

Смех и поэтика экстатического

Понятие экстатического имплицитно содержит в себе представление о переходе границы: как известно, прямое значение префикса «экс» — «выходящий за». Идея поэтики экстатического охватывает комплекс представлений о формах построения художественного образа, моделирующих ситуацию нарушения нормы, связанной с представлениями о некоторых фундаментальных основах мироустройства и человеческого бытия в целом, то есть представлениях о возможном и невозможном, принадлежащим бытию и находящимся вне его круга — представлениях, которые могут никак не осознаваться, но вместе с тем являются предпосылкой многих понятий о реальном и разумном. Естественно, что этот комплекс связан с проблемой сознания, и прежде всего с конституирующими его жизнь культурно-историческими границами восприятия и мышления.

Предметом искусства в конечном итоге является проблематизация границ культуры, однако обычно искусство затрагивает границы, в пределах которых человек остается социальным существом, то есть в которой мыслит свое конкретное социальное бытие, — это границы добра и зла, границы морали, должного, разумного, справедливого в поведении личности, границы представлений об истине, доступной человеку, красоте, прекрасном и возвышенном, разуме и безумии. Это границы, которые определяются такими описанными Мишелем Фуко понятиями, как дискурсивные практики с их «дисциплиной» и культурно-исторические эпистемы. Это границы, которые искусство ставит под вопрос, так сказать, в порядке вещей, в порядке своей функции, как она может быть понята в пределах социального. Это границы ценностно определенные, они выступают для личности уже как ценностно окрашенные, «правильные» ответы на вопросы, которые могут возникнуть у человека в данной системе культуры. Проблематизация их означает критику этих «ответов», относительный пересмотр границ, их расшатывание и передвижку, но не отмену, а именно продуктивную критику, позволяющую более глубоко осознать их природу, их мудрость. Когда

говорят о том, что искусство, наука, другие виды человеческой деятельности раздвигают границы представлений о человеке, вселенной, материи, то это означает именно проблематизацию и корректировку *представлений* о границах, а также их определенный сдвиг, позволяющий создать новые границы внутри культуры, наметить новые пути их понимания, сформировать новые представления и ценностные ориентиры и т.д. Экстатическое переживание гораздо более драматично, это переживание выхода за все и всяческие границы в область, где нет языка, нет готовых ценностей, отсутствуют фундаментальные представления человека о реальности — это ощущение внезапного провала в мир, перед которым сознание ощущает свое бессилие, свою неспособность дать какое-то суждение и какую-то оценку открывшейся, наверно, надо сказать сильнее — развернувшейся перед ним иной реальности, для которой — здесь нужно повториться — у человека нет языка.

Экстатическое переживание в некоторой степени близко смеховому, они в определенной мере родственны: ведь смех, как известно, не только психофизиологическая реакция, обусловленная переживаниями определенного типа, — это и феномен культуры, связанный с некоторыми механизмами нарушения границ культурно обусловленных представлений. В обоих случаях речь идет о феноменах, обусловленных семантикой языков культуры, в обоих случаях актуально переживание перехода границ, которые устанавливают сознанию личности эти языки. Но этот выход за границу культурно обусловленной нормы может иметь различный характер, может иметь различное ценностное содержание и эстетически переживаться по-разному, в том числе, например, в комических или трагических формах.

Задача данной статьи — попытаться отделить друг от друга две поэтики: поэтику экстатического и поэтику смехового образа. Речь должна идти в данном случае об общих различиях в художественном языке, об общих особенностях структуры художественного образа в том и ином случае. Что касается поэтики смехового, о которой написано огромное количество работ, то здесь достаточно ограничиться лишь тезисным изложением моментов, которые автору предлагаемой работы представляются важными для решения проблемы соотношения смеховое / экстатическое.

1. Смеховое переживание включает в себе переживание ситуации выхода за границы фундаментальных представлений о существующем миропорядке, который в данной системе восприятия и мышления кажется невозможным, но тем не менее успешно осуществляется.

2. Необходимо, не боясь повториться, выделить в качестве отдельного тезиса положение, позволяющее подчеркнуть: речь идет не о реальности, а об общих *представлениях* об этой реальности, входящих в определенную картину мира. Комическое, вызывающее смеховую реакцию, связано с тем, что возникает столкновение точек зрения: с точки зрения данной, «нашей» системы представлений о реальности некое явление невозможно и оценивается как принадлежащее иному, «кромешному» миру, и напротив, — если невозможное все же торжествует, реально осуществляется, то неизбежно возникает другая точка зрения, в соответствии с которой эти «наши» представления о реальности ложны в своих основах, и на самом деле они есть представления, свойственные не «нормальному», а кромешному миру, и мы, не ведая того, постоянно живем в этом самом кромешном мире. Обе точки зрения, оба восприятия опровергают друг друга. Гельмут Плеснер в известной статье о смехе рассматривает человека как существо, способное неизбежно вызывать смех, так как его существование одновременно подчиняется различным нормам, так что он постоянно «выпадает» из одной нормы и «впадает» в другую¹. Это неожиданное переключение, этот как бы «провал» из одного модуса существования в другой, абсурдно опровергающий первый, порождает переживание противоречия, реакцией на которое является смех.

3. Условием возникновения ситуации, порождающей смех, должно быть наличие устойчивого представления об определенном порядке, системе упорядоченностей, в которой возможны события только определенного характера — и соответствующей *меры* их реализации. Так докладчик, выступая на научной конференции, может говорить непонятно, может заикаться, останавливаться в задумчивости, может рассмеяться по непонятной причине, впасть в истерику, устроить скандал, но если он начнет свой доклад петь, то это уже будет смешно, так как такое поведение абсолютно выпадает из системы представлений о возможном на научной конференции, а вместе с тем потенциально противоречит и фундаментальным ценностным основаниям нашего бытия, предполагающим определенную классификацию и иерархию форм. При этом, если норма и мера возможных форм поведения докладчика не даны непосредственно, а предстают лишь как пресуппозиция, существующая в сознании участников ситуации, то факт их нарушения дан как раз непосредственно, в чувственной форме, и поэтому выступает как совершенная реальность триумфального осуществления невозможного.

Но одновременно эта реальность переживается и как невозможная и не-реальная, недействительная. Таким образом в нашем переживании совмещаются две исключаящие друг друга радости — радость расширения сознания в результате встречи с абсолютной реальностью преодоления границ возможного и радость откровения того, что норма все равно непоколебима и мировой порядок обладает истинностью и абсолютной устойчивостью, торжествует вопреки любой реальности². Карнавальный смех, по-видимому, может рассматриваться в этом ключе: карнавальное действие есть действие, содержанием которого являются всевозможные переключения, переворачивания, нарушения запретов, совершение действий, невозможных в господствующей системе миропорядка, — определенный социальный порядок, а вместе с тем и более фундаментальные ценностные ориентиры нарушаются в пользу иного — реально возникает другой, кромешный мир, мир наоборот.

4. Но происходит это во всех аспектах: текст культуры замещает антитекст, текст наоборот. Нужно подчеркнуть этот аспект системности. Поэтому наши представления о нормальном порядке могут быть описаны в связном повествовании, которое центрировано вокруг определенных ценностей. Система понятий и лексика подчинены определенным принципам, выдержаны в определенном стиле. Стиль этот есть манифестация определенных ценностей, ориентиров культуры. Карнавальный текст — тоже связное повествование, которое захватывает все аспекты жизни, но при центрации на ценностях «по принципу наоборот».

5. Здесь обнаруживается существенная черта поэтики смехового повествования — оно требует кумулятивного распространения: необходимо снова и снова подтверждать возможность и реальность нарушения фундаментального порядка, иначе противодействующая нормативная система монологически восторжествует. Всякое продолжение абсолютного нарушения создает континуум абсурдного мира, поддерживает и углубляет противоречие с господствующей системой представлений, стремясь охватить все, создать образ целого мира по принципу наоборот. Такая системность непременно ведет к значительному углублению и усилению комического эффекта. Принцип нарушения порядка, закономерности, меры создает свою нарративную логику и соответствующий механизм повествования, моделирующего системное нарушение существующего порядка.

6. Таким образом кромешный мир — антимир, который здесь моделируется, обладает своим антипорядком и соотносится с миром по прин-

ципу отрицания: крошечный мир «паразитирует» на господствующем миропорядке, он встроен в порядок, подчинен ему — он есть особая негативная форма реализации господствующих представлений о миропорядке.

Может быть, наиболее ясен этот принцип в пародии, где стиль пародируемого текста, создающий соответствующий художественный мир, утрируется и применяется неадекватно — по отношению к чуждому материалу, к которому он оказывается глух, монологичен; тем самым пародия обнаруживает неуниверсальность пародируемого художественного языка, демонстрируя его как лишь индивидуальную манеру, что делает более остро ощутимой и «рукотворность», ограниченность пародируемого стиля, и его совершенство — то, что он внутренне, органически связан со своим предметом, выступая как чувственная манифестация, самовысказывание глубинных его структур, и действительно основан, как писал Гете, на «твердых познаниях».

В сатирическом смехе нарушитель именно разоблачается: господствующая система ценностей утверждает себя, обнаруживая полную неправоту и несостоятельность нарушителя, выявляя необоснованность его претензий противопоставить миропорядку свою норму, его неспособность поставить этот мир под сомнение. Собственно комический смех являет как раз способность «нарушителя» абсурдно-невозможно, вопреки всему реально торжествовать над миропорядком. В карнавальном смехе «нарушитель» реализует положительные, творческие начала жизни, которые в конечном итоге входят в существующий порядок, он восполняет представления о мире, жизни как целостности.

В отличие от смехового экстатическое переживание предполагает выход за пределы культуры как социального феномена в целом, как он может мыслиться в ту или иную эпоху. Это означает прежде всего отрицание самих границ, а таким образом в конечном итоге — отказ от культуры. Речь здесь должна идти не о переходе границ, что является естественным и необходимым процессом в культуре, обеспечивающим осознание границ и тем самым участвующим в конституировании ценностных оснований культуры, а об их отмене. Оно открывает перед человеком ничто, небытие. Таким образом, экстатическое переживание должно обладать некоей потрясающей человека силой, выводящей его за пределы всякой устойчивости и определенности, повергающей его душу в состояние хаоса. Это состояние может быть охарактеризовано при помощи понятия безумия, однако это понятие по сути не является адек-

ватным для раскрытия природы явления, так как концепирует феномен в форме отрицательного суждения, связанного рамками культурных представлений о том, что есть ум и что есть без-умие. Экстаз в свете рассматриваемой проблемы должен быть понят более абстрактно и обобщенно — как некое универсальное действие или переживание, связанное с переходом в ту реальность, где категории разума, морали, истины, красоты как категории человеческой культуры перестают существовать: здесь уже не применимы отрицательные или обратные указанным категориям понятия: безумие, аморализм, ложь, безобразное.

Надо полагать, что в человеке есть определенная потребность в экстатическом переживании, обусловленная его духовной природой, потребностью выходить за заданные практической жизнью пределы. Это духовная природа человека порождает стремление к выходу из мира границ, стремление испытать нечто, что позволит ему оказаться за той гранью, где все готовые смыслы культуры окажутся «пройденными», появится возможность освободиться от власти того, что философы XX века называют «проектом», обрести позицию «вне» — внаходимости по отношению к целям, смыслу, морали, знанию, ценностям, авторитетам, «все поставить под сомнение (под вопрос), совершенно лишаясь покоя»³, достигнуть «экстатического» состояния, состояния транс⁴. По-видимому, это и есть примерно то, что Жорж Батай называет «внутренним опытом».

Возможно, экстатическое есть один из своего рода перспективистских полюсов эстетической потребности, то есть некая крайняя, предельная точка, к которой как точке абсолютной внаходимости устремлен художник. Но в рамках художественной деятельности это лишь вектор устремлений, которому противостоит другое, противоположно направленное стремление, без которого тоже не может быть творческого акта — стремление к «участному пониманию», стремление принять, отождествиться со своим предметом, отдаться ему, и поэтому эстетический акт не выводит художника за все границы, его место — на границах. Экстатическое в искусстве — лишь один из перспективистских, глубинных элементов духовного содержания творческого акта, оно входит в духовную подоснову его, не реализуясь в конкретном художественном решении, поступке художника. Однако в некоторых ситуациях экстатическое начинает доминировать в художественном акте, самостоятельно определять собой его внутренний смысл.

В качестве культурно-исторического феномена собственно экстатическое как самостоятельное явление рождается из ощущения несосто-

тельности культуры в ее данности. В этой ситуации происходит нарушение относительного равновесия между двумя моментами творческого акта в пользу экстатического стремления — воля выйти за границы культуры может возобладать над интуицией приятия, любви к этому миру. В этом плане показательны процессы, которые происходили в шванке, одном из характерных жанров комического в Средние века. В шванке наука отмечает две тенденции — одна характеризуется как «моралистическая», или консервативная, другая — как сатирическая⁵. Это как две стороны одной медали: консервативная, «охранительная» тенденция реализуется посредством сатирического осмеяния дураков, то есть порока как глупости, как отступления от нормы поведения, и ориентирована на утверждение принципов традиционной морали. Следует обратить внимание на само понятие глупости, охватывающее в Средние века также сферу человеческих пороков и слабостей. В данном случае глупость не есть святая простота и чистота души, наивность, «умная глупость» (*stultia sapientia*), а есть порок, слабость, заслоняющие от человека истинные ценности. Здесь есть некоторый оттенок неразумия как слепоты, непонимания главного — смысла добродетели, абсолютных ценностей. Вместе с тем в процессе исторического развития сатирическая тенденция в шванке постепенно начинает усиливаться, приобретая все более универсальный характер, отчасти питаясь карнавальным смехом, когда сам смех выступает как ценность, но жизнеутверждающие моменты карнавальной культуры при этом оказываются отодвинуты в тень. В канун Реформации в народной книге об Уленшпигеле дурак предстает как шут, высмеивающий все и вся. Его смех — ради самого смеха, он покарнавально жесток, но не безобиден: в нем чувствуется агрессивность и даже злость эпохи, и эта агрессивность универсальна, здесь отрицается все. Особенно важно то, что многие проделки Уленшпигеля связаны не со слабостями и пороками человека, а с самим языком⁶ — он дурачит людей, буквализуя их речь: например, получив задание ночью, в лунном свете просеивать муку, он выполняет его буквально, рассыпая муку по освещенному луной двору. Здесь средневековая сатира утрачивает характер утверждения моральных ценностей, дурак все более становится фигурой демонической, нападения Уленшпигеля на язык в конечном итоге связаны с возникающей дистанцией по отношению ко всем традиционным смыслопорождающим механизмам и моделям мышления, за которыми скрывается и отрицание фундаментальных ценностей культуры.

М. Фуко, рассматривая мотив «корабля дураков», описывает две формы, в которых реализуется опыт безумия в XVI веке: одну он характеризует как рефлексию над отступлением от общественных норм («образ-

цовая и поучительная одиссея, плавание по человеческим недостаткам»), а другую — как образы «космического безумия» (ковчег, «откуда глядят лики одержимых, который погружается в ночную тьму мироздания»)⁷. В сказках и дидактической литературе эпохи осуждаются пороки и недостатки, но они «возводятся уже не к гордыне, не к недостатку милосердия, а к мировому неразумию, которое всех увлекает к себе»⁸. Показательно его наблюдение, согласно которому этот опыт мирового безумия реализуется прежде всего в изобразительном искусстве, то есть не столько в вербальном языке, сколько в чувственной форме⁹. Для поэтики экстатического существенна эта проявляющаяся и здесь тенденция к формированию определенного конфликта между сознанием и опытом: новый опыт плохо совместим с вербальным языком, в котором живет культурная традиция, более или менее рационально представленные модели понимания и оценки реальности, в конечном итоге ориентированные на фундаментальные ценности культуры. Опыт оказывается принципиально невоплощаем в готовые мыслительные формы.

Если в искусстве слова XVI — XVII вв. этот конфликт по-настоящему не осознается, то в искусстве XX века возникает уже вполне отрефлектированное представление о конфликте языка и сознания, о чем свидетельствует известное эссе Гуго фон Гофманстала «Письмо», а также ярко выраженная тенденция выхода художника за те пределы, которые не позволяют ему достигнуть состояния абсолютной вневходимости по отношению ко всем традициям и ценностям культуры. Художник чувствует себя в таком случае «посторонним».

Речь идет о тех мгновениях жизни, в которых ее цепь как бы разрывается, и все, что есть, все истины и все ценности, разом обрушиваются, как могут рушиться декорации. Таков финал набоковского «Приглашения на казнь». Вместе с тем Цинциннат идет не в пустоту, а к «другим», живым людям — из мира потустороннего, мира фактически мертвых он выходит в мир посюсторонний, мир живых. Или он выходит из неистинной жизни *этого* мира, той, которую барокко называет не жизнью, а смертью, к смерти как пробуждению к жизни истинной. Кукольный мир, который пытается его казнить, систематически, во всех деталях строится как континуум, организованный по принципу противоположности миру живого и истинного, однако при этом он не обладает всей чувственной силой очевидности триумфа над «нормальным» миропорядком, так как лишь отчасти, лишь благодаря страхам и боли героя воспринимается как реальность. Мир предстает здесь больше как театраль-

ное представление, игра, представление-воображение, вымысел, литературное произведение Цинцинната, во многом как метафорическое изображение «этого мира», заключающее в себе множество сатирических моментов. Поэтому роман Набокова не носит смехового характера, зато он может быть примером приближения к моделированию экстатического переживания, хотя и не достигает его, так как представление о «норме» сохраняет в нем свою действенную силу и актуальность.

Полнее поэтика экстатического реализуется в повести Камю «Посторонний», где также можно говорить об «обрушении декораций», если использовать образ самого Камю в его эссе «Миф о Сизифе». Здесь реальность предстает во всей своей чувственной предметности и вместе с тем выступает как Ничто, за которым не скрывается иной, истинный мир — если бы не мир природный, чувственный, противостоящий иллюзиям человеческого, социального мира. Здесь нет изображения ситуации «крушения декораций», герой повести изначально свободен от власти над собой иллюзорных ценностных представлений, он изначально живет в экстатической ситуации, им владеет «чувство абсурда». Конституирующе-перечислительный стиль речи Мерсо моделирует ситуацию переживания реальности, не заключающей в себе ответов на человеческие вопросы.

У Г.Э. Носсака герой живет именно в таком мире, он обретает дистанцию к миру традиционных моделей восприятия и «нормальных» ценностей, ему открывается «нестрашное» (*das Nicht-Versicherbare*). В романе «Не позднее ноября» повествование ведется от лица мертвой — героиня рассказывает о своей встрече с человеком, который оказался посланцем иного мира, мира смерти, ее «ангелом». Свое влечение к нему она пыталась принять за любовь, однако на деле оно, как оказалось, было совсем не любовью, а стремлением выйти за границы «этого» мира. Эта попытка истолковать отношения с «ангелом» как любовь была на самом деле попыткой спрятаться от себя самой, от своего «внутреннего опыта», ведущего за пределы всего «страшного», и эта попытка оказалась поражением, открывшем ей глаза на ее истинную суть.

Таким образом, экстатическое переживание реализуется здесь на уровне фабульно-сюжетной организации. У Носсака существенную роль играет также характер наррации как способа соотнесения событийного ряда с событием повествования: некоторые его романы («Не позднее ноября», «Младший брат», «Спираль», «После последнего восстания») строятся как написанные очень трезво и даже сухо-безлично «отчеты»

о встрече героя с «нестрашимым»; вместе с тем в их интонации есть некая как бы потусторонняя «веселость», вместе с суховатостью создающая впечатление освобождения рассказчика от всех интересов наличной действительности, вневходимости ей — он уже по ту сторону от всего «страхуемого», не причастен ему, не живет больше его страстями. Это еще одна форма своего рода отрыва повествования от предмета речи, но уже не в силу догматической скованности сознания повествователя ценностными ориентациями традиционной культуры, как это имело место, например, в народной книге о докторе Фаусте 1587 года, а напротив, в силу как раз освобождения сознания от власти языка. Эта особенность языка экстатического обусловлена уже не просто темой, а структурой художественного образа, его композицией.

Реализация экстатического переживания в искусстве, на уровне языка искусства связана с проблемой аутентичности художественного высказывания в самой, может быть, острой форме. Дело в том, что, строго говоря, для такого переживания не может быть языка — это переживание выводит человека за пределы языка. Поэтому экстатический опыт может быть описан только в смысле «описания вокруг», то есть высказано может быть только то, что поддается высказыванию, и таким образом, чтобы сам экстатический опыт оставался в промежутках между словами, в подтексте, в «молчании» («Остальное — молчание»), о котором так часто писали и пишут, в частности, например, и уже упоминавшийся Г.Э.Носсак. Искусство не столько описывает экстатическое переживание, сколько, что более важно, делает само высказывание структурно идентичным этому переживанию выхода за границу. Аутентичность художественного высказывания в данном случае в том, что сам процесс высказывания, его структура становится реальностью экстатического переживания, его бытием, при том, что речь может идти о самых бытовых, обыкновенных для практической жизни вещах и переживаниях.

В этом отношении весьма показательным случаем глубинной структурной реализации экстатического является поэтика Гоголя. Достаточно обратиться к 11 главе поэмы «Мертвые души», чтобы увидеть несколько значительных в этом плане явлений.

Глава начинается со слова «ничего»: «Ничего, однако же, не случилось так, как предполагал Чичиков»¹⁰; здесь говорится о разрыве между намерением, ожидаемым, планируемым и реальностью, в которой не происходит, более того, «не случается» то, на что рассчитывает человек. В типично гоголевском обороте: «Ничего, однако же, не случилось так,

как...» друг за другом идут целых три отрицания (одно из них — противительный союз, усиленный частицей *же*) и глухо звучит какая-то странность: слово *случаться* в этой связи как бы не слишком уместно — предполагаемое и планируемое должно не случаться, а происходить, осуществляться; выходит, что как будто лишь на случай должен был рассчитывать Чичиков, но этот случай не случился. Получается, что расчеты и предположения Чичикова на самом деле не могли иметь твердой почвы под ногами и поэтому изначально были обречены: в романе они практически всегда опровергаются действительностью — все так или иначе, в той или иной форме случается не так, как он предполагает. В дальнейшем отрицание снова и снова возвращается — в разных вариантах, среди которых и мотивы разрушения, невозможности ехать (неисправность брички, необходимость «ковать лошадей»), и многочисленные ругательства, которыми осыпает Чичиков Селифана (чушка, чурбан, подлец, убить, зарезать, чушка проклятый, страшилище морское, беспутный, напакостил, дам тебе потасовку), а также кузнецов (мошеники, разбойники, грабители, намек на страшный суд)¹¹. Образ *уходящих назад* домов, стен, заборов и улиц¹² и похоронная процессия также в известном смысле по-своему продолжают ряд отрицаний.

Мотив находит свое продолжение в словах Чичикова о смерти прокурора: «Вот, прокурор! Жил, жил, а потом и умер! И вот напечатают в газетах, что скончался, к прискорбию подчиненных и всего человечества, почтенный гражданин, редкий отец, примерный супруг, и много напишут всякой всячины; прибавят, пожалуй, что был сопровождает плачем вдов и сирот; а ведь если разобрать хорошенько дело, так, на поверку, у тебя всего только и было, что густые брови»¹³. В этом рассуждении отметим только два места: «Жил, жил, а потом и умер» и «...у тебя всего только и было, что густые брови».

В первом из отмеченных мест как будто просто констатируется судьба человека — жизнь завершается смертью, но эта констатация очевидного факта балансирует на грани комического. Очевидность подается под знаком удивления, *со стороны*: прокурор совершил нечто неожиданное, и так, что в один ряд ставятся жизнь, предстоящая едва ли не как поступок или два поступка (жил, жил), уже сами по себе бессодержательные в силу тавтологичного построения утверждения, и смерть, которая оказывается еще одним поступком прокурора наряду с этими «жил, жил» — «а потом и...»). В этом ряду одно как бы исподтишка уравнивается с другим; смерть оказывается несколько неожиданным и по-

чти комическим деянием прокурора, и вместе с тем итогом и результатом жизни этого значительного лица, — жизни, по своему содержанию равноценной смерти. Эти эксплицитно не выраженные смыслы фразы в какой-то степени принадлежат не герою и даже, может быть, и не повествователю, а самому стилю повествования, которое как бы само по себе, нечаянно, не совсем по авторской воле, на уровне построения фразы, соединения слов все ставит под вопрос — оно как бы не вполне от мира сего.

Второе место также по-гоголевски неожиданно и несколько странно, так как без какой-либо фантастичности, без выраженной нелогичности все же каким-то не совсем понятным образом нарушает привычную логику представлений: на поверхности иронически звучащие оценки того, что будет написано в газетах: почтенный гражданин, редкий отец, примерный супруг и т. д. — опровергаются почти комическим утверждением — на самом деле ни то, ни другое, ни третье, а единственно «густые брови». Это и все, чем был прокурор — от всей социальной культуры не осталось ничего, более того, ничего и не было. Вместо бессмертной души — густые брови, брови — и есть душа прокурора. Этот неявный алогизм, сбой речевой логики, некоторый семантический сдвиг в структуре высказывания в оценке человеческой личности указывает на нечто лежащее вне обычных представлений, продуцирует точку зрения на предмет, которая находится как бы за пределами этого мира. С этой точки зрения все социально-нравственные ценности, на которые будут ссылаться в газетах, лишь фасад, за которым реально живут только густые брови прокурора, целиком его замещающие и исчерпывающие. И это брови, значит, жили, жили, а потом вдруг так же нелогично, безосновательно, случайно, как жили, — умерли. Это повествовательная логика ниспровержения всего в пустоту, в *ничто*.

Почти сразу вслед за этим идут друг за другом пространные куски текста, где это обрушение в *ничто* повествовательно разворачивается в картины жизни, в которых по-гоголевски все вперемешку уравнено и таким образом обесценено. Сначала говорится о пустынных улицах, длинных деревянных заборах, предвещающих конец города, и: «Вот уже и мостовая кончилась, и шлагбаум, и город позади, и ничего нет, и опять в дороге»¹⁴. И уже вслед за этим мотивом «дороги в ничто» идет текст, ценностно все обращающий в ничто: «И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь нисать версты, стационарные смотрители, колдцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородастым хозяином, бегущим из постоялого двора с овсом в руке, пешеход

в протертых лаптях, плетущийся за 800 верст, городишки, выстроенные живьем, с деревянными лавчонками, мучными бочками, лаптями, калачами и прочей мелюзгой, рябые шлангбаумы, чинимые мосты, поля неоглядные, и по ту сторону, и по другую, помещицьи рыдваны, солдат верхом на лошади, везущий зеленый ящик с свинцовым горохом и подписью: такой-то артиллерийской батарее, зеленые, желтые и свежеразрытые черные полосы, мелькающие по степям, затянутая вдали песня, сосновые верхушки в тумане, пропадающий далеке звон, вороны, как мухи, и горизонт без конца...»¹⁵.

Все — пестро, конкретно и зримо, порой развернуто в детали, и вместе с тем все это, простым методом нанизывания, вне всякой логики перечисленное, превращается в неразличимую массу, обесценивается. В дальнейшем знаменитом фрагменте — «Русь! Русь! Вижу тебя, из моего чудного, прекрасного, далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе» и т.д., заканчивающимся словами «И грозно объемлет меня могучее пространство, страшной властью осветились мои очи: у! Какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!...», это движение за все возможные пределы развивается методом отрицания — «не развесят, не испугают взоров... не опрокинется назад голова... не блеснут... не блеснут сквозь них... неприметно торчат... невысокие... ничто не обольстит и не очарует...». Этот длинный ряд перечислений того, чего нет на Руси, с одной стороны, продолжает движение в ничто, напоминающее написанное в XX веке стихотворение Георга Гейма, в котором красиво и длинно перечисляется все то, чего никогда не увидит слепой, и тем самым оказывается в его лирике еще одним образом смерти, а с другой стороны, этот ряд отрицаний как бы снимает все то, что могло бы привлекать, обольщать, — все то яркое и зримое, что закрывает собой нечто *иное* — это ряд обнажения этого иного, непостижимого. И тогда возникает ряд вопросов, переходящих в ответы, говорящие о бесконечности и непостижимости этой «незнакомой земле дали»: «Но какая же непостижимая, тайная сила влечет...? Что в ней...? Что зовет, и рыдает...? Какие звуки...? чего же ты хочешь...? какая непостижимая связь...? Что глядишь ты... и зачем...? ... Что пророчит сей необъятный простор? ...в тебе ли не родиться необъятной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть...? и далее — до «И грозно объемлет... ... у! Какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль!» Русь предстает здесь как метафизическое пространство обнаженности бытия — с его тайной силой и властью над человеческой душой, необъятностью и непостижимос-

тью, перед которыми «немеет мысль». Слова же «незнакомая земле даль» уже прямо выводят сознание за пределы этого мира в бесконечность.

В литературоведении не раз обсуждался вопрос об апофатической природе гоголевского образа, об эстетике отрицания, демоническом, мистическом и трансцендентном у Гоголя. В связи с этим кругом вопросов обратим внимание на то, что, как показал Свен Шпикер, «невидимое» у Гоголя связывается с понятием темного «мистического подземелья», при этом существенная функция невидимого заключается для писателя еще и в том, что оно «представляет собой прочный фундамент всего видимого мира»¹⁶. Интересна в этом плане и статья Михаила Эпштейна «Ирония стиля: демоническое в образе России у Гоголя»¹⁷, в которой разбираются демонические образы и мотивы в творчестве писателя и на многих конкретных примерах показывается, что тот же сформированный отрицательной эстетикой демонический стиль определяет собой и суть лирических отступлений (в том числе цитированное выше место, которое иногда называют «патриотическим»), завершающих первый том «Мертвых душ»; таким образом стиль Гоголя, его эстетика «отрицает то, что он сам пытался утверждать как моралист и патриот, на чем строил свое жизненное кредо и миссию проповедника»¹⁸, и то, «что воспринимается как положительный полюс гоголевского творчества, противостоящий его эстетике отрицания, на самом деле представляет собой иной, глубже всего залегающий пласт этой же эстетики»¹⁹.

Обращение к категории экстатического позволяет рассматривать эти моменты как различные проявления одного и того же принципа построения образа, одного и того же стилеобразующего начала, выступающего в различных функциях, а именно — поэтики экстатического. В самом деле: мотивы, на которые указывает М. Эпштейн, — вперенный (сверкающий) взгляд, мотив онемения, неподвижности, мотивы сверкания, призрачного света, звона, быстрого движения и другие, встречающиеся в ранних произведениях и лирических отступлениях в финале «Мертвых душ», в одних случаях указывают на несомненно демонические силы, а в других — на «вдохновенное богом движение»²⁰ в «исчезающую даль»²¹, на непостижимое, «неведомое» и бесконечное, божественное начало. И в этом нет противоречия — их объединяет то, что идут они из вызывающей у человека ужас «незнакомой земле дали», из иного, непостижимого мира, перед которым «немеет мысль».

Гоголевский образ Руси строится по принципу экстатического прозрения в ней метафизического пространства этой непостижимой, нематериальной «дали», и во многих чертах гоголевского стиля можно ус-

мотреть черты, в некотором смысле близкие ветхозаветной поэтике. В частности, в том, что бытие переживается здесь не просто как пребывание чувственно воспринимаемых вещей, а во многом в модусе активности непостижимых сил²², составляющих невидимую основу этих вещей и являющих себя в могучей стихии динамики их чувственных форм. Телесность и чувственность гоголевских образов – мощной стихийно-динамичной природы, таящей в себе бесконечность, она оказывается игрищем божественных или демонических сил, эта телесность выводит за пределы культуры со всеми ее границами, она экстатична.

Это не случайно: поэтика экстатического реализуется прежде всего на уровне структуры художественного образа, структуры поэтического стиля, экстатическое не выражает себя в прямом слове, скорее напротив, оно выводит сознание за пределы слова. Эстетический эффект здесь связан прежде всего с тем, что данная структура создает и выражает переживание, обладающее высокой степенью неопределенности и непонятности, это переживание, для объяснения которого нет слов, потому что оно выводит за границы готовых моделей мышления и восприятия в реальность, в которой границ нет. Можно полагать, что мы имеем дело с сокровенной внутренней потребностью человека исчерпать житейский опыт, выходя за его пределы, а тем самым достигая позиции венаходимости по отношению к нему. Можно предположить, что в конечном итоге именно эта потребность в переходе последней границы и является одним из глубинных мотивов художественного высказывания: позиция венаходимости позволяет завершить этот опыт, и поэтому она является существенной составной частью эстетической потребности человека, реализующейся в стремлении создать художественное произведение. Создавая истинно художественное произведение, я не только реализую свою личность, но и выхожу за ее границы, преодолеваю свое конкретное бытие. Таким образом, художественная деятельность есть по своей природе также и деятельность экстатическая. Следует подумать, не является ли это одним из критериев художественности произведения – при том, что экстатическое не может быть исчерпывающе объяснено в словах.

В этом пункте обнаруживается и родственность экстатического опыта смеховому переживанию: как бы мы ни объясняли его, в нем всегда остается нечто понятней до конца не исчерпанное – смех это тоже особое эмоциональное потрясение, связанное с выходом за границу возможного, с потрясающим видением антимира, но он отличается от эк-

статического тем, что в том же акте выхода в антимир странным образом возвращает нас к реальности мира в его фундаментальных основаниях. Экстатическое не возвращает в мир, оно оставляет нас за его пределами — мгновение экстатического опыта не сменяется благополучным разрешением противоречия между мирами, оно оставляет некий след зияния. Но это опыт, который создает новое видение мира, новые, более глубокие, более свободные от готовых стереотипов восприятия формы переживания жизни. Полнее всего этот комплекс реализуется в искусстве.

Примечания

¹ См. Plessner H. Lachen und Weinen / Plessner H. Philosophische Anthropologie. Frankfurt am Main, 1970. S. 95-96.

² См.: Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. Воронеж, 1989. С. 177.

³ Батай Ж. Внутренний опыт. СПб., 1997. С. 17.

⁴ Там же. С. 27.

⁵ См. Deufert W. Narr, Moral und Gesellschaft: Grundtendenzen im Prosawerk des XVI. Jahrhunderts. Berlin, Frankfurt am Main, 1975.

⁶ См. Widmer U. Eulenspiegel als Sprachkritiker // Wirkendes Wort. Düsseldorf, 1977. Н. 1.

⁷ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 47.

⁸ Там же. С. 34.

⁹ Там же. С. 58.

¹⁰ Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1951. С. 216.

¹¹ Там же. С. 216-217.

¹² Там же. С. 219.

¹³ Там же. С. 219-220.

¹⁴ Там же. С. 220.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Шпикер С. Переворот мистического зрения: к вопросу о соотношении внутреннего восприятия и познания у Гоголя // Гоголевский сборник. СПб., 1994. С. 22.

¹⁷ Новое литературное обозрение. 1994. № 19.

¹⁸ Там же. С. 145.

¹⁹ Там же. С. 131.

²⁰ Гоголь Н.В. Мертвые души. С. 247

²¹ Там же.

²² См., например: Boman T. Das hebräische Denken im Vergleich mit dem Griechischen. 3. Auflage. Göttingen, 1959.