

# Алексей Фришман

---

## Актуализация семиотических конфликтов древнерусской словесности в постмодернистскую эпоху

---

Studia Rossica Posnaniensia 27, 61-69

---

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## АКТУАЛИЗАЦИЯ СЕМИОТИЧЕСКИХ КОНФЛИКТОВ ДРЕВНЕРУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ В ПОСТМОДЕРНИСТСКУЮ ЭПОХУ

THE SEMIOTIC CONFLICTS OF THE OLD RUSSIAN LITERATURE  
BROUGHT UP TO DATE IN THE POSTMODERNISTIC EPOCH

АЛЕКСЕЙ ФРИШМАН

ABSTRACT. The author points to the revival and the topicality of the characteristic authoritarian features of the culture of medieval Russia (the negation of interpretation, hermeneutics, rhetoric and philosophy) in contemporary Russian literature. He notices the fatal consequences of dogmatic thinking and finds a solution in Bachtin's proposals.

Aleksey Frishman, University of Copenhagen, Dep. of East European Studies, Njalsgade 78, DK-2300 Copenhagen S, Denmark.

Георгий Федотов писал об отсутствии риторки и философии в культуре московской Руси: „Русь в красках и в сложных и мудрых композициях выражала свои глубокие догматические прозрения (...) Отчего же софийная Русь так чужда Логусу?“<sup>1</sup>. Федотов указывает на определенные культурологические предпосылки „страшной немоты древней Руси“. Итак, введение церковнославянского языка было не только залогом органичности, но и ущербом, залогом замкнутости древнерусской культуры: оно облегчало задачу христианизации народа, однако ценой этому был отрыв от классической философской и литературной традиции поэтики, риторки и интерпретации. В отличие от латыни, которая стала языком церкви будучи уже языком культуры, церковнославянский возникает и функционирует как язык литургии. Он не наталкивается на сопротивление этнической среды, но и не приобщает ее, как латынь, к иной культуре. „Само православие“, пишет Федотов, „начинает ощущаться, как стояние на уставе, как быт, как обрядовое исповедничество“<sup>2</sup>. Оно замыкается в себе, отрываясь от тра-

---

<sup>1</sup> Г. П. Федотов, *Новый град*, Нью-Йорк 1952, с. 23.

<sup>2</sup> Там же, с. 24.

дщины богословского и философского диалога, которую возражали споры европейских схоластиков уже в раннем средневековье.

Наблюдения Федотова подтверждаются современными культурологами, указывающими на монологичность и замкнутость авторитарной идеологии московской Руси, на идеологическое сопротивление интерпретации и недоверие к герменевтике, риторике и философии. Действительно, убеждение в том, что „истина скрыта от книжников и фарисеев”, что интерпретация порочна и греховна по определению, а риторика равна своевольному лицедейству и лицемерию, — существенная черта авторитарной культуры московской Руси.

Вслед за Борисом Успенским, можно говорить о *фетишизации формы* в древней Руси. В работе *Раскол и культурный конфликт*<sup>3</sup> Успенский убедительно демонстрирует, что в культуре двуязычия древней Руси церковнославянский язык воспринимался как средство выражения богооткровенной истины, то есть как средство фиксации и выражения Откровения, но отнюдь не как средство коммуникации. Согласно Успенскому, в теологической теории языка, получившей распространение на Руси, церковнославянский понимался как система символического представления православного вероисповедания (то есть на самом деле как *икона православия*), а не как одна из возможных систем передачи информации. Риторика и философия воспринималась как единый комплекс внешней мудрости, который в сущности является предательством истинной веры, а свобода интерпретации преследовалась как опасное табу. Истина понималась как независимая от субъекта сакральная форма, которая не подлежит интерпретации, а задачей искусства было верное воспроизведение Истины. Форма и содержание принципиально отождествлялись, а игра смыслами и знаками, придавание новых смыслов рассматривалась как нечто еретическое. Как пишет Успенский, здесь принципиально важной становится именно проблема языковой формы, то есть правильности выражения, ибо не только содержание, но и языковая форма могла быть признана еретической. Таким образом, даже невольная ошибка воспринималась как грех. Успенский замечает, что слово *погрешность*, производное от грех, собственно и означает ошибку.

Теологическая теория языка, которую Успенский обнаруживает в авторитарной культуре московской Руси, приобретает неожиданно острую актуальность в современном споре о перспективах русской культуры конца XX века. В конце 1980-х годов в литературной критике проявляется возрастающая тенденция к реактуа-

<sup>3</sup> Б. Успенский, *Раскол и культурный конфликт. Сборник статей к 70-летию Ю. М. Лотмана*, Тарту 1992.

лизации культурологических предпосылок средневековой словесности. Примером может служить один из многих голосов объявленной журналом „Литературная учеба” дискуссии на тему „Литература конца XX века”.

На Руси современной великим итальянцам „возродить” в европейском понимании было решительно нечего, ибо все греческое было для нас христианским, а Рим, узурпировавший небесную власть, воспринимался не иначе, как исчадие ада. Поэтому все эстетическое было каноническим – будь то в иконописи, зодчестве или словесном искусстве. Воздух был чист и прозрачен, и сквозь него открывались взору контуры божественного, с которых необходимо было лишь снять копию. На бытовом, литературном уровне это проявлялось уже в том, что переписчику строжайше воспрещалась какая-либо „отсебятина”. Любое отступление от канона почиталось за ересь<sup>4</sup>.

Исходя из семиотического понимания языка культуры, термин *двужычие* можно определить оппозицию двух культур древней Руси: культуры миметической, или, если угодно, авторитарной, воспринимающей знак как выражение Откровения, и культуры смеховой (вернее: серьезно-смеховой), иконоборческой культуры скоморохов, лубка, пародии и сатиры. Это, конечно, не оппозиция высокой и низкой культуры, а скорее коллизия культуры официальной, ритуализованной, говорящей языком власти, и культуры альтернативной, пародирующей этот язык.

Семиотика смеховой культуры древней Руси была впервые серьезно исследована в известной работе Панченко и Лихачева *Смеховой мир древней Руси*, немыслимой без влияния Бахтина и Лотмана. Итак, для древнерусских пародий характерна следующая схема построения вселенной: „Вселенная делится на мир настоящий, организованный, мир культуры и мир не настоящий, не организованный, отрицательный мир антикультуры”, в котором господствует „полная спутанность всех значений”. Кабак заменяет здесь церковь, тюрьма – монастырь, пьянство – аскетические подвиги<sup>5</sup>. Это, пишут авторы, мир перевернутый, мир наизнанку, создающий анти-иконы, эстетику *безобразного*. Дураки – важнейшие фигуры этого мира. Они – святые, но только наизнанку. Их смех – смех раздваивающий, а дурак – человек, видящий и говорящий глупую правду. Другой пример – преследуемые церковью скоморохи. По внешним приметам юродство сродни скоморохам. Юродивый возбуждает равнодушных „зрелищем странным и чудным”. Но если скоморох только увеселяет, то юродивый учит. Смеховая

<sup>4</sup> И. Кабанков, *Литература конца XX века*, „Литературная учеба” 1992, июнь.

<sup>5</sup> Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, *„Смеховой мир” древней Руси*, Ленинград 1976, с. 16-17.

оболочка скрывает дидактические цели. Он объединяет мир смеха и серьезности, он – гротескный персонаж. Язык юродства – не прямое сообщение, не прямое выражение откровения, а шифр. Юродивый всегда шифрует свои высказывания и выступает под маской мнимого безумия. Не случайно *Повесть временных лет* говорит, что Владимир предпочел греко-православный обряд за красоту. В юродстве господствует безобразие. По мнению авторов, Жития юродивых свидетельствуют о своеобразном индивидуализме, или даже персонализме юродивых, их отстраненности от толпы. Как пишут агнографы, юродивые „яко в пустыне в народе пребывая”. Авторы подчеркивают, что речь идет о традиции, уходящей корнями к древним циникам и мимам. Юродивый говорит кодированным языком – притчами, загадками, молчанием, жестами. Загадка и парадокс имеют огромное значение для юродивого. Итак, Василий Блаженный на глазах потрясенных богомольцев разбивает камнем икону. Он – мудрый шут, который балансирует на грани между смешным и серьезным и олицетворяет собой трагический вариант смехового мира.

Современный литературовед Марк Липовецкий утверждает, что можно проследить культурную ветвь русского юродства, восходящую к древнерусской словесности, усиленную Достоевским, и, через Ремизова и Розанова, восходящую к Венедикту Ерофееву и современному постмодернизму в русской литературе. Согласно Липовецкому, именно *Москва-Петушки* являются своеобразным пратекстом русского постмодернизма 90-х годов:

Средневековое русское юродство, как и аналогичный ему античный цинизм, для своих эпох были чем-то вроде постмодернизма... Речь, собственно, идет о том, что юродивый, как и писатель-постмодернист (...), острее, чем кто-либо, ощущает не только потешную иллюзорность официальных фетишей и заученных в лоск сакральных речений, которые многим кажутся абсолютами, но и драматическую шаткость подлинных абсолютов истины и гармонии (...) И наоборот – не означает ли сказанное, что русский постмодернизм в силу специфики литературной традиции (а юродство специфический русский ингредиент) – это своеобразное культурное юродство со всеми вытекающими отсюда последствиями?<sup>6</sup>

Ольга Седакова писала о „странном, потустороннем благообразии” Ерофеева: „среди множества играющих контрастов *Москвы-Петушки* есть самый глубокий контраст: эстетикой безобразия окружена совсем иная этника. Назвать ее этикой благообразия было бы слишком, но о каком-то странном, потустороннем благообразии можно говорить. Не для красного словца Венечка сооб-

<sup>6</sup> М. Липовецкий, *Апофеоз частиц, или диалоги с хаосом*, „Знамя” 1992, № 8, с. 217.

щает о своем целомудрии, о расширении сферы интимного, и стихи *Песни Песен* появляются в сцене пьяной любви”<sup>7</sup>.

Итак, речь идет об определенной неавторитарной парадигме, которой свойственно игровое отношение к языковому знаку, интимно-личностное восприятие религиозного, осознание парадоксальности сакрального. В этом русле раскрывается иное отношение сакрального и художественного, которое заключается в признании невозможности мимесиса в литературе, или же, говоря словами Серена Кьеркегора, в невозможности непосредственной коммуникации в области эстетики, этики и религии. Литература, по определению, не может быть Откровением, а Художник лишен прямой возможности быть проповедником идеи: оставаясь писателем, он не может быть „этически искренним”. В этом заключается главная установка идущей от Достоевского и Кьеркегора до постмодернизма и осмысленной Бахтиным традиции писательских масок, полифонии, отказа от „авторитарного слова”, псевдонимности автора, пародии и непрямого высказывания. Именно этот тип художественного сознания стал мишенью критики „новых христиан” – критиков нравственного терроризма, требующих от литературы прямого воплощения религиозной и нравственной идеи, апеллирующих к „ответственному” искусству, к его призванию осуществлять „истину, красоту и добро”, а в итоге отрицающих роль художественной индивидуальности.

Причем новая проза, которую вооруженные Евангелием авторы подвергают разрушительной критике, вовсе не представляет собой, как им кажется, „нигилистическую игру в пустоту”, а скорее новые метафизические устремления и новый модус отношений религиозности и искусства, зародыши которого пока несмело появляются в русской литературе.

Проект, который реализуют эти беспредельно православные критики и литературоведы, – это возврат к установкам авторитарной средневековой словесности. В их морально-религиозной интерпретации русской культуры не только постмодернизм, но и русский модернизм и авангард, серебряный век русской поэзии и золотой философии рубежа веков подвергается жестокому остракизму<sup>8</sup>.

Итак, Шестов и Розанов обвиняются в „нигилизме и аморализме”<sup>9</sup>, а уничтожение постмодернистов как „бесов, которых корчит

<sup>7</sup> Там же, с. 215.

<sup>8</sup> Примером тому – статья Золотусского *Наши нигилисты*, „Литературная газета” 17.06.1992; статьи Роднянской в „Литературной учебе” 1992, июнь, „Новый атеизм” и многих других литераторов, борющихся за новый православный консерватизм.

<sup>9</sup> О полемике моралистов с Розановым и Шестовым пишет подробнее Е. Иванникова в журнале „Октябрь” 1992, июнь.

от креста и ладана”, и вовсе напоминает средневековье. „Православный идеал”, „художественные образцы православной соборности” становятся критериями русской литературы, из которой извергается „атенистическая бесовщина”.

Таким образом, Набоков оказывается вне русской литературы в повомирской статье Есуалова: „Приходится признать, что обольстительная проза Набокова, увы, вполне в русле общего процесса дехристианизации культуры (...), если понимать эмигрантскую литературу первой волны как литературу христианскую, то творчество Набокова не просто вне этой литературы, оно как бы направлено против этой магистральной духовной традиции и, следовательно, против христоцентрического вектора русской литературы как таковой”<sup>10</sup>.

Вопрос, волнующий повомирских критиков, – это вопрос о возможности христианской<sup>11</sup> литературы, христианского искусства в „общем процессе дехристианизации культуры”. Однако суть новой христианской литературы, если таковая вообще возможна, не может ведь заключаться в пропаганде христианства, этики и гуманизма, а скорее во внутренней свободе литературы.

В определенном смысле проза Набокова и русского постмодернизма ближе к идеалу христианской литературы, чем *Домострой* и *Четьи-Минеи*. Парадоксальность, ирония, травестия, инверсия, пародия и абсурд отнюдь не противостоят метафизическим поискам и устремлениям, а иконоборчество – в широком смысле этого слова – далеко не всегда „бесовщина” и атеизм. „Помогни мне Бог бороться со смыслами”, – писал Хармс в 30-х годах. Об этом и свидетельствует явление русского литературного постмодернизма, или, если угодно, „другой литературы” – прозы Шарова, Пелевина, Харитонова, Евгения Попова, Нарбиковой, Кураева, Буйды, Королева, Нины Садур, Курницына и многих других. За иконоборчеством, юродством и „нигилизмом” этой прозы часто кроется попытка не столько низвержения, сколько переосмысления русской литературной и религиозной традиции в конфронтации и диалоге с новой культурной ситуацией, „вписания” ее в новую эпоху.

Авторитарность и монологичность русской консервативной критики проявляется как в отсутствии иронии, императивном морализме, повышенной настороженности и готовности обличать „кощунство”, „осквернение святынь”, „снижение образа”, так и в непонимании того, что санкции нормативной этики и конфессио-

<sup>10</sup> И. Есуалов, *Праздники. Радости. Скорби. Литература русского зарубежья как завершение традиции*, „Новый мир” 1992, № 10, с. 241-242.

<sup>11</sup> Вряд ли стоит вводить сугубо теологическое понятие христоцентризм, так часто употребляемое по отношению к апостолам, в контекст светской русской словесности нового времени.

нальной религии непримемлемы по отношению к свободной литературе и искусству. В языке этой критики явно присутствует стилистика власти и авторитета, а ее концепция русской литературы будущего как „иконы православия” – концепция литературы, совершенно закрытой для диалога; как с собственной культурной традицией, так и с иными культурами. Аналогия с авторитарной культурой средневековья наблюдается не только в монолизме и в „сопротивлении интерпретации”, но также в демонизации литературной словесности, которой приписываются антихристианские, демонические, либо, наоборот, православные качества. Однако кощунство – именно в стирании различия между литературной и религиозной или экзистенциально-правдивой действительностью. Пожалуй, отсюда берется характерная тенденция к *фетишизации формы*, к непримемлимости с литературной игрой, интеллектуальным поиском и экспериментом. Об этом прощательно писал Юрий Лотман, предлагая динамическую, открытую концепцию искусства: „Геннальным свойством искусства вообще является мысленный эксперимент, позволяющий проверить неприкасаемость тех или иных структур мира. Этим определяется и отношение искусства к действительности. Оно проверяет следствие экспериментов по расширению свободы или ее ограничению”<sup>12</sup>.

В своих соображениях о поэтике постмодернизма Алексей Машевский<sup>13</sup> ностальгически подводит итоги: „Дело в том, что попытка выскользнуть из традиции, желание иметь дело с каким-то небывалым, новым языком (...), вымученное изобретательство приемов и теорий, отказ от прямого высказывания (...) – все по большому счету от непонимания, от неверия в возможность одушевления мертвого словесного праха, вязкой лексической глины, (...) глины, делающейся в руках творца Адамом – по образу и подобию”.

Ведь именно с христианской точки зрения представляется глубоко сомнительным сопоставлять творца-писателя и Творца-Создателя, приписывать искусству способность творить по образу и подобию. Не более ли христианским является отказ от авторитета, который характерен для постмодернистов, и не обречено ли искусство на изобретательство и поиски „нового, небывалого языка”? Именно постмодернистам удастся избежать фатального стирания различия между писателем и апостолом, либо пророком, евангелием и литературой, этическим императивом и романом.

<sup>12</sup> Ю. М. Лотман, *Культура и взрыв*, Москва 1992, с. 235.

<sup>13</sup> А. Машевский, *В ситуации сороконожки*, „Новый мир” 1992, № 7, с. 232.



В этом ракурсе интересен феномен „Нашего современника”, в котором новый традиционализм принимает несравнимо более вульгарные, почти карикатурные формы. Откровенная непримиримость и нетерпимость к иному складу мышления создает своеобразную стилистику, которую напрасно искать в других литературных журналах. Не случайно „Наш современник” начал употреблять термин „преступный текст”, явно апеллируя отнюдь не к литературным средствам полемики. На какие, впрочем, меры воздействия наемкает журнал, видно по литературной критике последних номеров журнала за 1993 год, где поэтическое произведение оценивается как „хамство отечественного образованца, помноженное на *безнаказанность*”<sup>14</sup>. Не случайно также журнал с таким пестетом обращается к *Домострою* и к *Четьям Минеям*. „Хотите постичь Пушкина и Достоевского, Соловьева и Бердяева – проникнитесь духом православия”, – призывает философ Арсений Гулыга в статье *Формула русской культуры*, так излагая эту „формулу”: „самодержавие вытекает из православия: царь-помазанник божий. Он носитель не только высшей власти, но и высшей благодати. Увидеть его – катарсис”<sup>15</sup>. Таким образом, стилистика „Нашего современника” неосознанно превращается в нечто противоположное намерениям авторов – в гротеск, пародию и почти постмодернистское самоопревержение.

Однако не будем множить примеров нового двуязычия русских литературных споров конца XX века. Завершая, я бы хотел опять обратиться к последней работе Юрия Лотмана *Культура и взрыв*, которая во многом объясняет нетерпимость, односторонность и монолизм русского культурного противоборства. Косвенным образом *Культура и взрыв* освещает также явление непримиримого столкновения двух языков современной русской культуры: современного „иконоборческого юродства” и правоверно-авторитарного традиционализма. Согласно Лотману, искусство и нравственность – противоположные, но неразделимые начала, которые всегда осуществляют себя в диалоге и конфликте. Непосредственное и неотрефлексированное отождествление этих начал обозначает полное уничтожение антитезы. Понимаемая таким образом победа искажает и нравственность и искусство. Полная победа „представляет собой программу самоубийства”<sup>16</sup>. Однако конфликт может быть творческим, а не разрушительным лишь тогда, когда обе сто-

<sup>14</sup> А. Тринко, *Нелитературные размышления*, „Наш современник” 1993, № 6, с. 17.

<sup>15</sup> А. Гулыга, *Формула русской культуры*, „Наш современник” 1992, № 4, с. 146.

<sup>16</sup> Ю. М. Лотман, ук. соч., с. 234.

роны осознают незавершенность и несовершенство своей позиции и предполагают возможность, и даже необходимость, *иной* интерпретации. Неприятие диалога, отрицание прав на существования *иного* склада мышления превращают конфликт в коллизии и уничтожение противоположного начала. Лотман утверждает, что такой исход свойствен бинарным системам, в которых столкновение противоположных начал обычно происходит взрывно. Таким образом, бинарные культуры, согласно Лотману, неизбежно обречены на катастрофическое решение конфликтов. Не является ли бинарность „правственного терроризма” и „постмодернизма” иллюстрацией лотмановской концепции и одним из характерных примеров современных русских идеологических, общественных и культурных коллизий?

С точки зрения Лотмана, литература, в отличие от экзистенции, общественной жизни, этики и религии, существует в сфере свободы. Специфичность задачи искусства заключается в увеличении именно свободы, а не истины, добра и справедливости. Поэтому в литературе „все дозволено”, даже нарушение законов. Законов семьи, здравого смысла, общества, традиции, науки, религии, времени и пространства. Литература „имеет право” на богоборчество и иконоборчество, лучшим примером которого, впрочем, остается признанная христианством ветхозаветная Книга Иова.

Если понимать литературу по Лотману, то есть как фокус интеллектуальных исканий, как средство исследования и познания человека, то предлагаемая христианами критиками новая ритуальность – попытка „зажать” новую действительность в обрядовых формах вместо осмысления ее, может оказаться губительной не только для искусства. В переломном моменте русской культуры появляется очевидная необходимость неконвенциональных, альтернативных исканий и решений. Поэтому сегодня догматическое мышление становится особенно фатальным, а бахтинская концепция полифонического творческого диалога как никогда актуальной.

Не обратится ли современное двуязычие взрывоопасной бинарностью, как средневековое обернулось смутой и расколом? Не отвечая на этот вопрос, я процитирую Лотмана: „Когда предметом искусства делается патриархальное общество или какая-либо иная форма идеализация неизменности, то, вопреки распространенным представлениям, стимулом к созданию такого искусства является не неподвижно-стабильное общество, а общество, переживающее катастрофические процессы”<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Там же, с. 235.