

мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996. – С. 239.

10. *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб., 1997. – С. 177.

11. М.Вайскопф связывает гоголевский Париж с Вавилоном «...масонской и русской националистической полемики, тянущейся от Фонвизина и Хераскова» (*Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – М., 1993. – С. 439). Еще более очевидна связь Парижа с библейским Вавилоном.

12. См. об ассоциациях, сближающих с царством мертвых гоголевский Петербург: *Маркович В.М.* Петербургские повести Н.В.Гоголя. – Л., 1989. – С. 61. Петербург между тем ориентируется на Париж, который служит для него образцом столичного города; петербургские «обман» и «мечта» - аналог фиктивной деятельности, оборачивающейся в Париже «странной недеятельностью» (3, 227).

13. См. о связи зеркала с самосознанием и рефлексией: *Левин Ю.И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. XXII. – Тарту, 1988. – С. 9.

14. «Гоголевский Рим бесконечен в пространстве и безначален во времени; перед нами поэтика не времени и пространства, а вечности и беспредельности» (*Исупов К. Г.* Художественно-исторические функции «точки зрения» в композиционном единстве «Рима» Н.В.Гоголя // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск, 1989. – С. 38).

15. См. о значении вероятных реальностей для Гоголя, о реальности как одной из возможностей: *Лотман Ю.М.* О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II (Новая серия). – Тарту, 1996. – С. 11.

16. *Пишбыльский Р.* Рим Осипа Манделштама // Манделштам и античность. – М., 1995. – С. 35.

17. См.: *Паперный В.* «Преображение» Гоголя (к реконструкции основного мифа позднего Гоголя) // *Wiener Slawistischer Almanach.* – Band 38. – Wien, 1997. – С. 169-170.

18. Городом Воскресения был Иерусалим, куда Гоголь совершил восхождение в надежде на личное преобразование и воскресение (Там же. – С. 166-169).

Сергей Шульц

"Записки сумасшедшего" Гоголя и "Записки сумасшедшего" Л.Толстого: топика и нарратив

Повести Гоголя и Толстого с одинаковыми заглавиями относятся к типу высказываний, названному Юргеном Хабермасом "перформативным" [1]: они поднимают вопрос о личности не в отвлеченной плоскости, а в связи с его самоосознанием авторами, авторской самоидентификацией. Разумеется, это не означает буквального отождествления героя и его творца (как эмпирического человека), а подразумевает учет авторского духовного контекста в целом.

Оба текста написаны в форме повествования от первого лица – *Ich Erzählung*. Главная трудность, которая возникает здесь по поводу произведения Гоголя – его стилистическая многомерность, установка на **непрямое** слово: субстанция повествования включает в себя и автора, и героя в их сложном диалогическом единстве-несовпадении – несовпадении, в котором они, однако, и совпадают в высшем философском смысле.

К сожалению, этот аспект гоголевского нарратива далеко не всегда

принимается во внимание. Например, В.М. Маркович, отмечая роль сказа и сложность позиции повествователя в "Петербургских повестях", вместе с тем утверждает: "<...> даже в первых записях Поприщина сквозь все пошлости слога и все очевидные приметы рабской психологии прорывались интонации, напоминающие о трагической страсти" [2]. Но ведь "пошлости слога", обнаруживаемые Марковичем, – нарочитые, их нельзя буквально инкриминировать Поприщину, а следует видеть сквозь специфическую призму авторского изображения, поскольку они даны во многом в объектной сфере. Отсюда ошибочно и непосредственное сравнение Поприщина с героями "Невского проспекта" [3]: ведь сознания последних раскрыты не изнутри, а в своей основе извне.

Подобные aberrации восприятия неизбежно приводят к другой: изолированной абсолютизации "высоких" мыслей Поприщина, которые столь же прямо приписываются исключительно ему (теперь уже поощрительно), а не субстанции изображения в целом ("автор-герой"), и изымаются из общего "потока сознания" Поприщина: "И тогда фантастическая мешанина слухов, бредовых вымыслов <...> куда-то исчезает, сменяясь пронзительной ясностью высшей истины" [4]. Однако эта "высшая истина" на самом деле не противостоит контексту поприщинского безумия, а является его составной частью. Самый яркий в этом отношении пример – финал повести, соединяющий пафосно-лирическое обращение героя к неизвестным доброжелателям и матушке с восклицанием о шишке "под самым носом" у алжирского дея (172) [5].

Один из наиболее перспективных подходов к гоголевскому тексту предложен Арпадом Ковачем. Он понимает эту повесть как "архетипический" "жанровый источник" для "таких эталонных типов повествовательного дискурса с психологической тематикой, как "Дневник лишнего человека" Тургенева, "Записки из подполья" и "Сон смешного человека" Достоевского, "Смерть Ивана Ильича" Толстого и "Палата номер шесть" Чехова". Список, безусловно, должен быть расширен и за счет "Записок сумасшедшего" Толстого.

Вводя для произведений типа *Ich Erzählung* новый, более широкий, термин "персональное повествование", Ковач утверждает, что "Применительно к наррации персональный ("личностный") включает в себя следующие пласты содержания: 1) становление субъектности в плане темы, формы и метатекста; 2) авторефлексивность на уровне сюжета и автореферентность на уровне дискурса; 3) самое-себя-раскрывающая смыслообразующая генеративная компетенция; 4) концепт самоосмысления субъекта текста, предполагающего два постулата: нет субъектности без творчества (= самосотворения) и нет творчества без тексторождения. Персональный дискурс всегда свидетельствует о том, как рассказывание формирует новую компетенцию рассказывающего, новую ментальную способность, – способность творить текст, проникающий в структуру мира, отраженного в сознании, памяти, образах восприятия, эмоциях и партикулярном опыте индивида" [6].

Показывая самоценность повествования в гоголевском тексте ("записки

как сюжетный поступок" [7]), Ковач, однако, оставляет в стороне топику безумия в качестве будто бы технического момента, маскирующего возможную переинтерпретацию мира как своего рода игру. Тем не менее безумие в данном случае отнюдь не просто "болезнь", а – так это будет и для Толстого в его повести – некая сущностно-антропологическая, философская категория, без которой невозможен разговор о "разуме", "смысле" и т.д. и которая существует для Гоголя в аспекте слова.

Художник способен показать безумие не как медицинский факт, а как экзистенциальную проблему – проблему личности в плане ее самооценности. Начиная со второй половины XX века такая оценка феномена безумия стала составной частью европейской философии и психологии (Л. Бинсвангер, М. Фуко, Ж. Делез и Ф. Гваттари, Р. Лэйнг и др.).

Неоднократно отмечалась близость Поприщина романтическим безумцам гофмановского типа, которые воплощают собою таинственный, "высокий" аспект восприятия мира. Неслучайно поначалу герой мыслился Гоголем как художник, музыкант, отсюда и упоминание в канонической редакции текста "одного приятеля, который хорошо играет на трубе" (159) и "струны", которая "звонит в тумане" (176). Тем самым обнаруживается некое родство героя и автора. То, что галлюцинирующий Поприщин, согласно наблюдениям В.Л. Комаровича, путает действительные обстоятельства борьбы за испанское наследство с художественной реальностью пьесы Шиллера "Дон Карлос", с одной стороны, подтверждает связь образа героя с художником и искусством, а, с другой, указывает на глубокую погруженность этого образа в литературный контекст.

По нашему мнению, уже фамилия героя "литературна" и может быть возведена к иронической строке стихотворения Пушкина "Послание цензору" (1822): "На поприще ума нельзя нам отступить" [8]. Помешавшийся Поприщин как раз **отступает** на "**поприще**" своего "**ума**". Другое дело, как истолковать это отступление.

Обнаруживаемый комически-игровой контекст фамилии героя соотнесен со сквозной темой пушкинского стихотворения – темой письма и писательства, свободы и независимости творчества. Рисуя комическую фигуру недоверчиво-верноподданнического чиновника-цензора, заваленного разнородными бумагами, в которых значимое перемежается с однодневным, умное с глупым, и не могущего разобраться в этом хаосе, Пушкин задает определенную перспективу для будущего гоголевского персонажа, хотя и не цензора, но чиновника и переписчика, живущего в мире слов. И уже в начальных строчках гоголевской повести мы встречаем обращенную к Поприщину реплику начальника отделения: "Ты <...> дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет, в титуле поставишь маленькую букву, не выставишь ни числа, ни номера" (157).

Функция очинивать перья для его превосходительства также "писательская" [9]. Наконец "венцом" литературных занятий героя становятся его "Записки". Замечательно, что сам Поприщин отделяет свой способ письма от манеры других: "Правильно писать может только дворянин. Оно, конечно, некоторые и купчики-конторщики и даже крепостной народ пописывает

иногда; но их писание большей частью механическое: ни запятых, ни точек, ни слога" (159). Заметим, что авторская ирония по поводу самовозвеличивания "дворянина" только увеличивает сложность поставленной проблемы "немеханического" письма, т.е., "творческого", "высокого", "необычного". В духе гоголевской мифологии письма (неразличения "автономной" и "неавтономной" речи [10]) повествователь ставит в один ряд такие его критерии, как пунктуация и стиль. При этом соблюдение пунктуационных правил, казалось бы, и есть нечто "механическое", но вот мы узнаем, что это не так.

После "дня величайшего торжества" (170), ознаменованного узнаванием себя в качестве короля, Поприщин-"писатель" целиком посвящает себя своим "Запискам": "В департамент не ходил... Черт с ним! Нет, приятели, теперь не заманите меня; я не стану переписывать гадких бумаг ваших" (170).

В другом пушкинском стихотворении посещением Батюшкова (еще одна параллель к герою Гоголя) предвосхищается такой важный для Гоголя мотив, как **заточение** безумца. Подобно уголовному преступнику, он должен слушать

<...> брань зрителей ночных,

Да визг, да звон оков [11].

Радикальная солипсическая "свобода" Поприщина сталкивается с "необходимостью" общественных установлений, обязывающих к репрессии умалишенного.

Не менее продуктивны и другие литературные и культурные параллели. Топика "любовь-безумие" заставляет вспомнить имитацию сумасшествия Тристаном ("Тристан и Изольда"), помешательство Роланда, отвергнутого Анжеликой ("Неистовый Роланд" Л. Ариосто), аналогичный исход любовной неудачи в эпизоде "Страданий юного Вертера" [12], безумие Пигмалиона, влюбляющегося в свою Галатею ("Пигмалион" Руссо) и т.д. Ариостовское совпадение тематики безумия также и с комизмом корреспондирует гоголевскому.

"Высокие" параллели не натяжка: за смеховым "снижением" и "развенчанием" персонажей – обычных из обычных людей – Гоголь в русле своей специфической нарративной стратегии всегда обнаруживает стремление к их одновременному оправданию и возвышению, большему, чем трагедийное. Пародия у Гоголя "сакральна" (как это свойственно архаическому культурному сознанию): она обнажает, но она и увенчивает.

Но едва ли не самым главным "архетипом" Поприщина оказывается принц Гамлет, "потерявший рассудок" на "датской" "почве" [13]. Многократное поприщинское "ничего, ничего, молчание" (160, 162, 163) прямо отсылает к предсмертному гамлетовскому "Дальнейшее - молчание" [14]. У Шекспира эти слова философски подытоживают путь героя. Воскликание Поприщина "Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи – той, которая бы питала и услаждала мою душу; а вместо того эдакие пустяки..." (167), переключаясь с репликой диалога в шиллеровском «Дон Карлосе» ("Прости, но я возжаждал человека" [15]), созвучно также словам Гамлета о покойном отце:

Он человек был в полном смысле слова.

Уж мне такого больше не видать! [16].

Уместно также сравнить всепоглощающую страсть Поприщина к обретению своего "истинного" статуса с намерением Гамлета целиком проникнуться волей к осуществлению наказа отца:

<...> Стой, сердце! Сердце, стой!
Не подгибайтесь подо мною, ноги!
Держитесь прямо! Помнить о тебе?
Я с памятной доски сотру все знаки
Чувствительности, все слова из книг,
Все образы, всех былей отпечатки,
Что с детства наблюденье занесло,
И лишь твоим единственным веленьем
Весь том, всю книгу мозга испишу [17].

Выражение "книга мозга" могло бы стать едва ли не самым удачным амбивалентным определением жанра произведения Гоголя.

Шекспировской Англии как предполагавшемуся по замыслу Клавдия месту гибели Гамлета соответствует гоголевская Англия, происками которой Поприщин объясняет свои муки (175). "Геополитические" рассуждения Поприщина в чем-то вытекают из шекспировского интертекста. С другой стороны, как известно, многое по этой части Поприщин черпает из сообщений бульварной "Северной пчелы".

Соединяя высокое деланное "безумие" с шутовством, ум Гамлета пытается проникнуть в потаенные уголки бытия, протагонист становится метафизиком, срывающим с мира покров кажимости. Это "помешательство" не просто некий ход, оно погружено в глубинную культурную традицию иррационального.

Гамлетовский титул "дублируется" у Поприщина королевскими притязаниями, причем королем не суждено стать ни одному, ни другому. Здесь возникает возможность карнавализованной ритуально-мифологической интерпретации их "дурачества".

Архаической культуре известны инициальные обряды временной смерти властителя, статус которого на определенный момент символически передается "рабу", "шуту", "безумцу", "умирающему" за реального носителя власти – причем в случае раба смерть могла быть и буквальной. Властитель, претерпев символическое умаление, "возрождается" вновь, но уже более сильным. Функция шутов при королях, юродивых при царях – именно такая, институциональная. Гамлет и Поприщин, не имея дублеров (или невольно являясь дублерами третьих лиц, что требует отдельного поворота истолкования [18]), соединяют "царское" и "шутовское" в самих себе, что действительно свидетельствует о распадении "связи времен", расшатывании – неизбежном – прежних устоев существования.

Ср. глубокомысленную реплику Л.В. Пумпянского: "Поприщин – правящий, он – низший из правителей, и в этом его несчастье, но все же – из правителей" [19], а также косвенное гоголевское сравнение впадающего перед смертью в безумие Акакия Акакиевича с "царями и повелителями мира" (140).

"Постоянство в <...> проявлениях безумия, – пишет Мишель Фуко, – казалось бы, ставит перед нами вопрос о смутной памяти времен, которая его сопровождает и благодаря которой все его измышления оказываются лишь возвратом назад, а само оно нередко обозначается как стихийная археология культур. Неразумие как будто заключает в себе великую память народов, высшую степень их верности прошлому; в его пределах история предстает бесконечной современностью" [20].

Юродство Гамлета и Поприщина дает им право "истину царям с улыбкой говорить", оно показано как необходимый противовес существующему положению вещей, который имеет смысл не сам по себе, а только в системе целого: он разрушает все внешнее по отношению к нему, но он же побуждает это внешнее очиститься и трансформироваться на обновленных основаниях.

Особый поворот темы вызван религиозным подтекстом юродства. Недаром Б. Пастернак сравнивал Гамлета с Христом [21], а в "Записках сумасшедшего" обнаруживали слой христианской символики.

В частности, Арпад Ковач указывает: "Дитятка – последнее самоопределение Поприщина, <...> данная связь активизирует представление о дитятке как о сироте и жертве (*дитя* 'ребенок, раб, слуга, сирота') <...> И словесный сигнал спасителя: "Матушка, *спаси* твоего бедного сына!" <...> А также дата последней записи, следующей после "Число 25", то есть по логике обратного движения в детство – "Число 24", день рождения Христа. Этим, кроме того, объясняется и ликвидация указателей времени: "*Чи 34, сло Мц гдао, Февраль 349.*", так как сигнализирует, с одной стороны, о начале исчисления времени, когда еще не было года, месяца и числа, а с другой отсылает к году персонального плана: 34 - указатель начала деятельности Иисуса, и в то же время указатель года рождения повести (1834), накануне которого возникло также знаменитое *Воззвание к гению*, под заглавием *1834* <...>, в котором говорится о начале нового цикла деятельности.

Рождественская звезда и ребенок на груди матери напоминают иконическое изображение новорожденного спасителя, спасаемого от гонения царя Ирода" [22].

Единственное внятное обозначение года в повести – 2000-й (170): рубеж нового христианского миллениума и нового "эона"; появляющиеся же в дальнейшем записи типа "Никоторого числа" (172) или "Числа не помню. Месяца тоже не было" (173) комически-апофатически [23] указывают на предстоящее исчезновение времени – на Апокалипсис.

Ср. также предложенное В.А. Воропаевым и И.А. Виноградовым новое (и достаточно спорное) прочтение черновика заглавия повести как "Записки сумасшедшего мученика" (вместо "музыканта"), хотя героя они понимают только как "мученика собственного тщеславия" [24].

Так тема писательства, пронизывающая гоголевский текст (от указаний на занятия героя до литературно-культурных аллюзий), находит еще одно - сакральное – соответствие. Она косвенно и отчасти апофатически указывает на то Слово, которое было в начале и было у Бога, и было Бог (Ин., 1:1).

Однако кто автор записок? Выше уже говорилось, что с учетом системы

гоголевской наррации приписывать авторство одному Поприщину не приходится. Л.В. Пумпянский обратил внимание на факт любопытной близости тех поприщинских записей, "где господствует дух опровержения общепринятых мнений" концовке "Невского проспекта", имеющей аналогичный пафос: "все можно, надо проникнуть, раскрыть...". "Как это объяснить?" – спрашивает исследователь [25].

Тем более усложняет тему "авторства" вопрос: кому принадлежит заглавие повести? Из текста ясно, что Поприщин признает себя безумным только в самом конце: "<...> спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку" (176), когда ему уже явно не до того, чтобы озаглавливать свой текст и тем самым придавать ему конечный смысл, завершать его семантическую предикацию). Ср. контрастную самоидентификацию в записи от 12 ноября: "Я думаю, что девчонка приняла меня за сумасшедшего" (164) и также пропущенную через авторскую иронию запись от "43 апреля 2000 года": "В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я. Именно только сегодня об этом узнал я. Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило. Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла прийти мне в голову эта сумасбродная мысль? Хорошо, что еще не догадался никто посадить меня тогда в сумасшедший дом. Теперь передо мною все открыто. Теперь я вижу все как на ладони" (170).

Тем более непоприщинским по смыслу являлся вариант заглавия в редакции "Арабесок": "Клочки из записок сумасшедшего". "Клочки" – это явно с "чужого", не принадлежащего герою, голоса: Аксентий Иванович живет хотя и в диссонансном, какафоническом, но, однако же, и цельном мире.

При отсутствии в заголовке слова "сумасшедший" текст повести воспринимался бы по-иному: факт данного означивания набрасывает на все сетку высшей "понятности": дескать, ясно, **почему** события происходят именно так, а не иначе. Представители искусства абсурда, от Д. Хармса до Э. Ионеско, пойдут обратным путем: в их мире слово "безумие" практически не звучит, но тем не менее все собою определяет. Ср. теорию "социологии повседневности" Альфреда Шюца, заключающуюся в том, что обычное человеческое сознание нуждается в том, чтобы директивно определить, "означить" любое непонятное ему явление. Здесь часто происходит наклеивание некоего ярлыка в рамках обыденных, простых смыслов, обратившись к которым, человек гносеологически "успокаивается".

Но в том-то и дело, что для Гоголя – и для Толстого – за этим "простым" означиванием встает некая экзистенциальная бездна, которая требует совсем не обыденного, а метафизического истолкования. И если Гоголь здесь трагикомически парит (и "падает" – в хайдеггеровском смысле слова "падение", как "вхождение" в мир героя, – вновь воспаряя), то Толстой сохраняет несколько большую близость обыденно-простому восприятию безумия (об этом ниже).

Факт позднейшего признания себя сумасшедшим свидетельствует не в пользу того, что Поприщин сам назвал свое "произведение", а в пользу того, что здесь, в этом наиболее лирическом (но и комическом) месте самооценка

героя и оценка автора совпадают. Отсюда и почти трагедийно-катарсическая – театральная – мощь финала повести. Вспоминается глубокомысленное суждение Бахтина о "к а т а р с и с е пошлости" у Гоголя [26], причем "пошлость" здесь – не столько нечто низкое, сколько неизбежный элемент бытового плана человеческого существования. А Л.В. Пумпянский в связи с повестью Гоголя говорил о том, что "внутреннее отношение сумасшествия к себе есть аналог самосценизации чистого смеха" [27].

Проблематичность "авторства" записок делает ошибочными попытки установления строгих логических оснований тех или иных фрагментов текста. К таким попыткам относится и спор о том, каким образом становится известна герою информация, содержащаяся в "переписке собачек" [28]. Кроме того, основываясь на презумпции экзистенциального, а не узкомедицинского безумия (а это все-таки единственно верный подход к повести), мы должны подвергать сомнению либо все, о чем сообщают "Записки", либо, что то же самое, ничего.

Автор и герой вместе посылают читателю свою весть – "безумное слово", которое передает некое рационально невыразимое знание о мире, более того, оно само в своем экзистенциальном намерении есть это знание. Это диссонантное слово означает конец нарратива как истории, т.е. дискретность и в итоге конец времени. Проявляясь на высшем уровне наррации, превосходящем уровень внешнего повествователя, оно принципиально амбивалентно и диалогично: вбирает в себя два контекста (автора и героя), которые повернуты друг к другу. Оно трагикомически меняет свои смыслы в зависимости от наложения одного контекста на другой. Главным является контекст автора (иначе перед нами была бы полная бессмыслица): слово героя меняется от подразумеваемого (и виртуально слышимого) слова (голоса) автора.

Как уже говорилось, высшим моментом диалогического наложения контекстов двух повествовательных инстанций становится финал: не только герой дается в горизонте автора (открывающего в герое "высокое"), но и автор дается в горизонте героя (последний приходит к известному самопониманию, при этом его мысли о матери, тройке и избах как бы извлекаются из сознания автора). Поэтому утверждение Н.В. Хомука и А.С. Янушкевича о том, что в финале Поприщин "из своего сюжетного пространства-времени прорывается ("возвращается") в пространство-время автора и обретает момент личностной вневнаходимости" [29] не вполне точно: не учитывается авторское движение в сторону героя, а также все содержание субстанции повествования в целом.

"Записки сумасшедшего" становятся в известном отношении центром автомифологии гоголевского письма, обращая в том числе к излюбленной автором теме "отрывков", "писем", "записок", внезапно вторгающихся в "книгу жизни" и меняющих ее смысл. В финале "Майской ночи" чудесным образом появившееся письмо комиссара приводит к счастливой развязке; поиск пропавшей грамоты в одноименной повести заставляет героя отправиться в пекло и становится моментом его комической инициации; перлюстрация хлестаковского письма Тряпичкину в "Ревизоре" открывает чиновникам глаза и

знаменует радикальную перипетию; в "Тяжбе" замена в завещании слова "Евдокия" на "Обмакни" дает Бурдюкову повод питать некие надежды; любовная записка, полученная Чичиковым на балу у губернатора, вплетается в общий контекст неразберихи, провоцируя его бегство. Гоголь нередко обозначал жанр своих произведений как "отрывок" ("Пленник" в составе "Арабесок"; "Рим" и др.); "Выбранные места из переписки с друзьями" входят в этот же контекст "частиц" письма-смысла, которым по авторскому замыслу отводится чрезвычайная роль в мировой истории в целом.

Заметим также, что венчание на царство героя-"писателя" проецируется на жречески-орфический, "царский" комплекс автора-писателя, столь характерный для самосознания Гоголя.

Калейдоскопически совмещая высокое и низкое, смешное и трагическое, существенное и необязательное, "безумное слово" "Записок сумасшедшего" проходит через все возможные и невозможные пространства (и экзистенциальные, и чисто литературные), через сам космос (мотив космического беспорядка – один из ведущих в повести), через небытие, через восторг и уныние. "Апология сумасшедшего", если вспомнить выражение Чаадаева (текст Чаадаева, официально объявленного безумным за публикацию "Философического письма", будет создан на рубеже 1836-1837 года – спустя год после публикации повести Гоголя в "Арабесках" [30]).

К сути слова относится понятие осмысленности, однако в данном случае слово больше затемняет, чем просветляет, больше обесмысливает, чем наделяет значениями. И, однако, оно все же просветляет в самой своей темноте – весть обретается в факте его присутствия (последнему как высший предел сам же повествователь дает "молчание"), смещающем все казавшиеся незыблемыми границы и обращающем человека внутрь его безосновности, в которой оказывается больше надежды, чем в "основании". Безосновность – то, что образует всякое основание. Для Псевдо-Дионисия Ареопагита, Беме, Хайдеггера она лежала в основе Божественного – Бога как Ничто, как бездны. Загадочность мира, открываемая в "безумном слове", дает человеку больше шансов по сравнению с прямым объяснением. Поэтому последняя фраза об алжирском дее – не итог, а вежа "Записок". Завершая "Записками сумасшедшего" весь цикл "Петербургских повестей" (как известно, "Арабески" также завершались этой повестью), Гоголь отказывается от монологической истины, от последнего, окончательного слова о мире и человеке ради слова "безумного".

Как известно, всякое столкновение с загадкой опасно: на кон ставится ни больше, ни меньше, как жизнь человека. И тогда, когда человек не отгадывает, и тогда, когда он – о чем пример Эдипа, разгадавшего загадку Сфинкса – все-таки отгадывает.

Ср. заглавие-загадку главной книги Гоголя – "Мертвые души". Пытаясь во втором томе отойти от нарративной стратегии "странного", или "безумного" слова, Гоголь будет разрушать свое слово вообще, как таковое: оно уже невозможно без заданного изначально адъектива. Бытовой миф о "безумии" Гоголя – бледный отголосок возможного понимания писателя. В этом мифе

есть "пошлость", но нет "катарсиса".

Название повести Толстого, безусловно, напрямую отсылает к Гоголю. Начальный фрагмент толстовских "Записок" датирован октябрём, как и у Гоголя. Но в отличие от своего предшественника, Толстой – писатель прямого слова. В его повести нет отдельных героя и автора: автор сам является героем. Хотя в основе толстовских "Записок" – эпизод так называемого "арзамасского ужаса", пережитого писателем осенью 1869 года, везде далее, как и в случае Гоголя, мы будем говорить об авторе в аспекте его личностно-философского, а не узкоэмпирического, смысла (в художественном произведении может присутствовать только так понятый автор).

Первое, что здесь обращает на себя внимание – открытая и серьезная исповедальность толстовских "Записок", контрастная гоголевской манере трагикомического утаивания-проговаривания. При этом "Записки" Толстого начинаются с того момента, когда все основные события в жизни повествователя уже произошли, и стоит задача осознать свой опыт. Время толстовских записок – не плюсквамперфект, как у Гоголя, а имперфект. Вместе с тем имперфект актуален для Толстого как элемент непрерывного временения "я", некоего вечного настоящего, куда входят и припоминаемые события детства, и все вехи жизненного становления.

"Безумие" у Толстого – факт не внутренней формы высказывания, а символ чрезвычайного духовного потрясения автора-героя. Дефис в данном случае подчеркивает не диалогичность двух инстанций, а их тождество.

Манера частных "записок" – дериват излюбленной Толстым дневниковой формы, из которой вырастает его творчество и которая пристрастием к анализам и интроспекциям во многом его детерминирует [31]. Тем более любопытно, что Толстой пытается сделать из этого интимного жанра, жанра, так сказать, для себя, нечто художественное, напрямую обращенное к другому.

Интересно, что сначала Толстой намеревался озаглавить произведение "Записки несумасшедшего". Этот вариант не опровергает итоговый, ведь понятие безумия в любом случае проблематизируется: "Сегодня возили меня свидетельствовать в губернское правление, и мнения разделились. Они спорили и решили, что я не сумасшедший. Но они решили так только потому, что я всеми силами держался во время свидетельствования, чтобы не высказаться. Я не высказался, потому что боюсь сумасшедшего дома; боюсь, что там мне помешают делать мое сумасшедшее дело" (43) [32].

Тема самоидентификации себя как безумца является для повествователя основной. Это произведение в творчестве Толстого уникально: апологет разума и рациональности, прямо называвший Ницше или Л. Андреева сумасшедшими, обличавший в "И свет во тьме светит" мир, который приписывал его героям помешательство, писатель вдруг входит – не вполне последовательно, конечно, – в дискурс безумия.

Фундаментальный момент исканий героя – его противопоставление себя всем остальным. Только *ему* открывается нечто ("истина"), и только *он* обладает правом сообщить это миру. В этом смысле самоидентификация есть момент вызова другим: если вы нормальны, то я безумен. И наоборот (скажем,

если бы губернское правление признало бы факт помешательства, то он, не исключено, был бы переадресован ему самому). Герои Толстого и Гоголя вполне могли бы повторить (хотя и в несколько разных смыслах) слова апостола Павла: "(в безумии говорю:) я больше" (2 Кор., 11, 23).

В приведенном выше описании освидетельствования в губернском правлении повествователь противопоставляет "сумасшедший дом" и свое "сумасшедшее дело": между ними не оказывается ничего общего. Это двуакцентность, разрывающая толстовское слово "сумасшествие", и задана, и в то же время постоянно снимается повествователем, задача которого – не в тонкостях словоупотребления, а в радикальном изъятии себя из обычного человеческого мира. И для этого он использует слово, которое едва ли близко ему субъективно, но которое, будучи знаком изгнания в устах других, позволяет ему осуществить это изгнание.

Здесь проступают архетипические черты юродства, которое неотделимо от нарочитого нарушения общепринятого, нарушения двойственного, глубоко проникающего в предмет "нормы" – и с тем большим упоением куражащегося над нею. Как ни странно, юродство толстовского автора-героя совсем лишено момента комического; лишь отдельные иронические коннотации могут напомнить о нем.

Нельзя согласиться с В.Я. Линковым, который видит в авторе-герое "Записок" "исключительного человека" (и противопоставляет его в этом отношении Ивану Ильичу как якобы "заурядному") [33]. Линков, видимо, прямолинейно отождествил повествователя и эмпирического автора со всеми его заслугами (в то время как в произведении слиты герой и автор ("образ автора")). Приведенное мнение вызывает несогласие не только потому, что Толстой всячески стремится подчеркнуть обычность образа повествователя, во всяком случае, до обращения последнего (характерны, например, указания на его меркантильные цели в связи с покупкой имения), а потому, что здесь более уместен тот ракурс рассмотрения образа героя, который задается столь ценным Толстым Жан-Жаком Руссо в его "Исповеди": быть может, я и не лучше других, но я не такой, как все.

Финальные слова о мужиках как "братьях, сынах Отца" (53) на общем фоне толстовского творчества звучат закономерно, но в художественном целом всей повести их появление неожиданно: они остаются нераскрытыми, и дело даже не в формальной неоконченности произведения. В контексте мощного персоналистического самовыражения, выведения самых основ "я", любое суждение, проецируемое вовне себя, будет отвлеченным и инородным. Крестьяне так и остаются сторонней массой, которая дает герою возможность ощутить неправду своей прошлой жизни и потянуться к новой – но по-прежнему в рамках своего самозамкнутого, уникального "я", пусть и открытого другим. Здесь вполне будет уместен бахтинский термин "этический солипсизм" [34].

В связи с этими проекциями себя вовне симптоматична ремарка: "Я стал креститься и кланяться в землю, оглядываясь и боясь, что меня увидят. Как будто это развлекло меня, развлек страх, что меня увидят"(48). В этом есть

момент некоей (высокой) театральности (опять юродской): повествователь пытается осознать себя перед лицом целого мира как "публики" посторонних. Эпизод посещения театра, метонимически маркирующий топику театральности, является общим для рассматриваемых произведений Толстого и Гоголя.

И здесь возникает вопрос: камерный ли, частный ли жанр для Толстого форма записок? Внутреннее оказывается тем, что необходимо открыть и показать всем, хотя бы и "посторонним". Когда в 1908-м Толстой начнет писать "Тайный" дневник, а в 1910-м – "Дневник для одного себя", то это представит предыдущие дневники в новом виде: те так или иначе рассчитаны на читателя. Ср. замечание Н. Болдырева: "Что <...> более всего и смущает в Толстом: его кажущаяся постоянная публичность, повернутость к средствам вещания, непрерывность его чувства своей общественной ответственности. <...> Этому образу, столь в глубине своей отрешенному, очень недостает внешних признаков уединенно-скрытного <...> существования" [35].

Театральность проявляется также в мотиве трансформации "я". Если у героя Гоголя преобразования многократны и открыты в бесконечность (а за ними встают "преображения" автора), то у автора-героя Толстого метаморфоза единична и необратима, хотя и растянута во времени, проходит через стадии.

Решающие вехи на пути к повороту отмечены Арзамасом и Москвой, а также сценой на охоте. Интересно, что эти вехи маркированы не столько во времени, сколько в пространстве. Однако это пространство интериоризировано: внешние приметы места становятся символом состояния сознания: "Чисто выбеленная квадратная комнатка. Как, я помню, мучительно мне было, что комнатка эта была именно квадратная. Окно было одно, с гардинкой, – красной. Стол карельской березы и диван с изогнутыми сторонами"(47) (Арзамас); "Приехали, я вошел в маленький номер. Тяжелый запах коридора был у меня в ноздрях. <...> Свеча зажглась, потом огонь поник, как всегда бывает. В соседнем номере кашлянул кто-то – верно, старик. <...> Огонь ожил и осветил синие с желтыми полосками обои, перегородку, облезший стол, диванчик, зеркало, окно и узкий размер всего номера. И вдруг арзамасский ужас шевельнулся во мне <...> Я провел ужасную ночь, хуже арзамасской, только утром, когда уже за дверью стал кашлять старик, я заснул, и не в постели, в которую я ложился несколько раз, а на диване" (49-50) (Москва).

И сцена на охоте: "Охота была неудачна, волки прорвались сквозь облаву. Я услышал это издали и пошел по лесу следить заячий след. Следы увели меня далеко на поляну. На поляне я нашел его. Он вскочил так, что я не видал. Я пошел назад. Пошел назад крупным лесом. Снег был глубок, лыжи вязли, сучки путались. Все глуше и глуше стало. Я стал спрашивать, где я, снег изменял все. И я вдруг почувствовал, что я потерялся. До дома, до охотников далеко, ничего не слышать. Я устал, весь в поту. <...> Я пошел назад. Опять не то. Я поглядел. Кругом лес, не разберешь, где восток, где запад. Я опять пошел назад. <...> Я испугался, остановился, и на меня нашел весь арзамасский и московский ужас, но во сто раз больше" (51-52).

Пространственность описаний своего состояния, будучи связана с

внутренним дискомфортом, ощущением сдавленности и тесноты, одновременно символизирует биологически-экзистенциальное цепляние за "уходящую" жизнь в ее дробности, вещественности, фактичности.

Финал же – "свет осветил меня" (53) – связывается с ощущением широты и простора: "Тут же на паперти я роздал, что у меня было, тридцать шесть рублей, нищим и пошел домой пешком, разговаривая с народом" (53). "<...> пошел домой" несет не столько буквальное (учитывая возникшие в семье автора-героя сложности) значение, сколько символическое: это возвращение к самому себе, к своему "настоящему" "я".

Ср. порывы Поприщина выйти из сдавленности сумасшедшего дома в головокружительную пространственную перспективу "моря", "Италии", "России" и "того" света. Вообще в гоголевском мире-тексте, наполненном предметностью, последняя всегда оборачивается своими денотатами – словами. У Толстого же предметность, будучи не менее плотна, конечно, не замыкается в словесных обозначениях. По наблюдению Ричарда Густафсона, объекты изображаются Толстым "не в плане правдоподобия", но "эмблематично" (символически) [36]. Автор-герой Толстого как бы проходит через эту предметность, в конечном счете он сам, из себя, определяет свое время-пространство [37], отличное от "реального".

В толстовской рефлексии по поводу стадий метаморфозы производит впечатление не столько сама рассчитанная рационализация, сколько ускользание от нее ее же предмета. Отрывочность и самоценность каждого из автоописаний вступает в контекст целостности, обнаруживаемой словно поверх слов, поверх анализа. Анализ отступает перед громадностью открывающегося внутреннего опыта. Ослабление уровня нарратива как истории (вместо последней обнаруживается "вечное настоящее", прерываемое моментами озарений), подкрепленное внешней неоконченностью текста, приводит к рождению эффекта "невыразимого", "возвышенного", которое, как показано Кантом в "Критике способности суждения", переводит искусство из чувственной области в метафизическую. И эту метафизику Толстой не может выразить иначе, кроме как намекая на нее, кроме как приходя к порогу динамического молчания – в аспекте "невыразимого".

Отсюда у Толстого и онемение озаренного в своем умирании Ивана Ильича. Отсюда попытки бегства писателя из сферы художества в сферу публицистики: безуспешная надежда выразить посредством *ratio* (притом квазифилософского) то, что постигается по-настоящему только изнутри.

Текст Толстого антилитературен и антириторичен. Единственные аллюзии, которые прочитываются в нем помимо гоголевских, отсылают к житийному жанру. "С тех пор <...> больше всего я читал жития святых. И это чтение утешало меня, представляя примеры, которые все возможнее и возможнее казались для подражания" (52). Сам хронотоп "арзамасского ужаса", видимо, следует связать со святым Серафимом Саровским, жившим неподалеку от Арзамаса.

Как и протопоп Аввакум, повествователь выступает в роли автора-героя собственного жития. И он идет еще дальше: все внешние подвиги и чудеса

заменяются внутренними; пафос Толстого – не жизнь в Боге, а нечто иное: присутствие Бога в собственной жизни, личном "я", которое не поглощается божеством, а, обнаруживая его в себе, существует самочинно и автономно [38]. "Я не верил в Него, но просил, и Он все-таки не открыл мне ничего" – здесь поразительно это "все-таки": герой будто бы и осуждает себя, но одновременно остается в недоумении: как же так, ведь "я просил"... В описании последующего пробуждения веры вновь почти отсутствует понимание дружости Бога: "Я хотел по-прежнему допрашивать, упрекать Бога, но тут я вдруг почувствовал, что я не смею, не должен, что считаться с ним нельзя, что он сказал, что нужно, что я один виноват" (52).

Поэтому текст, в чем-то задуманный как аналог жития, приобретает больше близости с жанром, который М.М. Бахтин называл "самоотчетом-исповедью": "Для этой формы существенным, конститутивным моментом является то, что это именно *самообъективация*, что *другой со своим специальным, привилегированным* подходом исключается; только чистое отношение я к себе самому является здесь организующим началом высказывания" [39]. Вместе с тем, как было показано выше, горизонт других, пусть не последовательно и двойственно, по-юродски, повествователем "Записок" отчасти, "вынужденно" учитывается.

Толстой актуализирует связь безумия со смертью, причем здесь – до Фрейда – возникает слово "оно" как денотат бессознательного: "Но оно вышло за мной и омрачало все. <...> "Чего я тоскую, чего боюсь"? – "Меня, – неслышно отвечал голос смерти. – Я тут". Мороз подрал меня по коже. Да, смерти. Она придет, она вот она, а ее не должно быть. Все существо мое чувствовало потребность, право на жизнь и вместе с тем совершающуюся смерть. <...> Жутко, страшно, кажется, что смерти страшно, а вспомнишь, подумаешь о жизни, то умирающей жизни страшно. Как-то жизнь и смерть сливались в одно" (47-48).

Эта промежуточность духовного состояния порою выливается в высокое косноязычие, как известно, знаменующее у Толстого пробуждение "естественного человека" (ср. знаменитую афазию Алексея Александровича Каренина: "Я пелестрадал", показывающую его с новой стороны) [40]: "Все не то казалось мне. Как, что было то, я не знал, но то, что было моей жизнью, переставало быть ею" (52).

Жизнь на пороге смерти – вполне по-стоически, но и вполне по-христиански, однако этот "порог" оказывается в данном случае не столько фактом сознания, сколько фактом бессознательного. Иначе говоря, виртуальное переживание смертности и манит, и пугает автора-героя. Неслучайно только на пороге **реальной** смерти пробуждается и "воскресает" Иван Ильич.

Денотат "безумие" покрывает у Толстого и состояние отчаяния, ужаса, душевной тоски, и, в то же время, состояние их итогового преодоления, пусть и не вполне абсолютного. Герой полагает себя "безумным" во всех случаях. Взяв заглавие от Гоголя – и став "заложником" этого заглавия – Толстой, вероятно, неожиданно для самого себя обнаруживает по меньшей мере две вещи: неполноту своего ухода от тоски в финале (она по-прежнему маячит как исток

и фундамент) и высокое "безумие" рефлексивной рациональности.

У Гоголя "безумие" отступает перед "безумным словом", которое жаждет все обновить и переделать и которое все обновляет и переделывает внутри и вовне. У Толстого "безумие" открывает масштабный в своей солипсической изоляции мир "чистой" экзистенции, который открывается за словами. Пластика толстовских описаний, вопреки, казалось бы, своей природе, обращает от мира слов и мира вещей к "чистому" миру "я".

1. *Хабермас Ю.* Понятие индивидуальности // О человеческом в человеке. – М., 1991.

2. *Маркович В.М.* Петербургские повести Н.В. Гоголя. – Л., 1989. – С. 80.

3. Там же. – С. 94.

4. Там же. – С. 79.

5. Текст Гоголя цит. по: *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 7 т. – Т.3. – М., 1976. Страницы указаны в основном тексте.

6. *Kovacsz A.* Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. – Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien, 1994. – С. 8.

7. Там же. – С. 21.

8. *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 6 т. – Т.1. – М., 1969. – С. 177.

9. Как здесь не вспомнить князя Мышкина Достоевского, "святого" безумца и каллиграфа. В ассоциативном поле "писца" другого гоголевского героя уже сравнивали с Мышкиным: *Эпштейн М.Н.* Князь Мышкин и Акакий Башмачкин (к образу переписчика) // Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. – М., 1988. Но ведь Поприщин тоже переписчик, к тому же безумный.

10. Подробнее см.: *Хазагеров Г.Г., Шульц С.А.* Философия тропа в творчестве Гоголя // Література та культура Полісся. – Вип. 12. – Ніжин, 1999.

11. *Пушкин А.С.* Указ. соч. – С. 375.

12. М. Вайскопф обнаруживает преемственность между гоголевской повестью и мотивом "Страданий юного Вертера" Гете (безответная любовь писца-чиновника к девушке, заканчивающаяся помешательством) – *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. – М., 1993. – С. 277-278.

13. *Шекспир В.* Гамлет. – Владивосток, 1986. – С. 155.

14. Там же. – С.179.

15. «Король. Прости, но я возжаждал человека!

Инквизитор. Что вам человек!

Для вас все люди – числа.»

// *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. – Т. 2. – С. 265.

Тема "людей-чисел", связываемая Дон Карлосом с Великим инквизитором, подхватывается у Гоголя начальником отделения, выговаривающим Поприщину: "ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? ведь ты нуль, более ничего" (161).

16. *Шекспир В.* Указ. соч. – С. 21.

17. Там же. - С. 39.

18. В этом случае Гамлет "дублирует" своего убитого отца, а Поприщин – бежавшего из Испании наследника престола.

19. *Пумпянский Л.В.* Гоголь // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. – М., 2000. – С. 335.

20. *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. – СПб., 1997. – С. 120.

21. *Иванов Вяч.Вс.* "Сестра моя - жизнь..." Фрагменты записей о Борисе Пастернаке // Литературная газета. 21 января 1990. С.5; Пастернак Б. Об искусстве. - М., 1990. – С. 276. См. также стихотворение Пастернака "Гамлет".

Любопытно, что порою Гамлета, напротив, хотят представить как одержимого бесом и сугубо антихристианскую фигуру: *McGee A. The Elizabethan Hamlet. – New Haven-L., 1987.* Ср. более мягкую констатацию того же в работе отечественного автора: *Парфенов А. Трагическое в "Гамлете" // Шекспировские чтения. – 1984. – М., 1986. – С.132* (Гамлет сравнивается А. Парфеновым с Фаустом).

22. *Kovacs A.* Указ. соч. – С. 57-58.

23. О гоголевской апофатике см.: *Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб., 1997.*

24. *Воропаев В.А., Виноградов И.А. Комментарии // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. – Т.3. – М., 1994. – С. 504-505.*

25. *Пумпянский Л.В.* Указ. соч. – С. 336.

26. *Бахтин М.М. Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. – М., 1990. – С. 536.*

27. *Пумпянский Л.В.* Указ. соч. – С. 342.

28. См. разбор этого исследовательского спора в книге: *Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд. – М., 1988. – С. 104-106.* Говоря о возможности "двойного прочтения" смысла реплик собачек и комментариев к ним Поприщина, Ю.В. Манн вместе с тем не ставит вопрос о двойственности субстанции повествования "Записок" в целом.

29. *Хомук И.В., Янушкевич А.С. Отзвуки притчи о блудном сыне в "Петербургских повестях" Н.В. Гоголя // "Вечные" сюжеты русской литературы ("Блудный сын" и другие). – Новосибирск, 1996. – С. 77.*

30. Ср.: "<...> во всем своем могуществе и блеске человеческое сознание всегда обнаруживается только в одиноком уме, который является центром и солнцем его сферы" – *Чаадаев П.Я. Апология сумасшедшего // Чаадаев П.Я. Статьи и письма. 2-е изд. – М., 1989. – С. 148.*

31. *Эйхенбаум Б.М. Молодой Толстой // Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М., 1987.*

32. Текст Толстого цит. по Собр. соч.: В 22 т. – Т. XII. – М., 1982. Страницы указаны в основном тексте.

33. *Линков В.Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. – М., 1989. – С. 72.*

34. *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 51.*

35. *Болдырев Н. Болезнь-к-жизни. О пути Льва Толстого с постоянной оглядкой на Киркегора // Лаврин Я. Лев Толстой. [Челябинск], 1999. – С. 282.*

36. *Gustafson R.F. Leo Tolstoy. Resident and Stranger. A Study in Fiction and Theology. – Princeton, New Jersey, 1986. – P. 212.*

37. Признание Толстым не объективности, а субъективности (априорности) времени и пространства исследователи связывают с влиянием Канта: *Jahn G.R. Tolstoj and Kant // New Perspectives on 19-century Russian Prose / Ed. by G.J. Gutsche and L.G. Leighton. – Columbus, Ohio, 1981. – P.66; Paperno I. "Who, What is I?": Tolstoy in his Diaries // Tolstoy Studies Journal. – 1999. – Vol.XI. – P. 32-40.*

38. Ср.: "Так что существо, которое открывается человеку его сознанием, рождающееся существо, – есть то, что дает жизнь всему существующему, – есть бог" // *Толстой Л.Н. Христианское учение // Толстой Л.Н. Избранные философские произведения. – М., 1992. – С. 56.*

39. *Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – Киев, 1994. – С. 202.* Бахтин указывает, что повествователь в произведениях этого типа - всегда автор и герой одновременно.

40. *Руднев В. Поэтика деперсонализации (Л. Н. Толстой и В. Б. Шкловский) // Логос. – 1999. – № 11-12. – С. 55-63.*