

- Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН •

УДК / UDC 82. 091

К построению «поэтики пустоты»: анализ одного эпизода из романа Федора Сологуба «Тяжелые сны»

Артем Владимирович Кузнецов¹

To the Construction of the “Poetics of Emptiness”: Analysis of an Episode from the Novel by Fyodor Sologub “Heavy Dreams” (“Tyazhelye Sny”)

Arteom V. Kuznetsov¹

¹ Северо-Кавказский федеральный университет (1, корп. 20, ул. Пушкина, 355009 Ставрополь, Российская Федерация) ¹ North-Caucasus Federal University (1/20, Pushkin St., 355009 Stavropol, Russian Federation)

аспирант, ассистент

Postgraduate Student, Assistant

 0009-0009-7672-3866. E-mail: arteom.kuznetcov[at]mail.ru

Аннотация. Цель статьи — интерпретация эпизода романа «Тяжелые сны» Федора Сологуба через феномен пустоты, описанный в работе. *Результаты.* В данной статье предлагается интерпретация пустоты, сочетающая структурный, феноменологический и психоаналитический подходы. В своей интерпретации пустоты мы исходим из этимологии слова «пустота» и вычленяем историко-культурное ядро концепта, которое станет смысловым «стержнем» поэтики пустоты. В своей работе мы предлагаем способ рассмотрения пустоты как одного из регистров Ж. Лакана — реального. Отметим, что мы не задаемся целью писать «патографии» писателей, а обращение к структурному психоанализу обусловлено поиском адекватного языка описания пустоты в художественном произведении. Предметом исследования становится эпизод первого завершенного романа «Тяжелые сны» Федора Сологуба, который мы рассматриваем через мотив (сюжетную единицу) — «явление родительского призрака». В статье предлагается рассматривать пустоту в художественном произведении как «присутствие

© КалмНЦ РАН (KalmSC RAS), 2025

© Кузнецов А. В. (Kuznetcov A. V.), 2025

отсутствия»: того, что, не будучи означенено, тем не менее сообщает о себе в художественном тексте. Особо выделяется мотив призрачности героя, который отсылает не к потусторонности и двоемирью, а к отсутствию означающего и «пустому знаку».

Ключевые слова: поэтика пустоты, Федор Сологуб, роман «Тяжелые сны», модернизм, призрак, реальное

Для цитирования: Кузнецов А. В. К построению «поэтики пустоты»: анализ одного эпизода из романа Федора Сологуба «Тяжелые сны» // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. 2025. № 3. С. 132–147. DOI: 10.22162/2587-6503-2025-3-35-132-147

Abstract. The purpose of the article is to interpret an episode from the novel by Fyodor Sologub "Heavy Dreams" through the phenomenon of emptiness described in the work. Results. This article offers an interpretation of emptiness that combines structural, phenomenological, and psychoanalytic approaches. In our interpretation of emptiness, we draw on the etymology of the word "emptiness" and identify historical and cultural core of the concept, which will serve as the semantic "core" of the poetics of emptiness. In our work, we propose the way to view emptiness as one of J. Lacan's registers — the real. We note that our goal is not to write "pathographies" of writers, and our turn to structural psychoanalysis is motivated by the search for an adequate language to describe emptiness in a work of fiction. The subject of this study is an episode from Fyodor Sologub first completed novel, "Tyazhelye Sny", which we examine through the motif (plot unit) of the "appearance of a parental ghost". The article proposes to consider emptiness in a work of fiction as the "presence of absence": something that, while not signified, nevertheless communicates itself in the literary text. The motif of the hero's ghostliness is particularly prominent, alluding not to the otherworldly and dual worlds, but to the absence of the signified and the "empty sign".

Keywords: poetics of emptiness, Fyodor Sologub, "Tyazhelye sny", modernism, ghost, reality

For citation: Kuznetsov A.V. To the Construction of the "Poetics of Emptiness": analysis of an episode from the novel by Fyodor Sologub "Heavy Dreams" ("Tyazhelye Sny") // Bulletin of the Kalmyk Scientific Center of the RAS. 2025. No. 3. Pp. 132–147. (In Russ.). DOI: 10.22162/2587-6503-2025-3-35-132-147

1. Введение

«Поэтика пустоты» — разрабатываемая автором статьи [Кузнецов 2020; Кузнецов 2023; Иванова, Кузнецов 2024] в рамках диссертационного исследования литературоведческая стратегия интерпретации и понимания пустоты в творчестве авторов художественных произведений.

Отечественные исследователи обращались к феномену пустоты как одной из доминантных тем русской литературы модернизма и постмодернизма [Житко 2024а; Житко 2024б; Саенко 2010; Севастьянова 2011а; Севастьянова 2011б; Севастьянова 2012], при мотивном анализе поэтики отдельных авторов [Анохина 2019; Гаврилкина 2013; Сейдашова 2017]. Отметим работу Н. Р. Саенко [Саенко 2011], в котором «небытийные характеристики бытия культуры» [Саенко 2011: 90] представлены в оригинальном ракурсе «новой онтологии культуры» [Саенко 2011: 63].

В первой части нашего исследования предметом становится пустота, и наш интерес сосредоточен на подборе адекватного инструментария для ее описания как элемента поэтики. Во второй части наша цель — начало построения «поэтики пустоты» в творчестве Федора Сологуба (Ф. К. Тетерников, 1863–1927), «старшего» символиста: поэта, писателя, драматурга, критика. Предмет исследования этой части — один эпизод из романа «Тяжелые сны» (1895), в котором, на наш взгляд, находится один из смысловых узлов творчества писателя. Выбор произведения Федора Сологуба не случаен: как человек эпохи модерна, он, как и многие его современники, переживал «ужас пустоты» — «horror vacui», пришедший, как рассуждал В. И. Иванов в рецензии на сборник «Жало смерти», на смену оптимистичному позитивизму: «Мы сказали бы, что отличительная черта современной психики — horror vacui. Этот ужас пустоты и обусловил настроение, провозгласившее банкротство той науки, которая еще недавно довела сознанию» (цит. по: [Сологуб 2001: 719]). Для Федора Сологуба это переживание стало одним из ведущих настроений, нашедших отражение как в личной истории («Изобразить непрочность человеческого счастья, прозрачность самого бытия его. Стоит ли жить? <...> Счастье – Нирвана» (запись ок. 1883) [Сологуб 2012: 1067]), так и в творчестве. Например, в раннем стихотворении «Давно усталый и бесстрастный...» (1893) мотив пустоты служит раскрытию внутреннего мира лирического героя: «Душа томительно-пуста...», «Незаполнимой пустотой // Моеи души опять казнюсь...», «И в сердце, странно-охладелом, // Все та же дремлет пустота...» [Сологуб 2014: 11–13]. Множество других элементов творчества и биографии, в совокупности способных стать материалом к построению «поэтики пустоты», обуславливают наш интерес к автору.

2. Материалы и методы

Материалом исследования является роман Ф. К. Сологуба «Тяжелые сны» в аспекте художественного воплощения в нем категории пустоты. Основной применяемый в работе метод — метод описательной поэтики, опирающийся на теоретические положения Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпы и С. Н. Бройтмана [Теория литературы 2004: 16–42] («семиоэстетический подход»). Для интерпретации пустоты мы совмещаем этимологический, феноменологический, структуралистский и психоаналитический подходы, каждый из которых помогает пониманию пустоты: пустота как культурный концепт, как отсутствующий в восприятии феномен, как несемиотируемый элемент структуры, как неозначиваемое реальное субъекта.

3. Результаты и дискуссия

«Пустота» (слово) функционирует как понятие или знак в речевых актах («он пустой человек», «свято место пусто не бывает», «в кошельке пусто»). Можно при этом сказать, с какой реальностью коррелируют все сообщения о пустоте? Попытаемся идти от простейшего — от pragmatики «пустоты» в

речи. Основная трудность в том, что мысль совершает скачок, связывая пустоту с отсутствием чего-то конкретного, как это делает А. Бергсон («Понятие это — всего лишь сравнение того, что есть, с тем, что могло бы или должно было быть, сравнение полного с другим полным» [Бергсон 2001: 273]).

Если коробка пуста, то в ней ничего нет. Указание, совершающееся в речи, таким образом, «соскальзывает» с пустоты на след предмета, об отсутствии которого и сообщается. «...Пустой ящик невообразим. Его можно разве только помыслить» [Башляр 2004: 24]. Представляя ящик пустым, мы представляем его, «как он есть». Пустота будет тем, что «ускользает» от представления и работы воображения.

В трактате «Об учителе» блаженный Августин назвал «забавной» самореференциальность речи [Блаженный Августин 2000: 271]. Короче говоря, если понадобится указать на речь, не используя наименования «речь», нет другого способа это сделать, кроме как говорить о чем угодно. В какой-то момент собеседник (Августин не указывает как) должен понять, что знак, ему сообщаемый, находится на уровень выше или ниже, но не там, где он его ищет. Указанием будет само сообщение, безразличное к своему содержанию. Даже больше: содержание должно быть нейтрализовано, так как оно препятствует восприятию речи как знака. Насколько можно судить, с пустотой ситуация аналогичная.

Представим, что кто-то указывает на пустой ящик. Для этого он, скорее всего, укажет на пространство внутри ящика. Чтобы этот жест стал указанием на пустоту, необходимо ввести измерение времени, единое для субъектов дискурса: реципиент должен допустить мысль, что нечто может заполнить ящик или нечто его заполняло, так как реципиент знает, что функция ящика — быть вместилищем. Паутина или велосипедное колесо со спицами кажутся наименее пригодными для подобной иллюстрации, так как (мы предполагаем) пустота в этих вещах на своем месте: она не требует заполнения. Чтобы ответить на вопрос «Что такая пустота сама по себе?» и усмотреть сущность пустоты, необходимо избавить ее от измерения времени, в котором, как кажется на первый взгляд, она только и существует, и вместе с тем позволить ей быть самоценной, находящейся на своем месте. На выполнение такой задачи нацелена феноменологическая редукция, предложенная и описанная Э. Гуссерлем [Гуссерль 2009: 176–194], так как в ее результате феномен изымается из пространственно-временного вещного мира, что нам и необходимо. Но пустота не явление, так как, как было указано выше, она не наблюдаема и не представима. Для феноменологии, основателем которой был математик и логик, это не препятствие: идеальные фигуры круга или треугольника также никто никогда не наблюдал и не представлял, что не мешает им (кругам и треугольникам) быть наиболее чистыми феноменами трансцендентального Я. Однако, на наш взгляд, проблема не только в том, что пустота не эмпирична, а в том, что она еще и не мыслима и Я не имеет к ней прямого доступа — весь философско-религиозный опыт буддизма указывает на это. Достаточно обратиться к любой махаянской сутре, чтобы это увидеть (см., например: [Сутра 2017: 19–20]).

В таком случае, чем мы располагаем, раз не имеем прямого доступа к «реальной» пустоте? В своем труде «Константы: Словарь русской культуры» Ю. С. Степанов указал, что «этимология есть предыстория, дописьменная история концепта» [Степанов 2001: 6]. «Пустота» как культурный концепт почти парадоксальна, но сохраняет инобытийный «осадок» реальности, что ставит ее в особое положение относительно других культурных концептов. Пустота, сама «являясь» «зиянием», сообщает о «зиянии» внутри семиосферы, о ее негерметичности, и этимология указывает на этот момент.

В «Историко-этимологическом словаре» П. Я. Черных читаем: «Прямых и бесспорных соответствий в других и.-е.¹ языках почти не имеется. Сюда отн.: др.-prus. *pausto-* — „дикий“ в сложении *raustocatto* — „дикая (=лесная, из лесной пущи) кошка“, а также (без *-t-*) греч. παυσωλή (где παυσ- — корень) — „отдых“, „спокойствие“, „покой“, „прекращение“, также παῦσις — „утоление“, „прекращение“, „отдых“, „пауза“ (из греческого — латин. *pausa* — тж.). И.-е. корень **paus-*» [Черных 1999: 85]. С тем же корнем слово «пустить». Как предполагает П. Я. Черных, общим может быть значение «освободить», «позволить» [Черных 1999: 84].

Обратим внимание на слова, обозначающие топосы: с одной стороны, это «пустыня», «пустынь», «пустырь», «пустошь» и др., а с другой (кажется, неожиданно) — «пуша».

Слово «пуша» П. Я. Черных считает возможным производящим для слова «пушка» (*пущька) через «пущати» в значении «метать снаряды», «стрелять» [Черных 1999: 86]. В современном русском слово «пуша» означает «большой и густой труднопроходимый лес» [Ожегов 1987: 515]. В словаре В. И. Даля есть интересный для нас диалектизм «пущага» (волгодск.), который означает «залежи, запущенная пашня, перелог» [Даль 1994: 1432]. Слово же «перелог», по С. И. Ожегову, означает «оставленный на длительное время без обработки, заросший пахотный участок земли» [Ожегов 1987: 408]. Сходное значение — в слове «пустошь»: «...незаселенная земля, дальний от селения особняк, участок того же владельца, но не входящий, по дальности своей, в надел; покинутые надолго из-под сохи поля, залежь; покосы из-под пашень» [Даль 1994: 1416]. Современный историк на материале документов Северо-Восточной Руси конца XIV и XV в. уточняет: «В условиях постоянных нападений ... деревня превращалась в пустошь, которая продолжала жить как высоко ценимое земледельцами угодье. <...> ...в ней деревня продолжала свою жизнь после постигшей ее катастрофы» иногда более 50 лет [Кочин 1965: 112–113]. Слово «пустырь» означает «незастроенное, запущенное место близ жилья или на месте бывшего жилья». Пустырь, в отличие от пустоши, означает место внутри обжитого социального пространства (села, деревни, города), которое по какой-то причине выпадает из него.

Самое раннее упоминание слова пустырь, представленное в Национальном корпусе русского языка — 1775 г.: «Понеже городъ Моск-

¹ Имеется в виду: в индо-европейских.

ва, великое число въ себѣ заключала жителей, и обыкновенные при церквахъ пустыри весьма малы... <...> въ случаѣ распространенія опасной болѣзни... <...> назначить внѣ города въ нарочитомъ отъ она-го разстояніи нѣсколько церквей, при которыхъ всѣхъ умирающихъ впредь до указа хоронить» («Описаніе моровой язвы, бывшей въ сточномъ городѣ Москвѣ съ 1770 по 1772 годъ») [Национальный корпус русского языка]. Следующий пример (1780–1800) также связан с захоронениями: «В начале весны отвели нам места для построения домов и заводов, самыя дальния. И необитаемой пустырь в близком разстояніи был, где убогий дом, для погребения неисправно умерших, к самой паточине Лазури» [Национальный корпус русского языка].

При церквах пустыри, как мы видим, могли служить для захоронений в случае эпидемий. Из второй же цитаты следует, что пустырь сам по себе не является местом захоронения (эту функцию выполняет убогий дом), но, что примечательно, пустырь также не входит в отведенные для построек земли, что отличает его от пустошей, которые могли быть проданы. Расположение возле «паточины», т. е. болотного родника, маркирует «пограничное» культурное пространство. Пустырь — это место, которое выполняет функцию границы или «дыры» в семиотически герметичном пространстве обжитого.

Каков культурный смысл слова «пустое»? Митрополит Фотий в поучении псковскому духовенству в 1416 г. выставлял следующее требования по захоронению самоубийц: «...въ пустѣ мѣстѣ въ яму вложити и закопати» (цит. по: [Зеленин 1995: 94]). Среди названий убогих домов, в которых хоронили заложных покойников, — буйвище, образованное от слова буй — «пустое место около церкви при оградѣ» [Зеленин 1995: 330]. Можно предположить, что «пустое» как для мифологического, так и для религиозного сознания означает чужое, не-домашнее (жуткое, *Unheimlich*), несемиотизированное пространство.

Именно такой смысл слова «пуст» мы видим в тексте «Повести о разорении Рязани Батыем» в тех фрагментах, где говорится о трупах воинов: «Лежаша на земли пусте, на травѣ ковыле, снѣгом и ледом померзша, никим брегома»; «Многим землям государи были есте, а ныне лежите на земли пусте, зрак лица вашего изменися во истлѣніи»; «А инех тут на мѣсте на пусте собираше и, надгробное пѣша, похраняше» [Воинские повести 1949: 15–17].

В «Азовском сидении», другом памятнике книжности средневековой Руси, есть фрагмент, в котором значение слова «пуст» близко к современному значению слова «дикий»: «Некем в пустыни видемые, яко орлы парящие, без страху по воздуху летаете и яко львы свирепые в пустынях рыскаемые, непостоянны ваши нравы, пустынны жители, разбойники нещадные, несытыя ваши очи, неполныя ваши чрева! <...> ... убили вы в Азове любимаго пашу его и взяли славный Азов. Тем вы положили на себя имя звериное» [Воинские повести 1949: 95]. В этом отрывке значения «пустой» и «дикий», «звериный» находятся в одном семантическом поле,

которое отсылает к концепту «дикого поля» и постинициальному периоду в архаичных обществах.

Пустой и дикий, таким образом, коррелируют. Но если дикость является оппозицией культурности и цивилизации, то пустота из этой оппозиции выпадает. «Место пустое», о котором говорил в своем послании митрополит Фотий, противостоит церковной земле не как условный минус, а как выпадающий, несемиотизированный остаток, который не может быть встроен в систему. Как известно, церковь до сих не отпевает самоубийц, самых «пугающих» из заложных покойников.

Итак, пустота, коррелирующая с представлением о «дикости» постиниционного периода, не тождественна ей. Возможна ли структуралистская интерпретация пустоты? Намек на такую возможность присутствует в самой логике деления семиотического пространства на «дикое» и цивилизационное. В своей статье «О семиосфере» Ю. М. Лотман описывал семиосферу как замкнутую знаковую систему, за пределами которой находится несемиотизированное пространство, место соприкосновений которого с семиосферой функционирует как граница. «Граница — билингвальный механизм, переводящий внешние сообщения на внутренний язык семиосферы и наоборот. Таким образом, только с ее помощью семиосфера может осуществлять контакты с несемиотическим и иносемиотическим пространством» [Лотман 1992: 14]. Логика «перевода», в механизме которой предусмотрена возможность сообщения внешнего и внутреннего, сама по себе превращает семиосферу и несемиотизированный материал в одну гармонично работающую структуру. Мы предполагаем, что «организм» семиосферы не сплошной, а, если выражаться образно, пористый: в ней присутствуют пустоты, которые не поддаются интерпретации, являясь остатком несемиотизированной действительности. Нахождение этих пустот затруднительно по той причине, что, не семиотизируясь, они отсутствуют в символической системе.

Закономерен вопрос: как в системе (в литературе, например) может присутствовать то, что по сути семиотизировано быть не может? Пустота — не феномен, так как для нее не может существовать непосредственного наблюдателя. Она не воспринимается, соответственно, не может быть представлена в образе.

В художественное произведение пустота может проникнуть, задействуя другие образы, по сути, совершенно любые. О том, что пустота «задействовала» эти образы, говорит наличие страха, которым сопровождается нечто инородное, внеположное, иное системы. Ж. Лакан говорил, что «тревога связана <...> с появлением чего-то — это может быть что угодно — на уровне (-Ф)» [Лакан 2010: 28], т. е. на уровне желания, которое должно оставаться незаполненным. Такова психоаналитическая параллель для нашей интерпретации пустоты, также опирающейся на структурный подход. Иное символической системы — это реальное как таковое.

Термин «реальное» мы берем таким, как он представлен в работах Ж. Лакана. В первой книге семинара Ж. Лакан определяет чувство реального как то, что «в своем максимуме предстает именно в кричащем проявлении ирреальной, галлюциаторной реальности» [Лакан 1998: 90]. В чистом реальном пребывает, например, мир страдающего шизофренией ребенка, который не может овладеть символическим регистром (мир для него не означен). Ж. Бодрийар писал, что «символическое — это не понятие, не инстанция, не категория и не „структура“, но акт обмена и социальное отношение, кладущее конец реальному, разрешающее в себе реальное, а заодно и оппозицию реального и воображаемого» [Бодрийар 2000: 243]. Ж. Лакан приводит в пример галлюцинацию как чистое реальное для субъекта: «Если слово „галлюцинация“ обозначает что-либо, так это ощущение реальности» [Лакан 1998: 142]. Он приводит в пример клинический случай З. Фрейда («Человек-волк»), в котором анализант сообщает о случившейся с ним в пятилетнем возрасте галлюцинации: тогда ему показалось, что он сильно порезал палец, но его испуг был несоразмерен ситуации. Страх, который он испытал, вызван, по мнению Ж. Лакана, тем, что этот образ не имеет символического плана и представляет собой только означающее. То, о чем говорит галлюцинация, не просто вытеснено, как в неврозе, а напрочь отсутствует в истории субъекта: на месте означаемого — дыра в символическом, которое «не состоялось» в истории субъекта. В случае Человека-волка — это отброшенная, по мнению З. Фрейда и Ж. Лакана, генитальная стадия. Галлюцинация возникает на уровне воображаемого (регистр образов, а не значений) «по мере входа субъекта во все более и более организованный символический мир» [Лакан 1998: 252], как нечто, должно состояться в истории субъекта, но не имеющего к ней доступа из-за дыры в символическом.

Итак, реальное дает о себе знать в тех местах, где присутствует отсутствие означаемого, дыра в символическом, пустота. Психоанализ определяет такие места, как травмы, которые субъект не может интегрировать в свою историю.

В «Тяжелых снах» Ф. К. Сологуба интересующий нас эпизод располагается в главах тридцатой и тридцать первой. Они полностью отведены событиям в доме Кульчицкой, вызванными сближением Клавдии и Палтусова, и представляют собой кульминацию и завершение сюжетной линии Клавдии. Выделим те события, которые разворачиваются вокруг смыслового ядра эпизода. Это сближение Клавдии с Палтусовым, явления матери Клавдии, Зинаиды Романовны, во снах Клавдии и / или наяву перед ней, родительское проклятие и отказ Клавдии от самоубийства.

В главах тридцать один — тридцать два субъект речи, или повествователь, ценностно совпадает с Клавдией, которая выступает носителем речи. Это единственные главы романа, в которых Логин полностью смешен с места главного героя, до сих пор обеспечивающего повествователя перспективой видения. В отличие от эпизодов, включающих диалоги Логина и Клавдии, в этих главах Клавдия не выступает как «второй голос», цен-

ностный мир которого относительно ценностного мира Логина вспомогателен. В диалогах персонажей читатель «на стороне» Логина, интуитивно ассоциируемого с ближайшей к ценностному миру автора позицией. Отсутствие опосредования между героем и автором — важная черта, так как пустота, которая нас интересует, находится в месте максимального сближения асимптоты видения героя и биографического автора как живого человека, имеющего прямую связь с реальным. Этот тезис имеет и обратное применение: там, где в художественном произведении проявляет себя пустота реального, имеет место сближение автора как живого человека и перспективы видения героя. Мы не можем сказать, насколько это сближение абсолютно, для этого нужно было бы попасть в момент создания произведения, когда писатель полностью растворяется в зрении своего героя, если это вообще возможно, поэтому используем образный пример асимптоты.

Первое явление матери активизирует внимание читателя за счет «перебивки» плавного до этого момента течения повествования. После предложения «*В бездне самозабвения вспыхнула [Клавдия] цельным и полным счастием...*» [Сологуб 2000: 300] в тексте следуют отступ, целомудренно скрывающий от читателя сексуальный акт, и резкая смена динамики: «*Клавдия порывисто освободилась из объятий Палтусова и крикнула испуганно: // — Она была здесь! // Палтусов <...>: // — Кто? // — Мать, — прошептала Клавдия, — я ее видела*» [Сологуб 2000: 300].

Далее Клавдия говорит, что мать «постояла в дверях, засмеялась и ушла потихоньку. <...> Да, засмеялась и прикрыла рот платком» [Сологуб 2000: 301]. Затем Клавдия находит «платок матери» «у самой дорожки» [Сологуб 2000: 301]. В том, что это именно ее платок, сомневаться не приходится, так как словосочетание «платок матери» принадлежит повествователю, голос которого в романах Ф. Сологуба представляет собой инстанцию истины [Сологуб 2000: 301]. Если попытаться реконструировать пропущенную в речи повествователя ситуацию, мы имеем следующее: во время секса Клавдия замечает мать, о которой сообщает Палтусову в прошедшем времени («Она была здесь!»). С того момента, как Клавдия увидела мать, до того, как она сообщила о ней, прошло неизвестное количество времени, в которое вмещается рассмотрение действий матери (смех, жест с платком, уход) и еще энное количество времени после них. При этом Клавдия пребывает в сомнении относительно адекватности своего видения ситуации, и платок служит ей доказательством его соответствия реальности.

Образ белого платка может иметь символическое измерение. Поверхностно считываемый смысл — отброшенная чистота — осложняется действием матери, которое можно проинтерпретировать как тонкое, даже ироническое, переводящее события в игровой регистр послание дочери. Намеки на то, что мать Клавдии «играет» с дочерью, можно усмотреть в двух моментах, в которые ее действия и слова выглядят как ироничные. В четвертую ночь от описываемых выше событий Зинаида Романовна «спокойно» говорит проснувшейся Клавдии: «*А, ты проснулась, <...> уже*

второй час» [Сологуб 2000: 304], хотя Клавдия знает, что мать пришла не затем, чтобы ее заботливо разбудить, а Зинаида Романовна знает, что об этом знает Клавдия. Второй случай — фраза, дающая ложное и саркастическое объяснение тому, для чего Зинаида Романовна опоила Палтусова снотворным: «Ты слишком утомила его, — вот я и думаю: пусть выспится» [Сологуб 2000: 306] (об игровом хронотопе у Федора Сологуба с позиции бахтиноведения см. [Гармаш 2015; Ильев 1991]).

Однако, и это важно, мы не можем полностью перевести действия Зинаиды Романовны относительно дочери в игровой регистр, хотя они и сопровождаются ее частым смехом. Читатель, как и герой, не располагает ключом к пониманию действий матери, потому что этого ключа не содержится в речи повествователя. Если это игра, то только такая, в которой нет правил. Это противоречит той концепции игры, которую описал Й. Хейзинга и для которой обязательны правила, принимаемые субъектами [Хейзинга 2011: 36]. Выстраивая правила, в которых нет смысла и о которых никто, включая повествователя, не знает, Зинаида Романовна реализует родительское право быть источником Закона.

Перед нами классический любовный треугольник, интересно осложненным отношениями персонажей. В нем угадывается другой — треугольник Эдипа, в котором, с точки зрения психоанализа, проходит детство субъекта. Он осложняется также тем, что Палтусов, будучи желаемым Клавдией, в эпизоде оказывается чисто функциональной фигурой, обнажающей отношения матери и дочери, и в кульминации отношений матери и дочери Ф. Сологуб его «усыпляет». Палтусов — не отец и даже не отчим Клавдии, что обеспечивает Ф. Сологубу возможность обойти однозначно осуждаемый инцестуальный сюжет. В диалоге между Клавдией и Логиным, открывающем роман, Клавдия говорит следующее: «Точно боишься взять что-то чужое... А что мне она, эта жена его далекая, которая не живет с ним, которой я и не видела никогда!...» [Сологуб 2000: 32]. Мать, с которой имеет связь Палтусов, присутствует отсутствуя, так как именно она — причина иррационального страха, уже в самом начале связанном со сновидениями («Я вижу сны, я боюсь, — чего, сама не знаю» [Сологуб 2000: 32]), перед связью с Палтусовым, а не жена, с которой тот не поддерживает отношения.

«Явления» совпадают с ночами, отсчет которых начинается с момента сближения Клавдии и Палтусова. В первую ночь Клавдия «в своей спальне услышала шорох, увидела белую тень в углу» [Сологуб 2000: 301], в которой читатель предугадывает Зинаиду Романовну. Далее следует сон с ярким вампирическим сюжетом («вампирические мотивы» эпизода и конкретно этого сна описаны: см. у Л. В. Гармаш [Гармаш 2015: 77–79]). Отметим, что в кошмаре образ вампира, несмотря на обилие деталей, представлен как «невообразимый»: «длинное, туманное тулово^ище бесконечно клубилось и свивалось» [Сологуб 2000: 301]. После пробуждения Клавдия видит свою мать, точнее, «глаза матери», и взаимодействие дочери и матери целиком сводится к глазам и зрению: «... открыла глаза. Над нею блесте-

ли глаза матери. Ее лицо <...> смотрело (*sic!*) прямо в глаза Клавдии го-
рячими глазами, и вся она тяжко наваливалась на грудь дочери. Клавдия
рванулась вперед, но мать снова отбросила ее на подушки. // — Зачем? —
спросила Клавдия <...>. // <...> Помогла на Клавдию долгим взглядом,
положила на ее глаза холодную руку...» [Сологуб 2000: 302]. Для дочери об-
раз матери теряет цельность: становится взглядом и давящей тяжестью.
Уход Зинаиды Романовны — мгновенное исчезновение из поля зрения.
Вопрос Клавдии вербализует ее непонимание мотива матери. В финале
сюжетной линии Клавдии станет понятно, что действия матери сводятся
к требованию самоубийства: Клавдия должна покончить с собой.

Описание второй ночи не занимает и четверти страницы. Клавдия за-
пирает дверь своей спальни, «около полуночи» [Сологуб 2000: 302] пус-
кает к себе Палтусова, который уходит через два часа, провожая его, за-
крывает за ним дверь, но после, в кровати, вспоминает, что, пока он был с
ней, дверь была не заперта. Как итог: «Снова мать перед рассветом тен-
ью мелькнула перед нею, и опять вслед за нею нахлынули тучи бледных,
угрожающих лиц» [Сологуб 2000: 303].

Третья ночь — последняя в тридцатой главе. Клавдия «осмотрела
углы своей комнаты, заперла окна, замкнула дверь» [Сологуб 2000: 303],
провела всю ночь у Палтусова, а под утро вернулась к себе. Расстилая пос-
тель, она почувствовала взгляд в спину и, обернувшись, увидела, что «в
углу за шкатулкой смутно белело в полутьме что-то, похожее на повешенное
платье. Клавдия подошла и увидела мать. Зинаида Романовна стояла в
углу и молча смотрела на Клавдию. Ее лицо было бледно, утомлено, непод-
вижно, как красная маска. Клавдия всматривалась в мать, — и фигура
матери начинала казаться прозрачной тенью. Становилось страшно»
[Сологуб 2000: 303]. Затем Клавдия задает вопросы: «Что за комедия? За-
чем вы здесь? <...> Зачем вы приходите ко мне? <...> Что вам надо? Вы хо-
тите говорить со мною? Вы молчите? Чего же вы хотите от меня?» [Со-
логуб 2000: 303]. Мать молчит, и ее молчание, неподвижность «наводили
на Клавдию невольный ужас» [Сологуб 2000: 303]. Сначала лицо Зинаиды
Романовны «трепетало безмолвным, торжествующим смехом» [Сологуб
2000: 303], глаза «засветились фосфорическим блеском» [Сологуб 2000:
303], затем лицо посинело, и весь образ матери заставил Клавдию тре-
петь от ужаса. Она закрывает глаза руками, и мать исчезает (Клавдия
замечает лишь мелькание платья).

В моменты явления матери повествователь заимствует «точку зре-
ния» героя, т. е. ценностью совпадает с его кругозором (подробнее о «точ-
ке зрения» и «перспективе видения» см. [Теория литературы 2004: 212–
222]). Описывая события, речь повествователя становится суха и сводит-
ся к перечислению действий Клавдии. Этот фрагмент текста начинается
после экспозиционного «восклицания» повествователя: «Ночи, — стран-
ные были ночи!...» [Сологуб 2000: 301], как бы выражавшего невозмож-
ность повествователем объяснения, и продолжается до конца тридцать
первой главы. С этой стороны посмотрим на фрагмент «второй ночи». В

этом богатом событиями фрагменте (со слов «Впустила неохотно...» и до «...тучи бледных, угрожающих лиц» [Сологуб 2000: 302–304]) — 6 предложений, 62 слова — не всплывает имя Клавдии, предложения повествовательные. На место исчезнувшего субъекта предложения может быть подставлено первое лицо: например, «Клавдия / Я замкнула за ним дверь» [Сологуб 2000: 302]. Об этом же, приводя в пример другие места последней редакции «Тяжелых снов», пишет Л. Клейман: «...читая текст, в котором нет личного местоимения, мы получаем двойственное впечатление: не то Логин сам рассказывает о себе, не то автор говорит о Логине. С помощью этого приема автор как бы дает читателю возможность непосредственного восприятия происходящего с Логиным и его мыслей» [Клейман 1983: 51]. Помимо отмеченной исследовательницей параллели «герой – читатель», мы предполагаем, что отсутствие первого лица может быть проинтерпретировано как схождение параллели «герой – автор».

Сравним также с началом тридцать второй главы: «Проснувшись утром, Логин почувствовал, что день, яркий, пронизанный солнечными лучами, грустен и не нужен» [Сологуб 2000: 310]; почти тождественно в описании параллельное в романном времени место пробуждения Клавдии после пятой ночи в анализируемом нами эпизоде: «Утром почувствовала, что трудно дышится. Открыла глаза. Комната глянула уныло. Солнечные лучи были печально ярки» [Сологуб 2000: 309]. Хотя при описании утра Логина автор не имеет «избыточного» видения (т. е. совпадает с героем в объеме знания и использует его перспективу видения), его речь возвращается к привычному темпу, заданному первыми главами повествования. Нейтральный в главах тридцать одна — тридцать вторая стиль хронографа вновь обретает остряющее эстетическое измерение (здесь, как минимум, в эмоционально-интонационном узоре фразы).

Мы назвали ядро описываемой ситуации «явлением родительского призрака» по той причине, что каждый раз — пока мы наблюдаем это только в «Тяжелых снах» — образ родителя (матери) остается неопределенным. Существуя на границе сна и яви (читатель, вслед за Клавдией, не осознает, какой хронотоп задействован), он ускользает от однозначного восприятия. Образ матери пограничен, и, хотя он остается художественным образом, имманентно присущим ткани произведения, он включает в себя «остаток» реального, который не может быть семиотизирован. Этот «остаток», который внеположен системе (абсолютно любой, т. е. Системе), логично назвать пустотой.

Итак, призрак, если мы феноменологически его редуцируем, освободив от культурных и религиозных спецификаций, есть нечто, само по себе транспозитивное. В отличие от галлюцинации, которая оценивается как нечто ложное и недействительное для человека и тем более мира, призрак есть. При этом он сохраняет характерную для пустоты особенность: присутствуя, он сообщает о своем отсутствии. Можно сказать, что призрак — сущность, не имеющая существования, и обратно: призрак — несуществование сущности. Это — «агент» пустоты, ее «маска».

Мы отметили, что после связи Клавдии с Палтусовым та увидела мать, и с этого момента явления матери приобретают «транспозитивность»: днем она загадочна и молчалива, ночью она «является» Клавдии во сне и / или наяву, так что все «явления» отмечены ненадежностью свидетельства Клавдии, которое никак не развеивается словом повествователя, заимствующего ее точку зрения. Читатель также остается в неведении относительно достоверности переживаний Клавдии. Под конец эпизода, когда Зинаида Романовна опаивает Палтусова снотворным, проклинает дочь и пытается склонить ее к самоубийству, читатель, вместе с Клавдией, не имеет возможности реконструкции прошлых «явлений» и не может удостовериться в их действительности: какие явления были на самом деле, какие — во сне или в бреду.

Молчание Зинаиды Романовны — отказ от речи, которая, по Ж. Лакану, и есть регистр символического [[Лакан 1998: 204](#)]. Появления матери не имеют значения для Клавдии до тех пор, пока они не «сформулированы» в двух императивах: родительского проклятия и приказа убить себя. Ретроспективно мы можем придать всем прошлым явлениям матери такой же смысл: она становится воплощением карающего Закона, сила которого поддерживается стыдом, который переступает Клавдия с Палтусовым.

Для Клавдии мать вочных явлениях существует только в регистре воображаемого, которое не сопряжено с символическим. На месте символического — пустота реального, с которым субъект не может поддерживать общение и которое провоцирует ощущение страха, ужаса или жути — весь спектр этих эмоций испытывает Клавдия приочных явлениях матери. Ее очное присутствие сводится либо к мельканию белого платья, либо к взгляду. В «Бытии и ничто» Ж.-П. Сартра [[Сартр 2000: 276–323](#)] содержится развернутая феноменология взгляда, который, по мнению философа, превращает человека, на которого смотрят, в вещь. Взгляд — это то, что сообщает о субъектности и также загадочным образом сопряжено со страхом: распахнутая дверь в ночь или окно с черным пространством ночи пугают тем, что сами по себе превращаются во взгляд чего-то анонимного и отсутствующего, «взгляд призрака». Взгляд, который направляет Зинаида Романовна на дочь, можно рассматривать как «магический», подчиняющий своей воле, в соответствии с чем, например, становится понятен жест матери, когда та закрывает рукой глаза Клавдии. Кроме того, в произведениях Ф. Сологуба часто встречается мотив подчинения своей воле через взгляд.

Итак, ситуация, разворачивающаяся в эпизоде, может быть проинтерпретирована как включение пустоты в художественное пространство. О ней сигнализирует страх, который не сопряжен в тексте с реальной опасностью для персонажа. Обратим внимание, что, будучи покорной матери даже в той сцене, когда Зинаида Романовна уводит дочь к озеру, Клавдия дает отпор и освобождается, в том числе от страха, когда мать высказывает, наконец, свое требование — требование самоубийства, т. е. вводит хоть какую-то определенность, обозначает, символизирует намерение.

4. Выводы

В своей работе мы предложили литературоведческий подход, направленный на выявление отсутствующего (пустоты) в художественном тексте через интерпретацию эпизода произведения. В ходе работы мы обнаружили, что центральный образ матери в эпизоде становится «призрачным» по причине введения в текст неопределенности, которая поддерживается отсутствием автора с его избыточным видением ситуации. Повествователь в эпизоде приближается к точке зрения своего персонажа, почти с ним совпадая, что может интерпретироваться как включение в травматическое по природе реального. Реальное нами рассматривается как наиболее адекватное выражение пустоты — того, что присутствует (реально) отсутствуя (символически), представляя собой «неозначенную реальность», «дыру в символическом» в пространстве художественного произведения.

Источники

- Блаженный Августин 2000 — *Блаженный Августин. Творения: В 4 тт. Т. 1: Об истинной религии*. СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 2000. 742 с.
- Воинские повести 1949 — *Воинские повести Древней Руси / под ред. В. П. Адриановой-Перетц*. М.: АН СССР, 1949. 649 с.
- Сологуб 2000 — *Сологуб Ф. К. Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 1. Тяжелые сны: Роман. Рассказы / сост., прим. Т. Ф. Прокопова; вступ. статья С. Л. Соложенкиной*. М.: НПК «Интеллак», 2000. 664 с.
- Сологуб 2001 — *Сологуб Ф. К. Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 3. Слаще яда: Роман. Рассказы / сост., прим. Т. Ф. Прокопова*. М.: Интеллак, 2001. 736 с.
- Сологуб 2012 — *Сологуб Ф. К. Полное собрание стихотворений и поэм: В 3 тт. Т. 1: 1877-1892 гг. / изд. подг. М. М. Павлова*. СПб.: Наука, 2012. 1206 с.
- Сологуб 2014 — *Сологуб Ф. К. Полное собрание стихотворений и поэм: В 3 тт. Т. 2 (Кн. 1). Стихотворения и поэмы. 1893-1899*. СПб.: Наука, 2014. 992 с.
- Сутра 2017 — Сутра «Праджня-парамита восьмитысячная» / предисл., перев., коммент. и глоссарий А. М. Донца; отв. ред. С. П. Нестеркин. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2017. 400 с.

Литература

- Анохина 2019 — Анохина Ю. Ю. «Метафизика» пустоты в поэзии Е. А. Боратынского // Соловьевские исследования. 2019. № 4(64). С. 154–166.
- Башляр 2004 — Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / пер. с франц. М.: РОССПЭН, 2004. 376 с.
- Бергсон 2001 — Бергсон А. Творческая эволюция / пер. с франц. В. Флеровой; вступ. ст. И. Блауберг. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. 384 с.
- Бодрийяр 2000 — Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
- Гаврилкина 2013 — Гаврилкина М. Ю. Концепция пустоты в прозе О. Славниковой: дисс. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2013. 176 с.
- Гармаш 2015 — Гармаш Л. В. Танатологические мотивы в романах русских симвлистов: Ф. Сологуб, В. Я. Брюсов, А. Белый: дисс. ... д-ра филол. наук. Харьков, 2015. 387 с.
- Гуссерль 2009 — Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1 / пер. с нем. А. В. Михайлова; вступ. ст. В. А. Куренного. М.: Академический Проект, 2009. 489 с.

• Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН •

- Даль 1994 — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 тт. Т. 3: П-Р. М.: Прогресс, Универс, 1994. 912 с.
- Житко 2024а — *Житко Р. Г.* Категория «Ничто» в творческой рефлексии модернизма и постмодернизма: дисс. ... канд. филол. наук. Гродно, 2024. 198 с.
- Житко 2024б — *Житко Р. Г.* Онтологизация категории пустоты в философии, эстетике и поэтике литературы русского постмодернизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17. № 11. С. 4246–4252.
- Зеленин 1995 — *Зеленин Д. К.* Избранные труды. Очерки русской мифологии: умершие неестественно смертью и русалки. М.: Индрик, 1995. 657 с.
- Иванова, Кузнецов 2024 — *Иванова И. Н., Кузнецов А. В.* Жуткое как знак пустотного в диалогии З. Н. Гиппиус «Чертова кукла» и «Роман-царевич» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Т. 17. Вып. 7. 2024. С. 2158–2162.
- Ильев 1991 — *Ильев С. П.* Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев: Лыбидь, 1991. 172 с.
- Клейман 1983 — *Клейман Л.* Ранняя проза Федора Сологуба. Ann Arbor: Эрмитаж, 1983. 192 с.
- Кочин 1965 — *Кочин Г. Е.* Сельское хозяйство на Руси в период образования Русского централизованного государства. Конец XIII – начало XVI в. М.; Л.: Наука, 1965. 339 с.
- Кузнецов 2020 — *Кузнецов А. В.* Пустоутробие как основа образа Иудушки Головлева // ЛУЧШАЯ СТУДЕНЧЕСКАЯ СТАТЬЯ 2020: Сборник статей XXXIV Междунар. научн.-исслед. конкурса. Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2020. С. 163–165.
- Кузнецов 2023 — *Кузнецов А. В.* Мотив пустоты как структурная единица авторской картины мира в повести «Котлован» А. П. Платонова // Вестник научных конференций. 2023. № 5-2(93) (Перспективы развития науки и образования: по мат-лам междунар. научн.-практ. конф. 31 мая 2023 г.). С. 50–53.
- Лакан 1998 — *Лакан Ж.* Семинары, Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54) / пер. с франц. М. Титовой, А. Черноглазова (Приложения). М.: Гнозис, Логос, 1998. 432 с.
- Лакан 2010 — *Лакан Ж.* Тревога (Семинар, Книга X (1962/63)) / пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис, Логос, 2010. 424 с.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике и типологии культуры: в 3 тт. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.
- Национальный корпус русского языка — Национальный корпус русского языка. Основной корпус // URL: <https://ruscorpora.ru/results?search=Cu8BErQBCrEBChMKCWRpc2FtYm1vZBIGCgRtYWluChCKB2Rpc3Rtb2QSDAoKd2l0aF96ZXJvcxKAQooCgNsZXgSIQof0L%252FRg9GB0YLri9GA0Yx8It%C252F0YPRgdGC0YvRgNGMIgoKCgRmb3JtEgIKAoLCgVncmFtbRICCgAKCQoDc2VtEgIKAoVCgdzZW0tbW9kEgoKCHNlbXxzZW14CgwKBnN5bnRheBICCgAKCwoFZmxhZ3MSAg0AKi8KCAGAEaoYMiAKEAUgACiE64Tir%252FnTDzIJZ3JcmVhdGVkQAVqBDuOTV4AKABATI CCAE6AQE%253D> (дата обращения: 09.04.2024).
- Ожегов 1987 — *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1987. 750 с.
- Саенко 2010 — *Саенко Н. Р.* Онтологическая поэтика пустоты. М.: Академия Естествознания, 2010. 160 с.
- Саенко 2011 — *Саенко Н. Р.* Формы и образы небытия в культуре. Saarbrucken: Lambert Academic Publ., 2011. 443 с.
- Сартр 2000 — *Сартр Ж. П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с франц., предисл., примеч. В. И. Колядко. М.: Республика, 2000. 639 с.
- Севастьянова 2011а — *Севастьянова В. С.* «Весь ужас переставшей пустоты...»: трагедия творения в художественном пространстве русской поэзии

- 1920-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2011. № 131. С. 146–153.
- Севастьянова 2011б — Севастьянова В. С. «Качая мглой, встает ничто...» (О проблеме небытия в поэзии русского модернизма и в литературоведческом дискурсе) // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып. 61. 2011. № 37(252). С. 109–118.
- Севастьянова 2012 — Севастьянова В. С. Поэтика не-бытия в русской литературе 1900–1920-х гг.: дисс. ... д-ра филол. наук. Магнитогорск, 2012. 333 с.
- Сейдашова 2017 — Сейдашова А. Б. Мотив пустоты в романе В. О. Пелевина «Чапаев и пустота» // Вестник Российской университета Дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2017. № 3. С. 449–456.
- Степанов 2001 — Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект, 2001. 990 с.
- Теория литературы 2004 — Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 тт. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Брайтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. 512 с.
- Хейзинга 2011 — Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; comment., указатель Д. Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
- Черных 1999 — Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 тт. 3-е изд., стереотип. Т. 2: Панцирь – Ящур. М.: Рус. яз., 1999. 560 с.