



**University of
Zurich** UZH

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

”Nulevye” teksty v russkoj literature

Burenina, Olga

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-50661>

Book Section

Accepted Version

Originally published at:

Burenina, Olga (2011). ”Nulevye” teksty v russkoj literature. In: Ermakova, N A; Loschilov, I. ”Minus-priem”: voprosy poetiki. Novosibirsk: NGPU, 18-29.

Ольга Буренина
(Цюрих)

«НУЛЕВЫЕ» ТЕКСТЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

I

В основе моего понимания «пустого» или «нулевого» текста, то есть текста, лишённого (целиком или частично) вербального изложения, лежит теория *dissociation of sensibility* Томаса Стернза Элиота, изложенная им в очерке «Метафизические поэты»¹. Меня интересует содержащаяся в этой теории идея распада целостности средневекового мировосприятия. Начало распада целостности, понимаемой Элиотом как единство мысли и чувства, соотносится им с концом средневеково-христианского сознания, переходом к Реформации и Ренессансу. Человек средневековья ощущал себя неприхотливым звеном в четкой иерархии, находящейся вне его самого. Над ним – Бог, под ним – дьявол, над ним – небо, под ним – ад. Человек принадлежал объективному космическому порядку. Поэтому ориентироваться, согласно Элиоту, следует на Данте как на образец целостности мировосприятия, образец единства мысли и чувства. Переход к Ренессансу избавляет человека от четкой иерархии, от всего, что существует под ним и над ним. Человек вырывается из объективного космического порядка, а это как раз и влечет за собой раскол единства мысли и чувства. Человек становится антиномичным. В культурологическом смысле теорию Элиота можно наполнять разным содержанием. Для меня важным оказывается тот ее аспект, который ориентирует на дуалистическое противопоставление двух фаз в развитии культуры. И не только средневековой. Если принять концепцию Элиота за некую условную рамку для совершенно разных по своему содержанию теорий в развитии культуры, то можно заметить определенное типологическое сходство многих из этих теорий, внешне вроде бы и не подводимых под единый знаменатель. И тем не менее, если отвлечься от устойчивых стереотипов, можно заметить, что многие из этих теорий так или иначе стремятся обозначить развитие культуры как противопоставление двух культурных миров: мира абсолютизации целостности и мира ее релятивизации. Мысли Элиота в определенном отношении близки размышлениям Стивена Гринблата. Распад целостности, согласно Гринблату, дает человеку возможность освободиться от средневековых канонов и обрести дар импровизатора².

Если принять концепцию Элиота за некую условную рамку для совершенно разных по своему содержанию теорий в развитии культуры, то можно заметить определенное типологическое сходство многих из этих теорий, внешне вроде бы и не подводимых под единый знаменатель. И тем не менее, можно заметить, что многие из этих теорий так или иначе стремятся обозначить развитие культуры как противопоставление двух культурных миров: мира абсолютизации целостности и мира ее релятивизации. Такой дуалистический подход очевиден, к примеру, в семантическом разграничении ранней и поздней средневековой культуры М.М. Бахтиным (карнавальная и маскарадная фазы), Д.С. Лихачевым (первичная и вторичная фазы), И.П. Смирновым (конъюнктивная и

дизъюнктивная фазы)³, в теории чередования двух типологических фаз внутри отдельных художественных мегапериодов Н.А. Бердяева (аналитическая и синтетическая фазы)⁴, а также в формалистской идее маятника В.Б. Шкловского⁵, легшей в основу бинарной теории структурных пар Ю.М. Лотмана (пары «Я–ОН», «Я–Я», соответствующие фазам коммуникации и автокоммуникации)⁶. Исходя из наблюдений над содержанием вышеперечисленных теорий, можно заметить, что первая фаза – это всегда фаза позитивно-утопическая, то есть та фаза, когда стирается граница между мыслью и чувством (по Элиоту) или между идеалом и фактом. О смешении в утопическом сознании идеального и фактического миров писал Георгий Флоровский в статье «Метафизические предпосылки утопизма». Для Флоровского описанием идеальной системы представлялась конституция. Между тем, характеризуя утопическое сознание как предвосхищение мыслью «идеального предмета», он тем самым любую новаторскую идею трактовал как утопию, то есть воплощение определенного (неважно какого: философского, политического, социального, экономического или эстетического) идеала. И в самом деле, разве любая новаторская мысль не стремится сконструировать некую утопическую систему, в которой стирается граница между идеалом и фактом? Соответственно, и каждое новое художественное направление представляет собой утопию, воплощая определенный эстетический идеал, установление «царства Божьего» в искусстве и в литературе. Поэтому каждую новую художественную систему в начальной фазе ее существования можно определить как искусство эстетических иллюзий. Эта фаза всегда позитивна, конъюнктивна, синтетична, карнавальна, а кроме того, характеризуется наличием метафорического (целостного) мышления. На стадии перехода от утопической к антиутопической фазе (*dissociation of sensibility*, по терминологии Элиота) возникает третья, переходная фаза. Понимание того, как срабатывает механизм перехода от позитивной (утопической) к негативной (антиутопической) фазе в пределах одной художественной системы принципиально для понимания того, каким образом нарушается «кодифицированный» нарративный текст и появляется особого рода текст, эксплицируемый пустой страницей, текстом, лишенным текста, «нулевым» текстом.

В связи с этим следует вновь отрефлексировать бахтинскую концепцию карнавального кризиса. По Бахтину, кризисной моделью карнавала является маскарад, потому что в нем утрачивается «возрождающий и обновляющий момент»⁷. В маскараде заложена потребность в компенсации утрачиваемого, утраченного или не обретенного. Бахтин, как и Вяч. Иванов, ничего не писал ни о пробелах, ни о «нулевых» текстах. Однако своими размышлениями о кризисе он подошел к пониманию его сущности. Пробел и «нулевой» текст совершенно очевидным образом связаны с карнавалом и маскарадом, принципиально отличаясь от того и от другого. Если маскарад – это кризисная модель карнавала, в которой утрачен «возрождающий и обновляющий момент»⁸, то пробел и «нулевой» текст простираются еще дальше и представляет собой вырожденную модель маскарада. Происходит сужение пространства: сначала народная площадь карнавальной культуры редуцируется до замкнутого маскарадного зала, а затем маскарадный зал сужается до пустого места, претендующего на абсолютное господство над пространством народной площади. «Нулевой» текст как индикатор кризиса эстетической системы или кризиса определенных эстетических иллюзий подчеркивает завершенность этой системы и в то же самое время

выворачивает ее наизнанку, продлив в таком виде ее существование. Иными словами, «нулевой» текст возникает как изнаночный мир культуры (или просто отдельной эстетической системы) и становится своего рода антисимволическим поведением, квазиритуалом, реверсом акта творения.

Иными словами, одним из проявлений кризиса эстетической системы становится нехватка знака, графической формой экспликации которой, собственно, и является пустое место, пробел, «нулевой» текст. Д.С. Лихачев писал о возникновении во вторичных культурах проблемы «нехватки знака»⁹.

Такие тексты рождаются в переходном состоянии культуры от утопии к антиутопии, от карнавала к его кризисной маскарадной фазе, сопутствуемой мышлением метонимическим, в момент попытки преодолеть эту фазу. «Нулевые» тексты – реакция на наступающую хаотизацию сложившегося символического порядка. Такие тексты можно уподобить пограничному состоянию «двоемирия», размывающему порог-предел между трансцендентным и имманентным, бытовым и бытийным, игрой в жизнь и игрой в смерть. Они маркируют момент кризиса в культуре. С одной стороны, «нулевой» текст возрастает на руинах прежних культурных символов, а с другой стороны, разрушает основные культурные символы, представляя их в травестированном, изнаночном варианте. Не случайно юродивые на Руси обнажались. «Нулевой» текст – это проявление вербальной недостаточности. Так, в эпоху русской смуты появляется квазииконическое изображение Григория Отрепьева. На квазииконической миниатюре летописца XVII века вместо святого мы видим самозванца, а вместо привычного лика святого – пробел. Выражением антисимволического поведения в средневековом сознании была также и исихастская практика, сопровождавшая кризис позитивно-утопической культурной фазы раннего средневековья и оказавшая довольно сильное воздействие на дальнейшее развитие русской культуры, в частности, символистской эпохи. Проявлением недостаточности в исихастской практике становится не только молчание, но и задержка дыхания во время приобщения человека к божественной энергии. Одновременно определенным рефлексом на исихазм стал стиль плетения словес, вербальная избыточность которого, во-первых, подчеркивала позитивность молчания, а во-вторых, сама по себе часто являлась носителем нулевой информации, определенного рода эквивалентом вербального пробела. Сказать много, значит ничего не сказать. Оба полюса, недостаточность и избыточность, дают новое качественное развитие первичной культурной фазы, то есть переход в условно обозначенную нами антиутопическую фазу.

II

Рассуждения о пробеле как факте реальной действительности, о «пробеле в плане мироздания» (термин Чаадаева) известны в русской литературе как минимум со «Слова о Законе и Благодати» митрополита Илариона. Говоря о позднем вхождении русских в общеевропейскую культуру как знаке уникальности русского народа, Иларион назвал русских «работниками одиннадцатого часа». Они, по мысли Илариона, призваны освоить топос-пробел, сделаться из последних первыми. Идея позднего начинания русских несколько позже повторится Нестором в «Житии Феодосия Печерского»¹⁰, а затем станет центральным

пунктом полемики между славянофилами и западниками. В рамках этой полемики и сформировался русский дискурс текстов о «пробеле в плане мироздания»¹¹. Этот дискурс параллельно был осмыслен в «Философических письмах» Чаадаева, написанных в 1828–1830 годах, и в сочинении В.Ф. Одоевского «Русские ночи», которое Одоевский начал писать еще в 1820-е годы, а завершил только в 1843 году. И для Чаадаева и для Одоевского в роли пробела выступает целый топос – Россия. Но для Чаадаева как для западника «пробел в плане мироздания» или дискурс «пустоты»¹² негативны. «Мы живем, – пишет он, – лишь в самом ограниченном настоящем без прошедшего и без будущего, среди плоского застоя»¹³. Причем, первоначально Чаадаев осмысливает дискурс пробела на французском языке. Несколько позже, в 1836 году, первое «Философическое письмо» было опубликовано в журнале «Телескоп» уже в переводе на русский язык. Уход из родного языка подчеркивал принципиальную лишенность России как способности к самовербализации. Чаадаев утверждает неполноценность и недостаточность пробела.

Для Одоевского «нулевым» текстом также является Россия. Но он, находясь у истоков славянофильства, соответственно, дает совершенно иную интерпретацию России как «нулевого» текста. Пробел для Одоевского – отнюдь не нулевое место в смысле отсутствия места, десемантизации места. Пробел – это неизвестная часть целого. Сравнивая Шеллинга, открывшего человечеству неизвестную часть души, с Христофором Колумбом, открывшим человечеству неизвестную часть мира, Одоевский тем самым имплицитно проецирует обоих на себя лично. Он, Одоевский, открывает человечеству неизвестную часть мира и в то же самое время неизвестную часть мировой души. Имя всему этому – Россия. Идея России-пробела как неизвестной части целого идентифицируется Одоевским с идеей избранничества России в том смысле, что она – во всем опоздавшая, поздняя, последняя. О том, что Россия позже Запада ступила на поприще литературы, Одоевский писал еще в более раннем своем сочинении «Парадоксы»: «Мы, русские, *последние* (Курсив мой. – О.Б.) пришли на поприще словесности. Не нам ли определено заменить эпопею, теперь невозможную, драмою, соединяющую в себе все роды словесности и все искусства»¹⁴. Позднее начинание, как это совершенно очевидно, – знак позитивного для Одоевского. В «Русских ночах», развивая эту мысль, он уже имеет в виду не только позднюю литературу, позднюю письменность, но и в целом позднее принятие христианства. Иными словами, позднее вступление на путь культуры. Недаром для Одоевского так важна личность Ломоносова, который поздно пришел к науке и к искусству. Ломоносовский энциклопедизм в определенной степени также послужит для Одоевского основой идеи «всеобъединяющего синтеза». Для Одоевского важна позитивность пробела. Пробел полноценен и осознается (подобно исихастской практике) как задержка дыхания в момент приближения к божественной энергии. Кроме очевидной опоры на традицию исихазма, Одоевский в понимании пробела отталкивается от взглядов Л. Окена, переводами «Натурфилософии» которого он некоторое время всерьез занимался. Положительные и отрицательные начала мира, находящие примирение в Мировом нуле, то есть в Боге (по Окену), воспринимаются Одоевским как Восток (положительное) – Запад (отрицательное). Россия, согласно Одоевскому, разместившись на

пограничной (нулевой) полосе между Востоком и Западом, кроме этого местонахождения, занимает еще и место «на рубеже двух миров: протекшего и будущего»¹⁵.

Итак, своим появлением дискурс о пробеле, «нулевых» текстах обязан кризису эстетической системы романтизма. Историзованность романтической картины мира заходит в тупик. И с этого момента начинается рассуждение о нуле истории. Не случайно Россия, согласно Одоевскому, должна положить начало новому, историко-поэтическому времени¹⁶. Кризис русского романтизма не только сформировал дискурс о «пробеле в плане мироздания», но и оставил после себя первый крупный в русской литературной традиции текст, включающий в себя текст-без-текста, то есть текст, состоящий из пропуска строк, «нулевых» текстов. В романе Пушкина «Евгений Онегин» целиком опущены IX, XII, XIV, XXXIX, XL и XLI строфы из первой главы; подряд I–VI строфы, а также XXXVI и XXXVII строфы из четвертой главы; XXXVII, XXXVIII и XLIII строфы из пятой главы; XV, XVI и XXXVIII строфы из шестой главы; VIII, IX и XXXIX строфы из седьмой главы; частично опущена III строфа из третьей главы, частично II и XXV строфы из восьмой главы и частично опущены практически все строфы из десятой главы. Этот факт, понятый Тыняновым как прием, будет позже подхвачен Ахматовой в «Поэме без героя»: пропуск 9–10 строк в «Решке» станет отчасти подражательной данью любимому поэту, а отчасти моментом экспликации кризиса собственной поэтической системы. Разумеется, и до «Евгения Онегина» в русской литературе имелись отдельные эксперименты по включению в целые тексты текстов-без-текста. Но это были всего-навсего редкие строфы-многоочия, выполнявшие, главным образом, риторическую функцию фигуры умолчания. Примеры подобных включений можно найти в «Водопаде» Державина (1791–1794), в «Послании к Н.И. Гнедичу» Батюшкова (1805), и т. д. Следует добавить, что в эпоху романтизма строфы-многоочия выступали в роли нулевой развязки, в каковой нуждался романтический текст-фрагмент. Принципиальная незавершенность текста была изоморфна поступательной историзованности романтической картины мира. Позже этот прием станет неоднократно пародироваться. Поэма Лермонтова «Сашка» иронически отсылает читателя не только к «Евгению Онегину» (поэма насыщена соответствующими интертекстуальными аллюзиями), но и пародирует своей незавершенностью романтическое стремление к бесконечности, в том числе и к текстуальной.

Началу изучения текстов-без-текста положили две работы 1920-х годов: статья М.Л. Гофмана «Пропущенные строфы “Евгения Онегина”» и статья Ю.Н. Тынянова «О композиции Евгения Онегина». Тынянов, полемизируя с Гофманом, отметившим, что пропуски строк в романе Пушкина были вызваны разного рода внетекстовыми причинами (цензура, чувство авторского неудовлетворения и т. д.), предложил собственную интерпретацию пушкинского приема. Он обратил внимание на то, что «*некоторые цифры*, которые должны обозначать *пропущенные* строфы, стоят как бы на пустом месте, ибо строфы эти никогда не были написаны»¹⁷. Каждая пропущенная строфа замещена в романе Пушкина цифровым знаком (или знаками). Такой знак, с точки зрения Тынянова, представляет собой «неопределенный, загадочный семантический иероглиф»¹⁸, существенным образом усложняющий смысл следующего далее вербализованного текста. Таким образом, он, в противовес Гофману, определяет пропуск строк как важный текстовый

прием, выполняющий, во-первых, композиционную функцию, а во-вторых, функцию усложнения и динамизации сюжета. Пропущенные Пушкиным строфы и строки Тынянов признает семантически более нагруженными, нежели собственно вербализованный текст, который значительно «слабее знача и точек». В другой статье, «Об иллюстрации», он, исследуя прием соединения вербального с иконическим, относит к последнему также и пушкинские пропуски строф, квалифицируя их в качестве «эквивалентов слова»¹⁹.

Будучи формалистом, Тынянов понял пробел как технический прием, как конкретное проявление «установки на выражение». Поэтому его почти не интересовало соотношение пробела с миром реальности. И все же можно плодотворно учитывать рассуждения Тынянова о «напряженности недостающих элементов в моменты «частичной неизвестности».

Пробел является не просто фигурой текста, а экспликацией экстремального состояния отдельного текста или целой эстетической системы, моментом их самоотрицания, самоотмены. Иными словами, пробел изоморфен кризисной фазе эстетической системы или культуры как таковой. Гофман, с которым оппонировал Тынянов, вплотную подошел к разрешению феноменологической загадки пропуска строф. Он как представитель другого, семантического, направления в филологии, описывая пробел в романе «Евгений Онегин», обратив внимание на кризисный момент жизни Пушкина, оттолкнулся, кроме всего прочего, от факта авторской неудовлетворенности собственным текстом. Таким образом, пропуск строф у Пушкина можно понимать как выражение кризисной фазы эстетической, в данном случае романтической, системы. Пожалуй, именно «Евгений Онегин» сыграл парадигмообразующую роль для дальнейшего появления в русской литературе большого ряда литературных текстов-пробелов или «нулевых» текстов.

III.

Так, чистая страница как особый тип текста имела место в практике русского символизма. В первой теоретической работе эпохи символизма Минского „При свете совести” ощущение наступающей хаотизации сложившегося символического „порядка” как раз и концептуализует дискурс пустого места (мэона). Рассуждая о неделимом синтетическо-гипотетическом „едином теле” вселенной, Минский утверждает, что метафорическое представление о таком утопическом „едином теле”, возникающее в сознании субъекта, перманентно вытесняется представлением о конечности-бесконечности мира, то есть его метонимической дробности:

„И когда, достигнув до рубежа отдаленнейших созвездий и заглядывая вперед, в еще не измеренные глубины, мы говорим себе, что всякое количество материи измеримо и ограничено другим, большим количеством, – тогда в душе уже возникло и установилось понятие о какой-то неизмеримой и ничем неограниченной вселенной.

Понятие это является абсолютной противоположностью всему, чему нас научил опыт, чистейшим отрицанием всех его стяжаний. Не трудно доказать, что вселенная есть нечто не только несуществующее, но и немислимое, невозможное, непостижимое ни разумом, ни чувствами, ни фантазией. На самом деле, в качестве неизмеримой, вселенная

бесконечна, но как неограниченная большим количеством материи, она сама уже есть последний предел материи, т.е. конечна²⁰.

Момент ощущения невозможности существования „единого тела” небытия или бытия определяется Минским как кризисный момент сознания, именуемый в дальнейшем „экстазом”, то есть когда в сознании вспыхивают „скорбь, изумление, восторг”²¹. Автономного, единого бытия, как и автономного единого небытия для Минского не существует: есть только их метаморфозы, проявляющиеся в непрерывном, но и дробном процессе смерти-возрождения. Эти метаморфозы именуются Минским мэонами, то есть понятиями о „едином теле, которого абсолютно нет и которое, если бы существовало, повергло бы в небытие все существующее”²².

Любопытно, что теория мэонизма Минского по сути опережает взгляды Бергсона²³. Причем опережает с существенной разницей. Для Минского не только мир бытия перестает рассматриваться как нечто статичное, но и мир инобытия осознается как величина переменная. Бытие и небытие подвижны, они находятся в состоянии бесконечных перекодировок, соответственно, определяемых как „ничто”. Реализация гипотетического представления о „едином теле” мира вытеснила бы, согласно Минскому, возможность бесконечных перекодировок и тем самым прервав процесс „мироздания и миропредставления”²⁴, то есть возрождения-смерти, опять привела бы к „ничто”. Синтез оказывается невозможным, потому что в нем нет ни начала ни конца, потому что он претендует на беспредельность, атемпоральность и антипроцессуальность. Таким образом, гипотетическое „единое тело” оказывается у Минского тем же самым мэоном. Мир находится на постоянном пределе между единым гипотетическим синтетическим мэоном и целым рядом его дробящихся вариантов, определяемых Минским то как „пространственный мэон”, то как „мэон времени”, то как „ мэон бытия и небытия” и т.д. Иными словами мир находится на постоянном рубеже, пороге-пределе между „ничто” и „ничто”, взаимоотрицающими друг друга. Гипотетический рубеж между „единым телом” и телом дробным приравнивается Минским к губельному состоянию покоя или пустоты, преодоление которого тождественно постоянному перескакиванию через бездну²⁵. Порог-предел – своего рода третий глобальный мэон – является, в отличие от первых двух, сверх-абсолютным „ничто”. Любая, хотя бы всего-навсего и помысленная остановка на таком пороге-пределе, поглощая бытие и небытие вместе с их гипотетическим синтезом, образует „пробел в плане мироздания”. Рассуждения о мэонах (глава третья), Минский предваряет попыткой экспликации в тексте остановки на пороге-пределе. Такая остановка ведет к вербальной недостаточности, которая, в свою очередь, иконически отображается перебивом из строк-многоточий, практически завершающим вторую главу:

„Нескончаемые ведутся споры, что нравственнее: защищать обиженного или прощать обидчику, что предподчительнее: наука или добродетель? Россия кишит пророками. Как мертворожденная зелень поздней осени, они, бессильные и дряхлые, выскакивают повсюду. Тут все: жажда святыни, и мания величия, и психоз, и невежество
.

.....

Итак нам остается одно: примириться с сумерками противоречий, для которых, очевидно, нет рассвета. Ничего не признавать и ничего не отрицать – таков последний удел неллицемерной совести. Изберем же этот удел и, прежде чем вкусим покой смерти и бессилия, оцепенеет душою в напряженном покое двух великих сил, равных и противоположных одна другой²⁶.

Строки-многоточия указывают на расподобление текстовой ткани у Минского. Учение о мэонах Минского сказалося на концептуализации «нулевого» текст одним из самых загадочных авторов эпохи символизма – Александром Добролюбовым. Его первый сборник 1895 года „Natura naturans. Natura naturata” строится как совокупность стихотворных и прозаических текстов-фрагментов, посвященных, озаглавленных или неозаглавленных вовсе. Главной особенностью первого сборника Добролюбова можно считать появление чистой страницы как специфического типа текста, текста-без-текста. В этом сборнике небольшое число стихотворений из нескольких строк и несколько прозаических фрагментов переплетается с множеством строк-многоточий и множеством чистых страниц. Пробелы в сборнике, во-первых, экспликацируют кризис символизма, который проявился буквально при самом зарождении символизма как эстетической системы²⁷. Во-вторых, пробелы являются самоотрицанием символистского сверхнарратива, экспликацией кризисного состояния сверхнарратива. Чтобы понять, что собой представляет сверхнарратив, вспомним, что символизм принадлежал к неомифологической эпохе, то есть к эпохе, когда культура понимается как символическое поведение, формой реализации которого (как и в архаическую мифологическую эпоху) был ритуал. Художественный текст становится в эпоху символизма не просто главной формой символического поведения, но сверх того, представляет собой дерзкую попытку быть тождественным всей культуре. Культура структурально восстанавливается в ритуале, соответственно в художественном тексте как главной форме существования ритуала неомифологической эпохи. В символистском тексте (сверхнарративе или сверхлирическом тексте) иконически отображается повтор акта творения, то есть собственно то, что и составляет содержание любого ритуала, поэтому главными категориями символистского сверхнарратива становятся беспредельность и повтор.

Весь сборник Добролюбова стремится к синтезу и параллельно представляет собой картину невозможности достижения синтеза. Находящиеся в отношении дополнительной дистрибуции и формирующие единый гипотетический сверхнарратив тексты – на деле ни что иное, как тексты-фрагменты, на которые расколот весь сборник. Синтез оказывается невозможным. Сборник одновременно является и сверхнарративом и его самоотменой. Сверхнарратив задает рамки антинарратива, иконически отображающего кризис привычного символического порядка, недостижимость синтеза. Вследствие этого, как было сказано выше, происходит вербальная избыточность, оборачивающаяся вербальной недостаточностью. Избыточность проявляется в сборнике в качестве варьирования одних и тех же тем. Кроме того, отсутствующая референциальность моделирует внутри каждого

текста большое количество автономных высказываний, внешне совершенно избыточных по отношению к смысловому целому текста. Недостаточность проявляется радикально: как набор текстов-без-текста, то есть строк многоточий, пустых страниц и невероятного числа пробелов между прозаическими или лирическими фрагментами

Два текста цикла „Из концерта „Divus et miserrimus””, один из которых озаглавлен эпиграфом „Allegro con moto”, а другой – „Moderato”, состоят всего лишь из одной-единственной строчки-многоточия²⁸. 20 страниц сборника, объем которого и без того не слишком велик (99 страниц) – абсолютно пустые. 23 страницы состоят либо из эпиграфа, либо из посвящения, либо из заглавия, как правило расположенных прямо в центре пустой страницы. В этом смысле весьма симптоматично выглядят названия циклов „Я” или „Пр.....?””, а также эпиграф, взятый из Фета: „Хоть нельзя хоть и взор мой поник.”: одно слово или одна строчка в окружении пустого пространства чистой страницы! Сами же тексты состоят из фрагментов. Абзацами, прозаическими или лирическими строфами эти фрагменты не назовешь не только в силу их предельной смысловой автономности, но и за счет больших пробелов между ними. Приведу пример одного из лирических текстов-фрагментов:

„Будь ревнив, суров, свободы враг угрюмый!
Угаси порывы, чувство: пусть молчат!
Пусть шипят на них всезлобно змеи-думы!
Пусть царит безумство, гордость и разврат!

Отними, дитя, трепещущие руки!
Ночь была безумна. Слышишь? вот рассвет!
Утром все бледнеет: меркнет грезы цвет.
Пусто и светло – ни радости, ни муки.

Чу! в твое окно ворвался луч стыдливый...
Вот, взгляни! по крышам, окнам и в цветах
Бродит мутно влага... И в дневных лучах
Кто-то гаснет... день ползет, ползет лениво...“²⁹

Каждый пробел визуально равен целой строфе, прозаической или лирической, в зависимости от жанра конкретного текста. Вот пример прозаического текста-фрагмента:

„(Ирочке Добролюбовой)

Войди же, Ирочка!

Войди! садись сюда, поближе – к окну, ко мне на колени. Какое тихое, светлое утро! Не первое утро проводим мы с тобою так печально. Да, умерли голубые зори, когда над нами возвышались кущи тополей, выше небо, в небе, как мечты, звезды. Твои детские очи смеялись. Как целовал их отец!

Не грусти!

Не грусти...Посмотри! Небо выше, стройнее, синее. Словно залив, раскинулся простор. Вдали белеют паруса убегающих тучек. Завтра расцветет и черемуха. С юга воротятся птицы, и зачаруют тебя их вешние песни. Ты будешь снова бегать по полям и внимательно следить за полетом мохнатых шмелей. О чем же ты плачешь? (Не смейтесь, не смейтесь, злые стены!)

Войди же, Ирочка! Не грусти...³⁰

Строки-многоточия, чистый лист бумаги, пробелы между строфами изоморфны у Добролюбова кризису сверхнарратива, происходящему в пределах самого сверхнарратива. Пробел у Добролюбова – это пространственные мэоны текста, это изнанка символистского сверхнарратива и своего рода метапародия на символистского сверхреципиента, способного к восприятию пробела или пустой страницы.

Сборник Добролюбова сыграл важную роль для символистского творчества. Вяч.Иванов, к примеру, пишет два стихотворных произведения, завершающихся строфами-многоточиями: сонет „Exit Cor Ardens” и последний сонет из цикла „De profundis amavi”. Первый сонет написан на смерть Л.Д.Зиновьевой-Аннибал, второй – на смерть В.К.Шварсалон. Приведем пример полного текста первого из названных сонетов:

„Моя любовь – осенний небосвод
Над радостью отпразднованной пира.
Гляди: в краях глубокого потира
Закатных зорь смесился желтый мед.

И тусклый мак, что в пажитях эфира
Расцвел луной. И благодать темных вод
Творит вино божественных свобод

Причастием на повечерье мира...

.....
.....
.....
.....
.....
.....“

В пропуске заключительной строфы сказывается момент личного кризиса, связанного с утратой любимого человека, момент утраты возрождения-обновления. В жизни Вяч.Иванова нарушается, хаотизируется установившийся личный, частный символический „порядок”. Сам автор на пороге-пределе между бытием и небытием. Желание слиться с небытием отразится на том, что Вяч.Иванов в 1910 году, три года спустя после смерти супруги, начнет вести адресованные ей дневники-письма. Стихотворение написано на смерть. Но его заключительные строки-многоочия изоморфны отнюдь не смерти как миру инобытия³¹. Они изоморфны личному моменту перехода от бытийного к инобытийному, графически эксплицируя завершенность личной жизненной утопии, попытку обратить ее вспять, реанимировать. В бракосочетании с В.К.Шварсалон, дочерью Зиновьевой-Аннибал и собственной падчерицей, увидел Вяч.Иванов одну из возможностей реанимации своей жизнетворческой утопии.

«Нулевые» тексты увязываются Ивановым с теорией кризиса. Рассматривая различные типы кризисов (в живописи, скульптуре, архитектуре), Вяч.Иванов обращает внимание на особенность кризиса литературного дискурса:

В результате же общего кризиса – крайние до хаотичности, болезненные до самоубийства уклоны: таково в поэзии желание вовсе освободиться от слова с его преданием и законами³².

Кризис, согласно Иванову, возникает тогда, когда уже все сказано, поэтому слово становится избыточным, так как утрачивается вера в его божественную силу³³. В свою очередь, кризис всегда сопровождает распад любой, в том числе и эстетической, целостности. О кризисе как распаде целостности писалось в эпоху символизма довольно много. Достаточно упомянуть работу Бердяева „Кризис искусства”, в которой русский философ пишет о том, что все глобальные культурные переходы от античности к средневековью, от средневековья к возрождению сопровождались мощными кризисами. Под распадом целостности современного ему искусства Бердяев понимал сосуществование двух фаз, синтетической и аналитической, в пределах одной эстетической системы³⁴.

Чистая страница, пробел станут продуктивной моделью текстопорождения в эпохе авангарда. Смерть трансцендентного, провозглашенная футуристами, – это смерть трансцендентного неба. „Небо – труп!”, – констатировал Давид Бурлюк в стихотворении „Мертвое небо”. Поэма Василиска Гнедова „Смерть искусству”, включавшая пятнадцать поэм, это поэма о кризисе трансцендентного. Недаром последняя поэма, названная „Поэма

конца” состояла из названия и пустой страницы под ним. Казимир Малевич, добиваясь полной геометрической беспредметности в 1919 году пишет полотна „белое на белом”, а на первой персональной выставке (декабрь 1919-январь 1920 гг.) представляет пустые холсты. Несколько позже появятся поэтические опыты Вс. Некрасова, в которых на чистом листе бумаги размещается одна единственная точка или одно единственное слово³⁵. Энергией пустой страницы насыщена литература постмодернизма. Достаточно вспомнить опыты Генриха Сапгира („Война будущего”), Льва Рубинштейна („Меланхолический альбом”)³⁶, Владимира Сорокина („Норма”, „Очередь”, „Любовь”, „Ночные гости”) или роман Пятигорского „Вспомнишь странного человека”, который, осознанно или бессознательно, строится по модели сборника „Natura naturans. Natura naturata” Добролюбова. Пустые страницы или строки-многоточия служат и здесь не просто сигналом умолчания: они эксплицируют нахождение на кризисном пределе между трансцендентным и имманентным, между бытовым и бытийным, между сотворенным и лишь только помысленным.

¹ О распаде целостности средневекового мировосприятия см. подробно: *Eliot T.S. Metaphysical poets // Eliot T.S. Selected essays 1917–1932. London–New York, 1963.* Распад целостности назван Элиотом *dissociation of sensibility*. См.: *Greenblatt St. The Improvisation of Power // The New Historicism Reader / Ed. by H. A. Veaser. New York, 1994. P. 46–87.*

² Там же.

³ *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973; *Смирнов И.П.* О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории. Wien, 1991 (*Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 28*).

⁴ *Бердяев Н.А.* Кризис искусства // Бердяев Н.А. *Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 2.* М., 1994. С. 400; и далее. О синетизме и аналитизме в развитии художественных мегапериодов см. подробно: *Дёринг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П.* «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // *Russian Literature*. 1980. VIII–V. Amsterdam. P. 443–445.

⁵ См., например: *Шкловский В.Б.* Воскрешение слова // Шкловский В.Б. *Гамбургский счет.* М., 1990. С. 38.

⁶ *Лотман Ю.М.* О двух моделях коммуникации в системе культуры // Лотман Ю.М. *Избр. статьи: В 3 т. Т. 1.* Таллинн, 1992. См., например: С. 88.

⁷ *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 47.

⁸ Там же.

⁹ Ср. замечание Д.С. Лихачева в связи с разграничением раннего и позднего периода в развитии средневековой культуры: *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973. С. 176.

¹⁰ См. об этом: *Топоров В.Н.* Работники одиннадцатого часа // Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре: В 2 т. Т. 1. М., 1995. С. 264–265; *Топоров В.Н.* Трудничество во Христе: преподобный Феодосий Печерский и его «Житие» // Там же. С. 614–615.

¹¹ Подробнее о кастрационном комплексе в литературе русского романтизма, приводящем к исчезновению объекта см.: *Смирнов И.П.* Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

¹² *Чаадаев П.Я.* Философические письма. Письмо первое // Чаадаев П.Я. Полн. собр. соч. и избр. письма: В 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 330–331.

¹³ Там же. С. 325.

¹⁴ *Одоевский В.Ф.* О литературе и искусстве. М., 1982. С. 31.

¹⁵ *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. München, 1967 (*Slavische Propyläen*. Band 24). С. 344.

¹⁶ Там же. С. 25.

¹⁷ *Тынянов Ю.Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 59.

¹⁸ Там же. С. 60.

¹⁹ *Тынянов Ю.Н.* Об иллюстрации // Там же. С. 316.

²⁰ *Минский Н.:* При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни. Санкт-Петербург 1890, 178-179.

²¹ Там же, 182.

²² Там же, 186.

²³ См., например: *Бергсон А.* Восприятие изменчивости // Бергсон А. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. Петроград 1914, 5-33.

²⁴ *Минский Н.:* При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни. Санкт-Петербург 1890, 186.

²⁵ Там же, 190.

²⁶ *Минский Н.*, Там же, 170.

²⁷ Достаточно взглянуть на первые тексты символистов, например, на стихотворение Дм.Мережковского „Дети ночи”, написанное в 1893 году, то есть как раз тогда, когда символизм едва находился у своего истока: „Дерзновенны наши речи, // Но на смерть осуждены // Слишком ранние предтечи // Слишком медленной весны.”

²⁸ *Добролюбов А.:* Natura naturans. Natura naturata. Санкт-Петербург 1895, 68, 71.

²⁹ Там же, 31.

³⁰ Там же, 52-53.

³¹ Ср. с иной точкой зрения, изложенной в содержательном и интересном анализе этого стихотворения, сделанного А.Е.Барзахом: А.Е.Барзах: Материя смысла. В: Вяч.Иванов: Стихотворения, поэмы, трагедии в двух книгах, книга первая. Санкт-Петербург 1995, 18-19.

³² Там же.

³³ Ср. рассуждения Ж.Деррида, во многом перекрещивающиеся с высказываниями Вяч.Иванова: *Derrida J.:* Wie nicht sprechen. Verneinungen. Wien 1989. Ср. также концепцию кризиса

модернистского и постмодернистского сознания в книге: A.Megill: Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. Berkeley 1985, XIII-XIV.

³⁴ *Бердяев Н.*: Кризис искусства. В: Н.Бердяев: Философия творчества, культуры и искусства в 2-х томах, т.2. Москва 1994, с.400 и далее. О синетизме и аналитизме в развитии художественных мегапериодов см. подробно: И.Р.Дёринг-Смирнова, И.П.Смирнов: „Исторический авангард” с точки зрения эволюции художественных систем. In: Russian Literature 1980, VIII-V, 443-445.

³⁵ *Janecek G.I.*, 1992: Minimalism in Contemporary Russian Poetry: Vsevolod Nekrasov and Others. In: The Slavonic and East European Review 70:3, 401-419.

³⁶ Некоторые интересные замечания по этому поводу можно найти у *Маркштайн Э.*: Стилистический потенциал знаков препинания и/или непостановки их. In: Wiener Slawistischer Almanach 35. Wien 1995, 148-149.