дома.

Обозначенная тенденция находила отражение и в комплексе ассоциаций, связанных в романе с представлением о воплощенном божественном слове-космосе. Библейский образ Слова, ставшего миром, использует, в частности, ученик Леонардо, Чезаре да Сесто, объясняя символический смысл лика Христа на картине да Винчи («Ты хочешь знать, кого изобразил он <...> — Слушай: „В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. <...> И <...> разум Бога — Слово — стало плотью»⁷⁵). По мысли да Сесто, этот божественный космос движим теми же законами механики, которые определяют бытие природного феноменального мира. «Среди учеников Своих, которые <...> скорбят, негодуют, ужасаются, — Он спокоен, — говорит о Христе Чезаре, — <...> потому что нет для Него более зла и добра, жизни и смерти, любви и ненависти, а есть только воля Отца — вечная необходимость. <...> „Чувства принадлежат земле; разум — вне чувств, когда созерцает”, — <...> это слова Леонардо. <...> Помнишь и <...> другие слова его о законах механики: „О дивная справедливость Твоя, Первый Двигатель!” Христос и есть Первый Двигатель, <...> вечная необходимость...»⁷⁶.

Парадокс, однако, заключался в том, что подобная трактовка связывала образ ставшего плотью слова с той самой срединной реальностью эмпирического, не причастного духовным безднам «плоского» существования, которое так ненавидел Мережковский и чью подавляющую мощь в полной мере ощущал его герой. За этот мир в романе представляет Пьеро Содерини, вождь Флорентийской республики, олицетворяющий собой власть большинства. Характерно, что облик его также соединяется с представлением о плоскости: Содерини появляется перед Леонардо «сух, тверд, прям и *плосок как доска*», и за ним чувствуется присутствие «силы слепой, глухой, неумолимой, подобной силам природы, с которыми спорить нельзя»⁷⁷.

Таким образом, плоский мир (торжеству которого и служило, по Мережковскому, создание коммунистического общества), казалось, обнаруживал глубинную причастность сакральному плану мира. Власть «Царства Плоских» внешне опиралась на метафизическую силу слова, — используя выражение Шеллинга, «зеркала и отражения божественного духа». Вместе с тем это была лишь иллюзия. Отождествляясь с феноменами эмпирической реальности, выступая в качестве элемента непосредственно физического — т. е., казалось бы, предельно «реального» — мира, слово утрачивало статус семантического образования. Оно оборачивалось фикцией, «пустой», не «наполненной» смыслом формой, которая, как и «плоскость» эмпирического существования, была лишена связи с духовными «безднами». Типологическое родство этих двух реальностей, по-видимому, ощущалось Мережковским. Не случайно в устах его героя отличие наделенного перспективой живописного изображения от *плоской* картинки уподобляется разнице между

⁷⁵ Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. С. 295.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же. С. 474 (курсив мой. — Е. К.).

смыслом речи и пустыми словами. «Яркие краски пленяют толпу, — говорит Леонардо. — Но истинный художник не толпе угождает, а избранным. Гордость и цель его (...) в том, чтобы совершилось в картине подобное чуду: чтобы тень и свет сделали плоское выпуклым. Кто, презирая тень, жертвует ею для красок, — похож на болтуна, который жертвует смыслом речи для пустых и громких слов».⁷⁸

Симптоматично, что яркий пример подобия «плоского» человеческого существования ирреальному бытию «пустого слова» Мережковский находил именно в творчестве Гоголя. Проявление «мистической сущности вечной середины» философ усматривал в Хлестакове — ожившем слухе, пустом слове, ставшем реальностью, и в Чичикове, деяния которого, обрастая сплетнями, рождали «химеры», способные, по словам Мережковского, «облечься» «в плоть и кровь, в ужасающую реальность», чреватую хаосом и насилием. «Вокруг Чичикова, — пишет Мережковский, — плетется такая же сплетня, как вокруг Хлестакова. (...) Хлестаков — генералиссимус, Чичиков — сам Наполеон и даже сам антихрист. И здесь, (...) как везде, всегда в России, самая фантастическая русская легенда становится источником самого реального русского действия. (...) В стихии народной реальное действие призраков еще ужаснее. „...Расшевелились раскольники. Кто-то пропустил между ними, что родился антихрист, который и мертвым не дает покоя, скупая какие-то мертвые души. Каялись и грешили и, под видом антихриста, ужокошили не-антихристов. (...) Мужики взбунтовались против помещиков и капитан-исправников. Нужно было прибегнуть к насильственным мерам”».⁷⁹

Функционируя на эмпирическом уровне бытия как его полноправная составляющая, слово приобретало силу стихии, внеположной человеку и не управляемой им, а потому невинной и враждебной — демонической. «...Не человек, а сам черт, „отец лжи”, в образе Хлестакова или Чичикова, плетет свою вечную, всемирную „сплетню”», — писал Мережковский.⁸⁰ В подтверждение он цитировал известные слова самого Гоголя: «Я совершенно убедился в том, что сплетня плетется чортом, а не человеком. Человек от праздности и часто сглупа брякнет слово без смысла (...). Это слово пойдет гулять (...), и мало-помалу сплетется сама собою история, без ведома всех. (...) Не обвиняйте (...) никого (...). Помните, что все на свете обман, все кажется не тем, что оно есть на самом деле».⁸¹

Важно, однако, что хаотичность, стихийность природы «слова без смысла» сочеталась со свойственным логосу потенциалом организации, структурирования реальности. В силу этого мнимое подобие воплощенного божественного слова-мира, воплощенное слово-фикция, легко подменяло собой подлинную реальность, живой одухотворенный космос. Об опасности такой подмены упоминает у Мережковского Леонардо да Винчи — яростный противник «книжников и словесников», принимающих за действительный мир «человеческие вымыслы» — произнесенное и написанное их предшественниками слово о мире. Знаком этой реальности, где божественное бытие не творится, но *подменяется* словом, служит у Мережковского все тот же образ зеркального отражения, трактуемого уже как символ обмана, иллюзии. «Между испытателями природы и подражателями древних, — говорит о

⁷⁸ Там же. С. 152.

⁷⁹ Мережковский Д. С. Гоголь и черт: (Исследование). С. 223—240.

⁸⁰ Там же. С. 216.

⁸¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. Т. 14. С. 154 (письмо А. О. Смирновой от 6 декабря 1849 года; курсив мой. — Е. К.).

«словесниках» Леонардо, — такая же разница, как между предметом и его отражением в зеркале».⁸²

Итак, в интерпретации Мережковского тоталитарная власть построенного большевиками общества представляла собой видимую, явленную на социальном уровне версию иного, в чем-то более глобального тоталитаризма — диктатуры логоса. Установление этой диктатуры было, в определенной степени, закономерным итогом развития культуры, для которой слово служило основанием и стержнем концептуальных философских и эстетических построений. Стремление к всеохватности, к переходу, как говорил Бердяев, «от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни»⁸³ послужило толчком к движению описанного выше культурного механизма. Результат этого процесса и иллюстрировал созданный Мережковским образ зеркального «Царства Плоских» — мира, претендующего на онтологический статус мифологической реальности, а на деле напоминающего скорее мнимую реальность абсурда, наделенную способностью присваивать себе сакральные функции. Ведь абсурд, в одной из его интерпретаций, и есть «Логос, ставший плотью — абсолютная реальность и так же как Благая весть — не от мира сего».⁸⁴

⁸² Там же. С. 273.

⁸³ Бердяев Н. А. Кризис искусства. М., 1990. С. 3. Подобно романтикам, символисты отдавали себе отчет в опасности проповедуемого ими «жизнетворчества», смешения жизни и искусства (см. об этом, например: Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. С. 59—80).

⁸⁴ Друскин Я. С. Стадии понимания // Wiener Slawistischer Almanach. Bd 15. Wien, 1985. С. 31.