



Леонид Карасев

**Флейта Гамлета: Очерк
онтологической поэтики**

«Языки Славянской Культуры»

2009

Карасев Л. В.

Флейта Гамлета: Очерк онтологической поэтики /
Л. В. Карасев — «Языки Славянской Культуры», 2009

Книга является продолжением предыдущей книги автора – «Вещество литературы» (М.: Языки славянской культуры, 2001). Речь по-прежнему идет о теоретических аспектах онтологически ориентированной поэтики, о принципах выявления в художественном тексте того, что можно назвать «нечитаемым» в тексте, или «неочевидными смысловыми структурами». Различие между двумя книгами состоит в основном лишь в избранном материале. В первом случае речь шла о русской литературной классике, здесь же – о классике западноевропейской: от трагедий В. Шекспира и И. В. Гёте – до романтических «сказок» Дж. Барри и А. Милна. Героями исследования оказываются не только персонажи, но и те элементы мира, с которыми они вступают в самые различные отношения: вещества, формы, объемы, звуки, направления движения и пр. – все то, что составляет онтологическую (напрямую нечитаемую) подоплеку «видимого», явного сюжета и исподволь оформляет его логику и конфигурацию.

© Карасев Л. В., 2009

© Языки Славянской Культуры, 2009

Содержание

Предисловие	5
Часть I	8
Онтология и поэтика	8
Онтология	9
Поэтика	11
Порог	16
Эмблема	17
Конец ознакомительного фрагмента.	18

Леонид Владимирович Карасев

Флейта Гамлета: Очерк онтологической поэтики

Посвящаю М. и Н.

Предисловие

В предисловии к «Веществу литературы»¹ я писал о проблемах предисловия как такового, и конкретнее, предисловия к тому типу научного сочинительства, которым я занимаюсь последние почти уже два десятка лет. Стилль моего мышления за эти годы мало изменился, поэтому можно было бы и сейчас – в этом предисловии – написать примерно то же самое. По сути, «Флейта Гамлета» отличается от «Вещества литературы» лишь по своему материалу: в первом случае, это была русская литературная классика, в нынешнем – литература западно-европейская. Что же касается собственно подхода, метода исследования текста, то это все та же интеллектуальная стратегия, ориентированная на выявление в тексте так называемых «неочевидных структур», стратегия, которую можно назвать онтологической поэтикой или иноформным анализом текста. Из сказанного следует, что и проблемы, рассматривавшиеся в «Веществе литературы», перешли в настоящую книгу со всеми вытекающими из этого последствиями. Даже не перешли, а просто остались прежними: ведь обе книги сложились в одно и то же время.

О выборе литературы. На первом месте снова наиболее известные сочинения наиболее известных авторов. А внутри самих текстов – наиболее прославленные эпизоды, картины, фразы, то есть сильные участки текста, его эмблемы. Сопоставляя эмблемы друг с другом, я пытаюсь найти в них нечто общее, а затем, найдя это общее, двигаюсь к тому, что можно назвать «исходным смыслом» данного текста. Собственно, анализом того, как воплощает себя исходный смысл текста в цепочке своих вариантов-иноформ, и занимается онтологически ориентированная поэтика. Что же касается целей подобного рода стратегии, то они – в стремлении понять глубинное устройство текста, пробиться к его скрытой, нечитаемой основе. Исходный смысл, о котором идет речь, как раз и представляет собой нечто такое, что может быть «ословлено», описано исследователем, но не присутствует в том же виде в тексте. Это и не «замысел» художественного сочинения, ни его «краткое содержание», это – энергично-смысловой импульс, который организует текст как целое и имеет к нему отношение как к целому. Это то, без чего текст не смог бы возникнуть и оформиться именно в том виде, в каком он оформился и показал себя читателю. Исходный смысл – это и не «про что», и не «как»; это то, «с помощью чего» реализует себя и первое и второе. Стежки, прошивающие ткань костюма, могут быть и вовсе не видны, однако без них останутся невостребованными и материя, и лекала.

О технике анализа и его философских основаниях достаточно подробно говорится в статьях, составивших первую – теоретическую – часть книги, поэтому во вступлении будет довольно указать на саму возможность названного подхода к тексту. Что касается собственно статей, то среди них особняком, как может показаться на первый взгляд, стоит работа «Живой текст», где делается попытка увидеть в тексте телесное начало не в декларативно-отвлеченном, эпатажном (как это обычно делается), а вполне конкретном смысле (хорошо известно, сколько за последние десятилетия было написано книг, статей, собрано конференций, где, кроме самих слов «тело», «телесность» в художественном тексте и откровенных садомазохист-

¹ Карасев Л. В. Вещество литературы. М., 2001.

ских или утробно-пищевых аспектов, ничего от телесности, реально организующей текст, строящей его внутри себя самого, не было). Читателю судить о том, насколько этот опыт удался, хотя, принимая во внимание деликатность и сверхсложность задачи, любая искренняя, а не продиктованная модой попытка двинуться в этом направлении должна быть, как мне кажется, принята с серьезностью и своего рода интеллектуальным сочувствием. К тому же, хотя «Живой текст» как сочинение по теоретической эстетике имеет прямое отношение ко многим вошедшим в книгу заметкам, его претензии достаточно скромны: живое, буквально телесное начало может сказываться в тексте, а может и не сказываться, из чего не следует, что текст при этом что-то приобретает или теряет. То же самое относится и ко всему набору теоретических соображений и технических процедур, которые я называю «онтологической поэтикой» или «информальным анализом текста». Предлагаемый подход ничего не отменяет и не закрывает. Скорее речь должна идти о дополнительных возможностях работы с текстом, о расширении представления о том, что такое герменевтика, взятая в ее наиболее общем понимании. Проблема в том, что современное литературоведение не имеет аппарата для выявления, описания и, соответственно, изучения неочевидных текстовых структур. Да и вообще сам статус подобного рода исследований весьма проблематичен и не укладывается в рамки таких дисциплин, как литературоведение или антропология в их традиционном смысле слова. Что касается постструктуралистских техник, то они, как я уже говорил, в большинстве своем совершенно неудовлетворительны, нарциссичны, ориентированы опять-таки на стихию «материально-телесного низа» и ради красного словца не пожалеют не только отца, но и матери, да заодно еще и детей туда же определяют (будто бы тело не имеет ничего другого, кроме «зада» и «переда», а стихии слуха, зрения, запаха, прикосновения, тоски о покинутом детстве, мечты о бессмертии и пр. не имеют к нему никакого отношения).

Статьи, собранные во второй части книги, – это опыты применения означенной выше стратегии, хотя и в самих разборах теория, конечно, тоже присутствует. Выбор авторов достаточно случаен в том смысле, что из нескольких десятков имен, составивших европейскую литературу первого ряда, взято всего несколько. Принцип выбора был достаточно прост: я брался за тех писателей, которые были мне интересны с давних пор, то есть фактически исходил из степени знакомства и «захваченности» материалом, а вовсе не из того, насколько вписывались выбранные сочинения в мою концепцию или не вписывались. Вошла в книгу и заметка о романе «Мы» Е. Замятина: ее присутствие здесь – среди разборов сочинений западных авторов – можно объяснить тем, что, хотя речь идет о русском писателе, сам роман «Мы» в силу известных обстоятельств является фактом западно-европейской литературы в куда большей степени, нежели литературы русской.

В предлагаемых читателю разборах – хотя они и посвящены вполне конкретным текстам – решаются те же самые задачи, которыми я был озадачен в работах теоретических. Каким образом, персональная онтология автора, его интуитивно-философское самоощущение овеществляется в материи смысла, находит себя в устройстве сюжета, психологии персонажей и символических подробностях придуманного мира. В чем, если говорить о проблеме телесности, состоит модус перехода телесности авторской – в повествовательную и каковы границы, в которых мы можем рассуждать на эту тему, оставаясь аналитиками, а не метафорически мыслящими вольнодумцами? Насколько вообще возможно рассуждать о вещах эфемерных, нечитаемых, о том, что присутствует в тексте, но при этом буквально – словами – в нем не обозначено, а если и обозначено, то передано иначе, по-другому, на ином уровне? Условно говоря, по движению поплавок на поверхности, я пытался угадать то, что происходит глубоко под ним в толще скрытой от глаза воды. Не думаю, что мне удалось достаточно членораздельно изъяснить внутренние закономерности самоорганизации текста и, прежде всего, присутствие в нем вне-текстового энергийного начала. Во всяком случае, яснее обозначились границы самого предмета и вообще факт его наличия. Текст в очередной раз оказался сложнее, чем это можно было

представить ранее. В нем проявилось нечто такое, что несводимо ни к сюжету, ни к замыслу, ни к жанру или стилю: нечто несводимое даже к слову. Задача тем более трудная, что искать означенное «нечто» все равно нужно в слове и с помощью слова.

Книга составлена из статей, публиковавшихся с 1996 по 2006 г. в журналах «Вопросы философии», «Человек», «Диалог. Карнавал. Хронотоп», а также в сборнике «Литературные архетипы и универсалии» (РГГУ, 2001). С благодарностью вспоминаю имена Е. М. Мелетинского и В. Н. Топорова которые в свое время познакомились с текстом книги или отдельными ее частями и поделились с автором своими замечаниями и соображениями.

Часть I

Онтология и поэтика

Витгенштейн говорит: «Мистическое – не то, *как* мир есть, а *что* он есть». Возможен, однако, шаг, уводящий нас еще дальше. Поразительно не только то, как мир есть и что он такое, но и то, что он вообще *есть*. Вот исходная позиция онтологического вопрошания, включающая в себя в конечном счете и «что», и «как».

Хотя «онтология» – термин широко распространенный, его значение все время колеблется: онтология – это и само бытие, и картина бытия, и размышление о нем. Условно говоря, сколько философов, столько и онтологий. Нечто подобное можно сказать и о термине «поэтика», который одновременно относится и к устройству текста, и к способам исследования этого устройства, которые часто оказываются мало похожими друг на друга. Зато обнаруживается кое-что родственное между собственно поэтикой и онтологией. В определенном смысле это почти что синонимы, так как и в первом, и во втором случаях идет речь о существовании, о факте наличествования, и, соответственно, о способе, формах этого наличествования (оформлять же можно нечто уже наличествующее, бытийно представленное).

Одно сказывается, вернее, осуществляется в другом: по крайней мере, так происходит, когда предметом рассмотрения становится не бытие или текст вообще, во всех их потенциально мыслимых измерениях и подробностях, а само качество наличествования. Я имею в виду то, что можно было бы назвать вещественно-пространственной определенностью мира, его феноменальной представленностью. Иначе говоря, речь идет о десимволизированном бытии или тексте, о фактических формах и конфигурациях, о веществах, уплотнениях, пустотах, подъемах, спусках, зияниях, фактурах, цветах, запахах и т. д.

Ориентация подобного рода, ставящая на первое место «натуру», и прежде всего, человеческое тело, составляет одну из коренных черт гуманитарной стратегии второй половины двадцатого века. Однако «тело» можно понимать по-разному: оно не только «сосуд наслаждения» или объект агрессии, но и нечто гораздо более важное. Тело – это то, что соединяет «Я» и внешний мир, это место взаимопроникновения пространств, веществ, движений, намерений. В этом смысле, если искать каких-то аналогий, то, скажем, подход М. Мерло-Понти – так, как он развернут в «Оке и духе»², – окажется гораздо ближе к тому, что я называю «онтологической поэтикой», нежели эротические или садомазохистские акценты Ж. Батая или Ж. Делеза.

Ближе, но не более. Онтологический интерес к телу вообще никак не связан с понятиями «цели» или «средства». Он исходно неутилитарен, нацелен на тело как на что-то абсолютно самодостаточное, предназначенное лишь для себя самого, не нуждающееся в обосновании для своего наличествования, не предназначенное ни для другого тела, ни для того, чтобы с помощью себя добиться чего-то другого: мечта М. Мосса об учете всех возможных «техник тела» в данном случае остается невостребованной.

Да и не в теле, собственно, дело. Человеческое тело – лишь элемент среди других элементов, составляющих вещественно-пространственную явленность мира. В этом смысле онтологически ориентированный взгляд видит человека не в его привилегированной замкнутости, отличности от всего остального мира, а в ряду других «тел» и предметов, не делая между ними принципиального различия. Из этого не следует, что иерархия исчезает, что человек и камень действительно равны друг другу, изначально и конечно. Просто избрав определенную стра-

² Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992.

тегию, а именно взглянув на мир, как на что-то наличествующее, сбывшееся, сбывающееся в своих конкретных формах, мы уравниваем человека со всеми остальными вещами в праве «быть», «присутствовать» и, как следствие этого, получаем возможность заметить новые смысловые линии, которые в конце концов вернут нас к человеческой душе, к поиску смысла всеобщего и отдельного существования.

Онтология

Теперь несколько подробнее о самом «онтологическом» слое текста и одновременно о способах его распознавания и исследования. Все дело – в сдвиге внимания: можно заниматься символами или идеями, а можно обратить внимание на ту *основу*, благодаря которой эти символы и идеи существуют. Золото – символ света, богатства; череп напоминает о смерти, тлении, конечности бытия. Но ведь и золото, и череп «сделаны» из определенного вещества, имеют свою фактуру, цвет. Обратившись к этой стороне дела – «изнанке» знака, к его подоснове, к его онтологической укорененности, можно вновь вернуться к проблеме значения, но подойти к ней уже совсем с другой стороны.

Онтологическая поэтика имеет дело с вполне определенным и обозреваемым слоем бытия, а именно с демифологизированными – насколько это возможно – пространственно-вещественными текстурами и схемами действия. В этом отношении она резко отличается (прежде всего по своему пафосу) от «деконструкции», которая не имеет практически никаких ограничений и является, по слову Ж. Деррида, «все» и одновременно «ничем». Хотя мир полнится самыми различными веществами, формами и состояниями, в этом многообразии есть известное единство и монотонность. Оттенков много; существенных же различий – не очень много. Камень сильно отличается от воды, вода – от огня, огонь – от воздуха; верх – от низа, узкое – от широкого, горькое – от сладкого и т. д. В пределах же качественно определенных состояний или форм можно говорить лишь о различиях в деталях. Вода может быть морской, речной, болотной, холодной, прозрачной и т. д., однако во всех случаях это будет именно вода; подставив же на место воды понятие «жидкости», мы получим рубрику, в рамках которой уместится добрая треть всего сущего. Мир сложен, но сложен он из «простых» элементов; корневое родство слов «сложность» и «сложенность» в данном случае весьма показательны. Пустота – это пустота, а вещество – это вещество; их никак не спутаешь. Есть громкий крик, а есть тишина; есть смех и есть стыд; человек может говорить о своей любви на немецком, английском или французском языке, но он будет именно говорить и именно о любви. Я не хочу все упростить: я хочу предостеречь от *соблазна усложнения*. Мир проще, чем кажется. Правда, вместе с этим открытием приходит и плата за понимание: ведь чем проще, тем сложнее. В том числе сложнее и для того, кто говорит о простоте. «Упрощение» – вещь далеко не безобидная: она ставит человека перед необходимостью действия, причем не абстрактного или облеченного в привычную форму статей или конгрессов, а действия нравственного, направленного прежде всего на себя самого. Возможно, именно в этом кроется одна из причин устойчивого сопротивления человека идее простоты. Когда мир «сложен», можно заниматься им, не задумываясь о собственном несовершенстве, если же мир «прост», тогда придется заняться прежде всего самим собой.

Если согласится с тем, что бытие неоднородно (а в противном случае его нельзя было бы воспринимать), можно предположить, что различной будет и его онтологическая интенсивность или напряженность. В одних точках она – сильнее, в других – слабее. Во всяком случае, если говорить о восприятии, то сияющий бриллиант или клубок змей подействует на «среднего» или «нормального» человека сильнее, нежели цвет потолка в собственной квартире. Не пытаясь классифицировать или даже перечислить такого рода «сгущения», я хочу обратить внимание на сам факт их существования и восприятия. Речь идет не о каком-то «шестом»

чувстве, а скорее об особом оттенке, который может примешиваться к тому, что мы видим, слышим, ощущаем. Если после узкого и тесного коридора вы попадаете в огромный, уходящий высоко вверх зал – вы испытываете онтологическое чувство; если ваша рука, пройдя сквозь пронизанную светом голубую воду, дотрагивается до серебристой рыбки – вы испытываете онтологическое чувство; если, читая роман, вы наталкиваетесь на сцену или фразу, которая мгновенно приближает вас к «тайне» романа, проясняет уже произошедшие события и помогает понять последующие – вы испытываете онтологическое чувство; если среди обычных многих дней и встреч вы вдруг встречаете кого-то и понимаете, что эта встреча неспроста, что она что-то означает – вы испытываете онтологическое чувство. Последние два примера вроде бы выходят за границы «вещественно-пространственных определенностей», однако самый аромат чувства, его интенциональная напряженность, способность «оживить» бытие, приблизить к ощущению времени и пространства, в котором это время пульсирует, позволяет отнести подобные ощущения к интересующему нас разряду.

Обращение к «чувствам», «ощущениям», возможно, выглядит не вполне строгим, хотя сам факт того, что определенные вещи вызывают в нас определенные чувства, кажется мне очевидным. Если же оставить «чувства» в покое (правда, ненадолго) и вернуться к критерию более нейтральному, то им станет уже упоминавшийся определенный срез или уровень бытия, на котором его вещественно-пространственная оформленность сказывается с максимальной напряженностью и выразительностью, неважно, идет ли речь о восприятии текста или о непосредственном контакте с реальностью. Человек и мир тут почти совпадают друг с другом, прорастают друг в друга, ибо на природную субстанцию мира, явленную в виде уплотнений, зияний, звуков или запахов, отзывается не что иное, как природное в самом человеке, т. е. все те же уплотнения, зияния, телесная текстура со всем присущим ей набором звуков, цветов и запахов. «Внешнее» и «внутреннее» воссоединяются, рождая в человеке особый настрой, чувство бытия наличествующего, актуального, действительно происходящего; чувство, которое я и называю «онтологическим». Подобно «золотому сечению», укорененному в теле человека и в «телах» вещей мира, наши впечатления от пространств сужающихся или расширяющихся, от фундаментальных запахов, эфемерных поверхностей или наполненных водой объемов, блеска золота или мрака ночи, прикосновения к мягкой шерстке или холодной слизи оказываются вполне согласными, преодолевая границы культур, наций и исторических эпох. «Меховой чайный прибор» М. Оппенгейм поразил бы средневекового китайца не меньше, чем он впечатляет нынешнего европейца. Я не хочу сказать, что все одинаково: кое-что одинаково, но это «кое-что» относится к вещам самым глубинным, самым существенным. Природная «мера», заложенная в человеке как родовом существе, соприкасаясь с «мерой», наличествующей в вещах мира, рождает феномен *интерсубъективного согласия*, распадающегося на миллионы отдельных персональных согласий, не ведающих друг о друге. Нечто похожее можно увидеть в эстетическом чувстве, хотя степень варьирования и изменчивости – от культуры к культуре, от человека к человеку – здесь будет более высокой, так как, помимо критериев универсальных, к эстетической оценке примешивается энергия смыслов внеприродных, исторически и психологически преходящих.

В сфере онтологических акцентов человек и мир временно совпадают, становятся целым, в котором внутреннее становится наружным, мыслящим себя именно в качестве сущего, в данный момент наличествующего. Это рефлексивное слияние позволяет подойти к обобщению, где сказывается единое, хотя и выглядящее всякий раз по-разному, чувство включенности в бытие, сопричастности бытию, или же, напротив, изгнанности, отторженности от него. Я говорю о понятом несколько иначе протагоровом разделении вещей на существующие и несуществующие. Мерой бытия вещей выступает человек. Однако от человека, т. е. от «меры», можно вновь вернуться к самим вещам, теперь уже измеренным человеческой субъективностью, чтобы попытаться найти в них отклик и согласие. Предметы, вещи либо есть, либо их

нет: за внешней простотой и очевидностью этой антитезы кроется возможность для далеко идущих выводов, имеющих прямое отношение ко всему многообразию форм бытия. Отчетливее и глубже других это противостояние было прочувствовано М. Хайдеггером, увидевшим в нем проблему, потенциально превосходящую все остальные человеческие вопросы, ибо если человеческое бытие есть «выдвинутость в Ничто», то ответственность за «сущее», раскрывающее себя как таковое именно по контрасту с Ничто, ложится на человека со всей силой и тяжестью: он, а через него и все сущее, противостоят Ничто, висят над ним, мыслят о нем.

Вот в этом месте рука свободно проходит сквозь воздух, движется в любом направлении, а вот здесь она встречает шершавую и холодную преграду – упирается в камень, который уже занял пустоту, отвоевал у нее место и теперь не хочет впускать в себя тех, чье вещество уступает ему в силе и крепости. Из миллиардов подобных «сюжетов» построен весь мир. И если это так, у нас появляется возможность описать бытие в терминах предельно широких, а именно в терминах *пустоты* и *вещества*, отправляясь от которых можно сделать все остальные возможные разделения или различия. Вещи либо существуют, или, как мог бы сказать А. Платонов или М. Хайдеггер, «веществуют», либо их место занимает пустота несуществования. Подобное разделение, при всей своей внешней абстрактности и отвлеченности, на самом деле оказывается предельно конкретным и реальным: ведь пустота соотносится с отсутствием вещества, т. е. с небытием, в то время как наличие, явленность вещества, заполненность объемов и конфигураций – с бытием-жизнью. Истинно – то, что есть. Полярная смысловая окрашенность полюсов вещества и пустоты не предполагает, впрочем, строгого соответствия между плотностью вещества и степенью его «живости»: железо или камень лишь с большой натяжкой могут быть помещены в рубрику «живых» вещей (хотя тот же Платонов пытался это сделать), а пустота, помимо смысла отсутствия жизни, сопрягается также и с идеей свободы, с возможностью движения, т. е. с чем-то таким, что несет в себе несомненный положительный заряд, если рассматривать движение не как нехватку, тоску по чему-то еще недостигнутому, а как нечто самоценное, в себе завершённое.

Заговорив о «смыслах», мы вновь возвращаемся в область символики. Это понятно, ведь оторвать «натуру» от отбрасываемой символической ею тени невозможно. Однако тут важна сама попытка пойти в обратном направлении: от знака, обозначающего вещь – к самой вещи. Построить систему взаимоднозначных соответствий текстуры Бытия с текстурой Символа вряд ли удастся: натура внесхематична, внесистемна, а если и есть в ней порядок, то просто так она его все равно не откроет. Нам же даны гармония и несоразмерность мира, его прерывность, случайность, постепенность, ритмичность и аритмичность. Поэтому даже если мы будем исходить из самых общих принципов соответствия человека и мира, например, из фундаментальной идеи противостояния пустоты и вещества, т. е., в конечном счете, противостояния жизни и смерти, наша оценка в конечном счете будет зависеть от того, как именно выглядит конкретная ситуация, как она явлена, какова ее «поэтика».

Поэтика

Рассмотреть поэтику отдельно от онтологии все равно не удастся. Поэтому теперь, когда мы непосредственно займемся литературой, и прежде всего, тем слоем, где сказываются смыслы бытия наличествующего, выпирающего за «обычные» свои границы, обращения к области онтологии будут неизбежны.

Текст – собрат бытия, его инвариант. Наложение профилей реальности внешней (описываемой) и внутренней (авторской) создают «рельеф» текста, способный воздействовать на читателя с особой силой в тех точках, где его интуиции совпадают, накладываются на авторские. Начинается разговор на исходном онтологическом языке, и именно такого рода «реплики» или «дискуссии» являются главным предметом онтологической поэтики. Временно

отвлекаясь от того, что происходит, она обращает внимание на то, *как это происходит*: «как» не в формалистском смысле «приема», а в смысле феноменальной явленности, так сказать, «формы» описываемого события, выбора именно такого рода движения, пространства, звука или вещества, а не какого-либо иного. Читая роман, можно заинтересоваться, почему автор упоминает картину, изображающую Женевское озеро, а можно остановить свой взгляд на факте упоминания *воды* – ведь озеро, в том числе и Женевское, это прежде всего вода. В первом случае анализ уведет нас к социологии и эстетике (Швейцария, культура, высшее общество, курорт, красивый ландшафт и т. д.), во втором – к проблеме вещества, к вопросу о том, почему в определенный момент в определенном месте повествования появляется именно изображение воды, а не, скажем, дерева или дома. Само собой, я имею в виду не любые подробности текста, а места наиболее знаменитые, отмеченные особым авторским и читательским вниманием.

Почему отец Гамлета отравлен не «обычным» образом, а ядом, влитым в ухо? Почему колокольчик, в который звонил Раскольников, имел странный надтреснутый звук, как будто был сделан не из меди, а из жести? Если же говорить о вещах более широких, то можно, продолжив метафору «рельефа», представить себе онтологический анализ текста в виде взаимодействия воды и суши. В силу своей универсальности и широты (что может быть шире факта наличия или отсутствия?) онтологические меры напоминают воду: трудно различимая сама по себе, вода способна выделить и определить то, с чем она соприкасается. Ее аморфность приобретает в таких случаях выраженные моделирующие свойства. Так, подобно островам в океане, начинают проступать очертания «островов» Шекспира или Достоевского: я имею в виду не их очевидные «идеологические» различия, а особенности явленных в тексте персональных онтологий. Общее начинает определять частное, а частное – общее. «Частное» и «общее» я мыслю в традиционном гегелевском ключе: вещи отличает друг от друга то же самое, что и объединяет. Предметы синего, розового и белого цвета отличаются друг от друга благодаря тому, что все они *имеют цвет*; то же самое относится и к явленным в тексте «формам» вещей, к «протяженностям», «плотностям», «пустотам», «запахам» и т. п.

В своем интересе к феноменальной явленности мира онтологическая поэтика не одинока; в этом смысле она представляет собой одну из возможных интеллектуальных стратегий, разворачивающихся в последние десятилетия на фоне общего внимания к проблемам «натуры», «вещества» и «телесности». Упомянув в названии работы рядом с «поэтикой» «онтологию» и разумея под последней прежде всего материальную ткань мира, я хотел помимо всего прочего напомнить этим о существенном изменении в сфере гуманитарных стратегий, которое произошло со времен написания «Лингвистики и поэтики» Р. Якобсона³. Речь не об оценке истинности или неистинности ориентации лингвистического типа, а о том, что в известном смысле «лингвистика» и «онтология» представляют собой полярности, ибо если в первом случае на первом месте оказывается язык, система знаков, возвышающаяся над материально оформленной реальностью, то во втором все обстоит иначе – текст оказывается «проводником» в глубины, лежащие под «дневной поверхностью» бытия. И хотя структуралистские поэтики не однажды обращали внимание на «натуральную» сторону дела, онтологический подход отличается самой решительной сменой акцентов.

Текст как бы висит над реальностью, он – ее «идеальный» образ; соответственно всякая форма лингвистического анализа будет находиться на этом же или еще более высоком уровне. В этом отношении линия исследований, связанная с проблемами «значения» и «истинности» речевых актов – от Дж. Остина до Дж. Серля – оказывается линией подчеркнуто «надбытийной». Само намерение проверить возможности языка, его «искренность», найти четкие соответствия между сферами значения и употребления вполне понятно, однако, все это имеет

³ Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против» М., 1975. С. 193—230.

смысл до той черты, за которой выясняется, что так называемые «условия истинности высказывания» (М. Даммит и др.) ничего не говорят нам об истине, взятой в ее субстанциальном срезе. И даже если мы вырвемся за пределы круга, где «употребление» эквивалентно «значению», вопрос об истинности высказываний, и, соответственно, об истине, на которую эти высказывания направлены (иначе они бессмысленны), решен не будет.

Если говорить об онтологическом подходе, то здесь вопрос об истине задается в форме, охватывающей собой и язык, на котором описывается бытие, и само бытие. Истина – это то, что есть: «есть» в смысле наивно-вещественном, витальном; «есть» – в смысле антитезы отсутствия чего-либо. Истина не может быть связана с онтологической пустотой или ущербностью, она – синоним самоценного существования, пребывания. Если пользоваться терминологией позднего Хайдеггера, то «присутствие» и «теперь» здесь особым образом сливаются: в «теперь» слышатся голоса «присутствия» как фундаментальной данности. Для человека все это означает только одно – выход к горизонту, где истина-жизнь объявляет себя в своей абсолютной перспективе. *Истина – в преодолении смерти*; это противостояние бытию—конечности. Человек, таким образом, оказывается и средством, и целью фундаментального бытийного сдвига, а неприятие смерти – «супракодом» человеческого существования (С. Хоружий).

Все это имеет прямое отношение к проблемам «онтологии текста», так как исходной, хотя и не обязательно всякий раз называемой, точкой отсчета тут выступает сопоставление шансов двух противоборствующих сил: понятия «жизни» и «смерти» могут как угодно переиначиваться, переплетаться, маскироваться, но именно их конкретное сочетание определит собой то, что я называю «онтологической схемой» текста. Пробиться же к ней помогает взгляд, обращающий внимание и на само «чудо» наличествования, явленности некоторого положения вещей, и на то, как это положение устроено. Так начинается движение сквозь текст, сквозь описываемую им реальность к ее подоснове, к тому, что не всегда описывается, но всегда предполагается. Само собой, обязательным будет и движение возвратное – к тексту, к персональной мифологии (или, что то же самое, онтологии) автора. Если прибегнуть к «языкоцентристской» схеме В. Топорова, предполагающей возможность движения выше или ниже уровня языка, то онтологическая стратегия окажется наиболее последовательным и решительным спуском вниз, или вернее, *вглубь*; спуском не только к вещам, созданным человеком и потому несущим за них ответственность, к вещам в их «антропоцентрической перспективе»⁴, но и к вещам вообще, к самой данности, субстанции, текстуре.

Онтологический взгляд предполагает смену позиций видения: природа берет верх над культурой, вещество – над символом, факт наличия вещи – над возможностью ее использования, утилизации. Отсюда – выраженный отказ от поиска и учета интертекстуальных связей, скрытых или явных цитат, идеологических и стилистических заимствований; отказ от рассмотрения текста как чего-то такого, что состоит из «кусочков» других текстов, их отражений или интервенций. Отказ этот, само собой, мотивирован не тем, что интертекстуальный подход недостаточен, а тем, что онтологический интерес – совсем в другом. Хотя он тоже нацелен на выход за рамки конкретного авторского сочинения и желает увидеть за частным событием нечто общее, сам характер этого «общего» оказывается иным: это не знаки, а вещества, не цели, которые преследует движение, а само движение, его «форма»; не «польза» от предметов, а сами предметы, поняты как самостоятельные существа. В этом же ряду оказывается и такой особенный «предмет», как человеческое тело; дело не в унижении человека до уровня «бездушных вещей», и не в возвеличивании предметов до уровня человека, а в умственном ходе, позволяющем обнаружить резерв смысла там, где все уже казалось очевидным и исхоженным вдоль и поперек. Уравняв тело человека с «телами» предметов, поставив их в один ряд на основании того, что все они состоят из вещества, мы получаем возможность увидеть новые

⁴ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 7—111.

связи между этими «телами». Тело человека, уравненное в своих правах с веществами, пространствами «сливается» с ними и разговаривает на понятном им универсальном языке. Люди и вещи «узнают» друг друга, помогают или, напротив, мешают друг другу: так, у Достоевского поступки персонажей оказываются в зависимости от находившихся поблизости предметов из железа, меди или камня, а у Чехова ведущую смыслообразующую роль начинает играть мотив замкнутого пространства, порожденный в том числе и особенностями телесно-психического состава самого Чехова.

«Тот, кто видел свой город перевернутым, видел его правильно». Франциск Ассизский, вставший на руки, демонстрирует возможности взгляда, упивающегося данностью: естественные вещи, как пишет Г. К. Честертон, предстают в «сверхъестественном свете». Если перевести все это на язык «научного» описания, то речь пойдет о видении вещей в их – насколько это возможно – чистом виде. Пафос онтологического взгляда на текст можно вполне по-платоновски определить как *неубывающее удивление* перед тем, что бытие развернуто, дано нам именно в том виде, в каком оно дано; на первый план выходит само наличествование и оформленность, место интертекста занимает то, что можно назвать «интернатурой». И хотя универсальные характеристики или «элементы» наличного бытия тоже можно рассматривать как текст, это будет уже нечто особенное. По сути, речь идет о том, что М. Мерло-Понти называл «кроной Бытия», составленной из качеств, или свойств, «глубины», «цвета», «формы», «линии», «движения», «контура» и т. д. В этой универсальной текстуре, в общей для всех подоснове реальности и состоит причина возможных совпадений между различными художественными мирами. У Родена есть фрагменты, которые совпадают с фрагментами Жермена Ришье. Однако, как говорит Мерло-Понти, это происходит не потому, что один скульптор что-то заимствовал у другого, а потому, что оба они были скульпторами, т. е. оба были связаны с одной и той же тканью Бытия и соответственно могли в чем-то совпадать благодаря этой исходной приобщенности.

Близкий пример из области литературы, хотя тоже имеющий вполне скульптурный характер: совпадение деталей и логики описания мертвой Настасьи Филипповны в «Идиоте» и Нелли в «Лавке древностей» Диккенса (ср. также «мраморную» ножку Настасьи Филипповны и «мраморное» тело и ноги в «Мартине Чезлвите» и «Николасе Никльби»). Тут можно говорить не только о возможных сознательных или бессознательных заимствованиях, но и о совпадениях в самих *исходных условиях описания*, в общей логике и текстуре происходящего: умершего человека естественно представить уснувшим, а его холодное застывшее белое тело сравнить с мрамором.

Идеальной целью поэтики, ориентированной на поиск интертекстуальных связей, могла бы стать цепочка или веер, в которых прослеживалась бы история заимствований деталей и символов, их перетекание из одних текстов в другие: идея определения универсального символического контекста здесь скорее подразумевается, чем реально достигается. Идеальной же целью онтологической поэтики могло бы стать выявление и описание исходной бытийной ситуации, определение изначального фундаментального лексикона, *провоцирующего появление сходных элементов* в различных, не связанных друг с другом текстах.

Пафос удивления перед наличным бытием, перед его потрясающей воображение вещественной определенностью определяет и характер интереса к онтологическому слою текста. Элементы, в которых проступает «натура», подоснова бытия, мыслятся как равные между собой в самом факте своего существования и, соответственно, выступают таковыми для исследователя. Отсюда важное правило: онтологически насыщенные элементы текста рассматриваются совокупно, «списком», а уже затем только в их реальной последовательности и соотносительности друг с другом. Иерархический строй повествования, таким образом, берется не на «веру», а как бы заново восстанавливается, приобретая в итоге очертания, не обязательно совпадающие с теми, что принято считать знакомыми и правильными: значимой может оказаться

деталь «второстепенная» или же нечто такое, на что и вовсе не обращали внимания. Такого рода анализ напоминает «обратный ход» действия персонажа: важным оказывается не то, какие обстоятельства привели героя на вершину горы или в глубокую пещеру, а сам факт того, что он в определенный момент объявляется именно в этом месте, а не каком-то ином. Предшествующие же события рассматриваются как «повод», «способ» объяснить с большей или меньшей степенью достоверности, почему герой оказался именно в этом месте, или почему он поступил именно таким образом, а не каким-либо другим.

Пафос удивления перед чудом наличествования распространяется и на человеческое тело. Здесь онтологическая поэтика оказывается вполне последовательной: она равнодушна к эротизму, садомазохизму, перверсиям и агрессиям, которые воодушевляют большинство современных исследователей проблемы тела. Это равнодушие идет от общей установки на самотождественность различных элементов мира. Вещи (в том числе и тела) важны сами по себе, а не тем, как они могут быть использованы. Зато особое значение приобретает жизнь тела, взятая в ее самоценной замкнутости: возникает интерес к частям тела, его формам, пропорциям, к его здоровью или нездоровью, к ранам, характеру смерти или обстоятельствам выздоровления. В романах Достоевского, например, персонажи постоянно ранят свои пальцы, и эти случаи нередко составляют целые симметричные ряды. Характер болезни нередко оказывается глубоко идеологичным. Герои Достоевского мучаются от бессонницы и головных болей, герои Чехова болеют чахоткой, персонажи Платонова страдают от болей в животе. В каждом случае мы видим, как в рисунке болезни отражается персональная мифология автора. У Достоевского она связана с темой «смерти-рождения», воплощенной в отделении головы от тела, у Чехова – с темой больной души, у Платонова – с сюжетом «возвращения» и темой детства.

Интерес к телу переносится и на его останки, а также на все, связанные с телом предметы – на одежду, обувь, украшения, амулеты, платки, трубки, зонтики, очки и т. д. При чем всякий раз важно, как сделаны эти вещи и из каких веществ. Онтологический интерес в этом отношении не является чем-то выдающимся; он вполне созвучен любому исследованию, в поле внимания которого попадают детали быта и поведения персонажей. Другое дело, что существен сам поворот интереса, то, к чему он подводит: так, в настойчивом присутствии медных предметов в наиболее напряженных эпизодах романов Достоевского (убийство старухи-процентщицы, самоубийство Свидригайлова в «Преступлении и наказании», убийство Карамазова-отца, самоубийство Смердякова в «Братьях Карамазовых» и т. д.) можно увидеть контуры темы церковного колокола, являющейся стержневой и смыслообразующей для Достоевского.

То же самое относится и к «профилю» действий и переживаний персонажей: *как они делают, то, что делают*, как именно выражаются, осуществляются их чувства, из какого «вещества» все они составлены. Наконец, почему в тексте упоминаются или фигурируют совершенно определенные животные и растения, а опять-таки не какие-либо другие. В перспективе же все предметы, присутствующие в мире и уже этим самым *противостоящие* пустоте-смерти, зиянию несуществования, могут быть рассмотрены так, что различие между их «жизнью» или «смертью» будет снято: все поглотит *пафос существования*, актуального пребывания, присутствия в мире, единственной стоящей целью которого является достижение подлинной полноты бытия, возможное лишь при условии победы над смертью и замене ее жизнью. Если же перевести все сказанное на язык более конкретный, то вполне уместным тут было бы воспользоваться формулой А. Веселовского, чуть-чуть ее видоизменив: задача онтологической поэтики, как она мне представляется, – определить роль и границы Текстуры Мира в процессе личного творчества. И хотя, само собой, и это определение-сравнение далеко от совершенства, все же кое-что для уяснения сути дела оно дает.

Дав примерный очерк онтологической поэтики, обнаруживающей в себе немало и вполне традиционных черт, я хочу перейти к описанию принципов и понятий, составляющих ее стержень. «Онтология» и «поэтика» снова будут идти рука об руку, отливаясь в форму конкрет-

ных интеллектуальных тактик, каждая из которых не является универсальной, но чаще всего оказывается полезной лишь в определенных ситуациях. Начать же лучше всего с особого типа встречающихся в тексте положений, которые можно назвать онтологическими «точками» или «порогами».

Порог

У Достоевского в «Братьях Карамазовых» есть удачное название для подобных положений: «такая минутка». Хотя дело, собственно, не в «минутке» как таковой, а в том жизненном отрезке, в течение которого герой делает что-то очень важное, определяющее затем весь последующий характер действия. Времени это обычно занимает совсем немного – может быть, несколько минут, может, час, день... Чаще всего это порог жизни и смерти: ситуации убийства, самоубийства, умирания. Но бывает и так, что движение идет в обратную сторону: герой выздоравливает или принимает решение, которое равнозначно его новому рождению. Наконец, «порог» – это нередко само начало повествования, когда все еще впереди, когда все многовозможно, шатко, зыбко. Так или иначе, «порог» представляет собой точку онтологически напряженную: от того, какой она будет, как разрешится, зависит рисунок бытия будущего, надвигающегося и одновременно вызревающего в момент прохождения, преодоления порога. Миг неверного равновесия, смыслового колебания, из которого возможно движение в прямо противоположные стороны, сменяется онтологической определенностью выбранной бытийной перспективы. В этом смысле «порог» – понятие скорее натурального, нежели символического ряда: если искать аналогии, то ближе всего к нему окажется пригожинская «точка бифуркации».

Гамлет, следящий за поведением короля во время театрального представления; гоголевский чиновник в новой шинели, бегущий с закрытыми глазами по пустынной площади навстречу своей судьбе; Раскольников, идущий в контору, чтобы сделать свое признание – все это онтологические пороги, через которые переступают или пытаются переступить персонажи. Важно то, что стоит за формой явления порога: то, как он обозначен, подан, организован, говорит нам о том, *что* его так организовало и обозначило – природное, субстанциальное начало, сказавшееся в личном творчестве автора. Для Шекспира в «Гамлете» это будет «спор» между зрением и слухом (об этом позже), для Гоголя в «шинели» – тяга к центру пустого пространства, бегство от чреватой смертью периферии, для Достоевского в «Преступлении и наказании» – рывок вверх по лестничному ходу.

Порог помогает понять то, что рассеяно по всему пространству текста. Порог как уплотнение, сгущение смысла; порог как один из «ключей» к онтологической подоснове повествования. Это очень удобный объект исследования, так как он весь на виду; даже если порогов будет два или три, по сравнению с громадой текста, они все равно займут очень скромное место. Разумеется, это не означает, что достаточно порога, а весь остальной текст уже не нужен. Просто используя данную тактику, мы движемся по тексту иначе, чем обычным образом: мы смотрим на него через определенные «отверстия» или «окна» и, как следствие, замечаем то, чего не видели раньше, а если и видели, то не придавали этому особого значения.

В ситуациях порога очень важны подробности: в каких именно пространствах действуют герои, какие именно предметы, вещества, звуки или запахи их окружают. Если выяснится, что одни и те же детали или схемы повторяются в нескольких типологически сходных положениях, значит к ним следует отнестись с особым вниманием. Заметив повторы, выделив их благодаря исходному преимуществу, которое дает нам взгляд на небольшие, хорошо просматриваемые участки текста, мы по-другому отнесемся и ко всему тексту. «Случайные» детали окажутся элементами системы, малое объяснит большое.

Как правило, пороговые сцены в хрестоматийных текстах выделяет и сам автор, и опыт жизни текста в культуре; современному читателю они, так сказать, известны заранее, подчас еще до знакомства с текстом. Пороги выступают как «знаки» или «метки» произведения. Внимательно исследуя их слово за словом и обнаружив детали, определяющие их характер, мы получаем первый приблизительный эскиз онтологической схемы текста или какой-то его части. Применительно к романам Достоевского понятие «порога» оказывается как нельзя более точным, приобретая очертания вполне реальные: это либо порог двери, либо порог лестницы, по которой поднимается или должен подняться герой, чтобы исполнить свою идею – поднять, «восстановить» себя.

Внимание к ситуациям порога – одна из тропинок, ведущих к онтологической подоснове текста. Другая, кое в чем с ней схожая, ведет к символически и онтологически напряженным точкам текста – к его эмблемам.

Эмблема

Если верно, что жизнь – это изменение, тогда то же самое можно сказать и о жизни текста. Сохраняя в себе постоянное количество знаков, он постоянно изменяется, причем нередко очень существенно. Десятки, сотни прочтений делают свое дело: исчезает, так сказать, исходная точка прочтения. Начало жизни хрестоматийного произведения теряется в тумане времени, и каждое «новое» прочтение оказывается отнюдь не возвращением к мифическому Началу (т. е. моменту написания), а чаще всего ответом на прочтение предыдущее, имеющее столь же мало общего с «оригиналом», сколь и оно само. Изменения затрагивают все уровни текста, в том числе и его онтологическую подоснову. Происходит что-то вроде схематизации или уплотнения текста. Хрестоматийное произведение становится настолько обкатанным, знакомым, что при разговоре о нем исчезает потребность каждый раз заново излагать сюжет или перечислять персонажи – все и так известно. В итоге, для того чтобы включить текст в поле обсуждения, достаточно лишь упомянуть его название или эмблему, т. е. какую-то прославленную, всем хорошо знакомую сцену, фразу или деталь. Иначе говоря, если текст глубоко вошел в культуру, в вещество литературы, это означает, что он живет не всем массивом, а по преимуществу благодаря своим эмблемам.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.