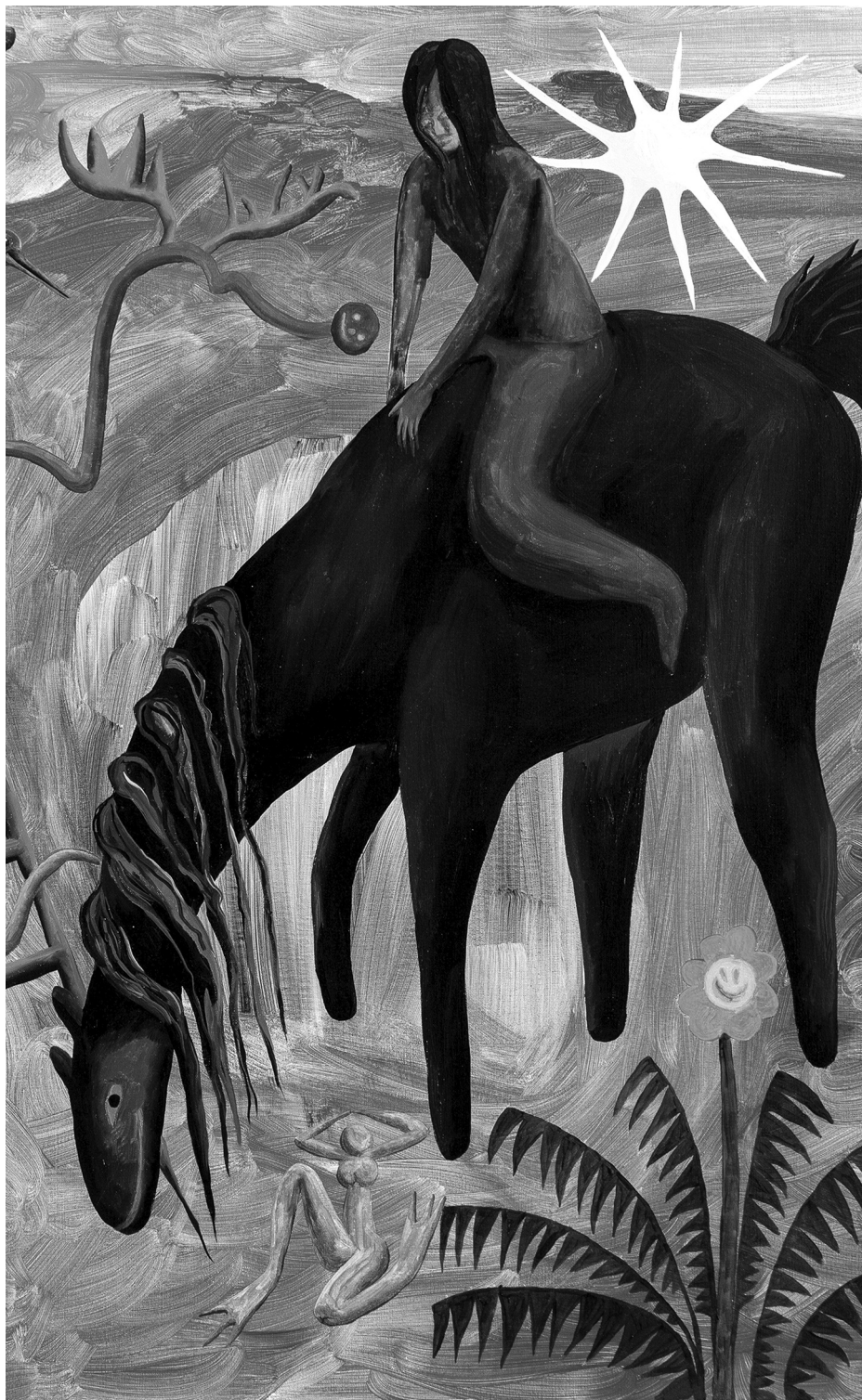




Анна Андриеевская. Всадница
Холст, акрил, масло. 81 x 100 см. Фрагмент. 2023

Художественные практики: вариации «будущего»

ЛИТЕРАТУРА И ВЫБОР БУДУЩЕГО

Сергей Зенкин

Рассказ и проект

ПРЕДВОСХИЩЕНИЕ БУДУЩЕГО В РОМАНТИЧЕСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ

Sergey Zenkin

Telling and Projecting. Anticipation of the Future in Romantic Narrative

Сергей Зенкин

Без объявленной аффилиации; доктор
филологических наук
sergezenkine@hotmail.com.

Ключевые слова: романтизм, предвосхи-
щение будущего, Бодлер

УДК: 821+82.0

DOI: 10.53953/08696365_2026_200_4_501

В статье разбирается ряд произведений романтической литературы (особенно подробно — стихотворение в прозе Шарля Бодлера «Фальшивая монета»), воссоздающих ситуацию предвосхищения будущего, в котором участвуют как герои, так и сам автор. Будущее трактуется в них как личная судьба, как выигрыш в экономической игре, как получение и прочтение отправленного поэтом послания. В противоположность фаталистическим воззрениям и попыткам рационального планирования будущего, писатели-романтики видят в нем не объект пророчества, знания и обладания, а область рискованного проекта, предвосхищающая некоторые идеи экзистенциальной философии XX века.

Sergey Zenkin

No affiliation declared; Doctor of Philology
sergezenkine@hotmail.ru.

Keywords: Romanticism, anticipation of the future,
Baudelaire

UDC: 821+82.0

DOI: 10.53953/08696365_2026_200_4_501

This article examines several works of Romantic literature (particularly Charles Baudelaire's prose poem «La Fausse monnaie») describing a situation of anticipating the future, in which both the characters and the author himself participate. The future is interpreted in those works as a personal destiny, as winning an economic game, as receiving and reading a message sent by the poet. In contrast to fatalistic views and to attempts of rational planification of the future, Romantic writers see the latter not as an object of prophecy, knowledge, and possession, but as a field of risky project, anticipating some ideas of 20th-century existential philosophy.

Пророчество, планирование и предвосхищение

Культура романтизма создавала себя как анахроническую или, что то же самое, «переходную». Романтическая «мечтательность» означает, помимо прочего, именно незакрепленность во времени, в настоящем моменте. Романтический индивид не совсем современник себе, живет не вполне в настоящем: так, он ощущает за собой историческое наследие, проецирует себя в легендарное прошлое ценой отчужденности от жизни современной¹.

Анахронические мечтания могут обращаться не только в прошлое, но и в будущее, как в коллективном масштабе (порождая, например, веру в прогресс), так и в рамках личного, индивидуального опыта: человек пытается предугадать свою и чужую участь, судьбу собственного творчества, ищет себе осмысленную позицию перед лицом грядущей неизвестности. Эта последняя ситуация будет рассмотрена здесь на материале нескольких литературных текстов, в основном взятых из французской и русской поэзии и прозы.

Люди всегда были озабочены будущим и пытались его предвидеть и предсказывать; у этого предвидения были сакральная и профанная модальности — *пророчество* и *планирование*.

В древней, а затем и новоевропейской словесности прогнозы будущего часто принимали форму мистических откровений, вводившихся как в священные, так и в светские тексты. Герои «Илиады» из обоих враждующих лагерей почти одними и теми же словами предсказывали исход войны: «Будет некогда день, и погибнет священная Троя, / С нею погибнет Приам и народ копьеносца Приама»². Древнейший эпос излагал такие прорицания ретроспективно, как уже сбывшиеся ранее, более поздний книжный эпос иногда доводил их реализацию до настоящего момента — как в шестой главе «Энеиды», с анахроническими аллюзиями на современную Вергилию эпоху. Наконец, в литературе бывали и прорицания собственно о будущем, еще не осуществившиеся к тому времени, когда они высказывались: так, дантовская «Божественная комедия» предвещала загробную участь еще не умерших к тому времени лиц. В любом случае при пророчестве будущее трактовалось фаталистически: оно изначально предначертано, и именно поэтому посвященные могут прочитать его заранее, прежде чем оно реализуется.

Планированием будущего люди также занимались испокон веку, и эта операция также множество раз изображалась в литературе — часто в критическом духе, демонстрируя свою ненадежность. Пророчество, если только оно настоящее, обязательно сбывается, а план может и сорваться. Классический пример — басня Лафонтена «Молочница и горшок с молоком» («Басни», VII, 10), героиня которой мечтает, продав молоко, купить яиц, вырастить из них цыплят, потом на доход от торговли курами приобрести поросенка, дальше завести корову... «Тут горшок с молоком падает — прощайте и корова, и свинья, и птичий выводок!»³ В любом случае при планировании будущее рационализиру-

1 Гюстав Флобер уже в 1850-х годах называл такое чувство «историческим трепетом», «тоской по ушедшим эпохам, родством душ через столетия» (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма, статьи. Т. 1. М.: Художественная литература, 1984. С. 207, 272. Цитируемые письма Луизе Коле — в переводе Е. Лысенко).

2 Гомер. Илиада. VI, 468–469; ср. IV, 167–168. Перевод Н.И. Гнедича.

3 La Fontaine J. de. Œuvres complètes. Paris: Seuil, 1963 (L'Intégrale). P. 122.

ется и редуцируется, трактуется как объект интеллектуальной инженерии; так происходило и в больших социальных предприятиях XIX–XX веков, таких как коммунистическое переустройство общества, где рациональное планирование будущего парадоксально уживалось с милленаристским провидением⁴.

В романтической культуре складывается новая, принципиально неопределенная идея будущего. Оно становится предметом уже не пророчества и не планирования, а *предвосхищения* (*anticipation*): не богооткровенного знания и не технического обустройства, а увлекательных и тревожных предположений. Пророчество и план по сути однозначны (даже если первое по своему внешнему выражению может выглядеть двусмысленным), тогда как предвосхищение действительно множественно, предполагает разные варианты развития. Пророчество всегда завершено, доходит до конца (часто до смерти того, к кому оно относится: «но примешь ты смерть от коня своего»), планирование тоже рассчитано на определенную цель, а предвосхищение будущего может быть и открытым, не давая событиям окончательного завершения. Иными словами, у предположений о будущем есть не только содержательная, но и формальная сторона: вместо того чтобы предсказывать, что именно станет в грядущем, можно размышлять о самой его непредсказуемости, о его виртуальных возможностях. В литературном повествовании такая мысленная операция осуществляется сразу на двух уровнях — истории и дискурса, в судьбе героя и в творческом опыте автора, образуя специфическую «форму времени», по выражению Бахтина.

Хронологически первым «романом предвосхищения» (*roman d'anticipation*) считается «Год две тысячи четыреста сороковой» Луи-Себастьяна Мерсье (1770/1771): автор описывал якобы увиденный им во сне идеальный Париж XXV века, по всем статьям противоположный неустроенному городу и несправедливому государству, где он реально жил. Литературная утопия — почтенный жанр, известный уже несколько веков, — впервые была локализована не в «нигде-иной» дали, не в пространстве иных стран или планет, а в проспективном времени. В дальнейшем картины будущего стали частым предметом утопической литературы (во Франции см. «Грядущий Париж» Теофиля Готье (1851)⁵, «Париж XX века» Жюль Верна (1860)) и породили богатую традицию так называемой «научной фантастики»; последняя, как и книга Мерсье, не пророчествует, а рационально планирует будущее, отталкиваясь от критически оцениваемого настоящего. Впрочем, сам ее основатель Верн в своих романах чаще всего

-
- 4 В ныне забытом, но имевшем немалый успех романе Владимира Орлова «Альтист Данилов» (1980), литературной фантазии в духе Гофмана и Булгакова, описывалось, между прочим, странное сообщество «хлопобудов», нечто среднее между кооперативом и сектой. Его члены в брежневском Советском Союзе пытались «хлопотать о будущем», то есть точно прогнозировать собственные вкусы и желания на много лет вперед и заранее организовывать очередность получения желанных объектов — модных и дефицитных товаров и услуг (одежды, обучения детей, квартир, косметических процедур...). Их деятельность выглядела пародийным дополнением к советской «плановой экономике», которая за несколько лет до своего краха все еще силилась «по-научному» проектировать будущее, а на деле заставляла людей годами стоять в очереди за автомобилем или мебельным гарнитуром.
 - 5 Готье, по-видимому, знал книги Мерсье о Париже и заимствовал некоторые сюжетные ходы из «Года две тысячи четыреста сорокового» для своей собственной новеллы «Аррия Марцелла» (1852) — сновидческого «путешествия» в мир не будущего, а далекого прошлого.

относил действие не к далекому будущему, а к своей собственной эпохе, которая как бы уже превосходила себя, порождая небывалые технические чудеса.

Симптоматичен и другой французский роман XVIII века, «Жак-фаталист и его хозяин» Дени Дидро (полностью опубликован посмертно в 1796 г.), посвященный, как ясно из названия, высмеиванию фатализма. Автор/рассказчик уже на второй странице открыто заявлял, что готов переиначивать фабулу по собственному произволу:

Вы видите, читатель, что я нахожусь на верном пути и что от меня зависит помучить вас и отсрочить на год, на два или на три рассказ о любовных похождениях Жака, разлучив его с Хозяином и подвергнув каждого из них всевозможным случайностям по моему усмотрению. Почему бы мне не женить Хозяина и не наставить ему рога? Не отправить Жака на Антильские острова? Не послать туда же Хозяина? Не вернуть обоих во Францию на том же корабле? Как легко сочинять небылицы!⁶

Подобные иронические декларации в духе Стерна можно читать в чисто метатекстуальном смысле, как авторский комментарий к сюжету. В качестве такового они, пожалуй, и уместнее были бы вне собственно романного текста, например в предисловии или примечаниях; однако Дидро вводит их прямо в свой рассказ, полемически сталкивая их с жизненной философией героя, убежденного, «что все, что случается с нами хорошего или дурного, предначертано свыше»⁷. На самом деле приключения Жака и его Хозяина демонстрируют именно свою случайность; их «предначертанность свыше» разоблачается как результат нарративной игры. Внутри себя их мир лишен предопределенности, она привносится в него лишь извне, самим актом повествования; рассказываемая история получает тот или иной оборот по произволу ее настоящего, вне-текстуального «хозяина» — автора-демиурга, тасующего ее словно колоду карт.

С этим можно сравнить позднейшие, относящиеся уже к романтической культуре эпизоды сомнений и колебаний, более или менее всерьез переживаемых писателями относительно того, как развивать и завершать свою фабулу: Пушкин шутливо жалуется на непредвиденное поведение своей героини («Представляете, какую штуку удрала со мной моя Татьяна... замуж вышла»)⁸; Эжен Сю, публикуя в фельетоне свой роман «Парижские тайны» (1842), получает от читателей просьбы «спасти» *in fine* того или иного полюбившегося им персонажа⁹; Теофиль Готье, также завершая журнальную публикацию «Капитана Фракасса» (1863), специально собирает своих близких — жену, дочерей и сестер, — чтобы вместе решить, дать ли этому роману счастливый или печальный конец¹⁰. Как и в «Жаке-фаталисте», перед нами литературная игра, которая может принимать интерактивную форму переписки с читателями или совещания с родными. Но теперь она происходит не внутри, а *вокруг* литературного текста, в пространстве литературного быта, и в ней разыгрывается дру-

6 Дидро Д. Жак-фаталист и его хозяин / Пер. с фр. Г.И. Ярхо // Дидро Д. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1994. С. 127.

7 Там же. С. 126.

8 Устное предание, записанное Н.Н. Гусевым со слов Л.Н. Толстого; считают, что собеседником Пушкина, впервые запомнившим эти его слова, был С.П. Жихарев.

9 См.: Bory J.-L. Eugène Sue, le roi du roman populaire. Paris: Mercure de France, 1962. P. 278.

10 Об этом литературном семейном совете рассказала в своих мемуарах старшая дочь писателя: Gautier J. Le Collier des jours. Le Second rang du collier. Paris: Félix Juven, 1900–1910. P. 103–107.

гой образ, другая роль автора: он больше не самовластный демиург, не манипулирует судьбой персонажей, а лишь пытается угадывать ее в будущем — в собственном еще не написанном или недописанном тексте.

Впоследствии, в XX веке, такие писательские колебания превратились в распространенный прием, когда повествовательная парадигма развертывается в синтагму и фабула получает несколько разных, а то и взаимоисключающих версий (Акутагава Рюноске, Хулио Кортасар, Джон Фаулз и т.п.). Вообще, мотив неопределенной судьбы героев легче всего прижился именно в новом ведущем жанре литературы XIX века — романе, не связанном в построении сюжета ни трагической предопределенностью развязки, ни жесткой типологией действующих лиц: вольно комбинируя события и типы, он притязает выражать сложность и непредсказуемость самой жизни.

Хорошо известно, как трактует эту тему Пушкин в «Евгении Онегине»; речь идет о двух несбывшихся вариантах судьбы Ленского, погибшего молодым на дуэли:

Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден...
<...>
А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел...¹¹

Два облика будущего (личного, индивидуального) обусловлены здесь уже не нарративным произволом, а глубинным устройством текста — двойственным словесным строем пушкинского романа в стихах, где возвышенно-поэтический стиль систематически перемежается разговорно-бытовым. Соответственно, оба гипотетических облика Ленского, переживи он роковой поединок, вырастают из неоднородного романного дискурса. Подобно Дидро и, позднее, Байрону в «Дон Жуане», Пушкин вводит в текст своего романа так называемые «авторские отступления» — на самом деле, конечно, комментарии условного рассказчика. Одним из них предварен и пассаж о прервавшейся жизни Ленского (строфа XXXVI), но в данном случае отступление призвано не подчеркнуть, а сократить, нейтрализовать дистанцию между повествуемой историей и актом повествования. Рассказчик обращается к публике со словами сочувствия к павшему юноше: «Друзья мои, вам жаль поэта...» — и сожалеет о том, что его «благородное стремленье / И чувств и мыслей молодых / Высоких, нежных, удалых» осталось нереализованным в творчестве, — хотя выше сам же называл «темными и вялыми» предсмертные стихи молодого поэта и отказывал им в романтическом достоинстве («хоть романтизма тут нимало / Не вижу я» — строфа XXIII)¹². Предположения о несбывшемся будущем героя вытекают из литературных размышлений автора, меряющего стихи Ленского по критериям своего собственного творчества.

Открытое, неопределенное будущее было одной из тем поэзии и прозы Лермонтова. В лирике оно оценивается однозначно отрицательно: поэт глядит

¹¹ Пушкин А.С. Евгений Онегин. Глава шестая, XXXVII–XXXVIII, XXXIX.

¹² Одной из причин такой суровой оценки могла быть фаталистическая топика стихов Ленского: «Что день грядущий мне готовит? / Его мой взор напрасно ловит, / В глубокой мгле таится он. / Нет нужды; прав судьбы закон» (строфа XXI).

«на будущность с боязнью» («Гляжу на будущность с боязнью...», 1838) и предсказывает печальную участь всему своему поколению: «Его грядущее — иль пусто, иль темно... <...> И прах наш, с строгостью судьи и гражданина, / Потомок оскорбит презрительным стихом...» («Дума», 1838). А роман «Герой нашего времени» заканчивается главой «Фаталист» (1839), заглавный герой которой совсем не похож на Жака-фаталиста у Дидро: этот несколько экзотичный персонаж, офицер-иностранец Вулич, не соглашается покорно с превратностями судьбы, но смело идет им навстречу, затевает с ними смертельную игру (позднее ее назовут «русской рулеткой») и втягивает в нее главного героя романа — Печорина; тот сначала оказывается пророком, нечаянно предсказав гибель Вулича, а затем и сам решается «испытать судьбу», рискуя жизнью при аресте его убийцы¹³. Для Лермонтова фатализм — не абстрактный философский противник, которым он был для Дидро (как оптимизм для Вольтера в «Кандиде»), но конкретная эстетическая, творческая проблема: можно ли законно, убедительно завершить историю, судьбу героя? В повествовании «Героя нашего времени», заканчивающемся «фаталистическим» эпизодом, она так и остается открытой.

Неопределенность, многовариантность личного будущего может воплощаться в фигуре *ребенка*, которому еще предстоит кем-то стать. Топос «чудесного отрока», предназначенного к великим свершениям, широко распространен в мифологии и фольклоре, но в них он трактовался фаталистически. Классическим (контрольным) примером может служить шестая глава Вергилиевой «Энеиды», где древнему герою в подземном царстве, среди прочих предвестий будущего, является образ «юноши дивной красоты», который «исполнен величием», «но осеняет чело ему ночь печальною тенью». Это современник Вергилия Марк Клавдий Марцелл, любимый племянник и несостоявшийся наследник императора Августа, умерший в юном возрасте:

Отрок несчастный, — увы! — если рок суровый ты сломишь,
Будешь Марцеллом и ты!¹⁴

Отец Энея, произносящий это загробное пророчество, как будто колеблется, одновременно и оплакивая «несчастливого отрока», и сохраняя за ним некую возможность «сломить суровый рок» и выжить, сделавшись равным своему далекому славному предку, которого тоже звали Марцелл. Однако эта неопределенность предвосхищения лишь едва намечена, скрывается в не совсем стандартном употреблении грамматических времен: по сути, имеется в виду не гипотетическая возможность, а лишь заведомо несбыточное риторическое пожелание, не отменяющее уже свершившейся роковой судьбы¹⁵.

13 Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М.: Гослитиздат, 1958. С. 155.

14 Вергилий. Энеида. VI, 862, 863–864, 883–884. Перевод С. Ошерова под редакцией Ф. Петровского.

15 В латинском оригинале: «*Neu, miserande puer, si qua fata aspera rumpas, / Tu Marcellus eris*» — настоящее условное глагольное время *rumpas* заставляет понимать данное условие как еще возможное. Комментаторы Вергилия, пытаясь нормализовать эту странную грамматическую конструкцию, иногда объясняют ее смысл вообще вне условно-следственной связи, приблизительно так: «Если б сломил ты свой рок! И звать тебя будут Марцеллом» (*Bailey Shackleton D.R. «Tu Marcellus eris» // Harvard Studies in Classical Philology. 1986. Vol. 90. P. 199–205*).

Более счастливый вариант классического топоса содержится в стихотворении Пушкина «Отрок» (1830), где он актуализирован намеком на жизненный успех исторического лица, Михаила Ломоносова:

Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря;
Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

Высокий удел своего героя поэт объясняет провиденциальным решением, призывом свыше («отрок, оставь рыбака!»). Его стихи похожи на подпись к статичному изображению, например к портрету или наставительной гравюре¹⁶; работа автора заключается именно в воспроизведении этой классической формы, фиксирующей судьбу «чудесного отрока», а нарративное предсказание будущего строится буквально как его *пред-видение* (на визуальной картинке).

Романтическая поэзия может и оставлять судьбу ребенка неизвестной, открытой словно в романе¹⁷. Виктор Гюго включает в свой сборник «Внутренние голоса» (1837) стихотворение, название которого взято из Вергилия (правда, не из «Энеиды», а из «Георгик») — «Tentanda via est», «Следует испытать сей путь». В нем описывается мечтательный мальчик, который, возможно, гениально одарен: пренебрегая учебными занятиями, он проводит время в грезах, и поэт угадывает в них мечты о будущем — микрорассказы о поприщах, на которых тот может прославиться: в визионерской поэзии, как Мильтон и Данте, в скульптуре, как Микеланджело, в полководческом искусстве, как Франциск или Бонапарт, в великих открытиях, как астроном Гершель или мореплаватель Колумб... В каждом из этих вариантов своей судьбы талантливый отрок станет одним из тех великих деятелей цивилизации, которых Оноре де Бальзак именовал «артистами» («О художниках», 1830)¹⁸, Томас Карлейль — «героями» («Герои, почитание героев и героическое в истории», 1841), а сам Гюго в позднейшей поэме — «волхвами»¹⁹.

В финале стихотворения эти прогнозы (которыми поэт успокаивал мать мальчика, встревоженную его задумчивостью) возвращаются к поэзии, к ситуации написания стихов и к их судьбе:

Кто ведает? Среди младенческих усилий
Растет, быть может, в нем певец певцов — Вергилий,
Стремящийся сорвать бессмертия венец,

16 В публикации «Северных цветов» 1832 года это стихотворение Пушкина печаталось в разделе «Антологические эпиграммы». О его связи с экфрастической традицией «надписей» см. комментарий Алины Бодровой в кн.: *Пушкин А.С. Сочинения: Комментированное издание* / Под общей ред. Дэвида М. Бетеа. Вып. 3. М.: Новое издательство, 2016. С. 201–202.

17 Комментируя в 1980 году старое фото незнакомого мальчика, Ролан Барт восклицает: «Возможно, что Эрнест, юный школьник, сфотографированный Кертесом в 1931 году, живет до сих пор (но где? и как? вот это роман!)» (*Барт Р. Camera lucida* / Пер. М. Рыклина. М.: Ad marginem, 1997. С. 126. Перевод уточнен для цитаты).

18 См.: *Зенкин С.Н. Похвала артистам* (Из комментариев к статье Бальзака «О художниках») // Шаги / Steps. Т. 10. № 4. 2024. С. 146–162.

19 Поэма «Les Mages» (1856) входит в сборник Гюго «Созерцания»; великие «жрецы» (*prêtres*) и «волхвы» (*mages*) цивилизации именуются в ней также и «героями» (*héros*).

Стихом поколебать весь мир и, наконец,
Крылатым гением, подобно дивной тени,
Лететь по головам грядущих поколений²⁰.

Последняя строка французского текста — «*Voltiger, nom ailé, sur les bouches des hommes*»²¹ — перефразирует «Георгики»:

Неторным путем я пойду и, быть может,
Ввысь подымусь и людские уста облечу, торжествуя!²²

Владимир Бенедиктов, переводя стихи Гюго, заменил вергилиевские «людские уста» «грядущими поколениями», и эта переводческая вольность, допущенная русским поэтом — современником французского, — сама по себе симптоматична для литературы XIX века, озабоченной тем, что случится в «грядущем», за рамками сюжета. Еще неведомый удел талантливого отрока образует параллель с жизненными устремлениями самого автора стихов, который в лице ребенка недвусмысленным, хоть и скромным намеком выражает свою мечту о славе. Временная перспектива продлевается в будущее, от биографии конкретного лица к его — и авторской — судьбе в веках. Новый смысл получает и цитатный заголовок стихотворения: в «Георгиках» метафора *tentanda via* означала «неторный путь» *поэтической речи*, которым собирается следовать сам стихотворец, берясь за трудную тему, французский же поэт имеет в виду не словесный, а реально-жизненный путь, в частности свой собственный.

В терминах нарратологии персонаж «чудесного отрока» оказывается мотивировкой или триггером повествовательного эллипсиса, многозначительного умолчания, посредством которого читателю предлагают самому помечтать о том, «как у них там будет дело дальше», перелagая на него заботу о развязке истории. Таким полуоткрытым финалом нередко заканчивают романы писатели постромантической эпохи: Лев Толстой в эпилоге «Войны и мира» (1869) излагает неясно-провидческий сон юного Николиньки Болконского, а Роже Мартен дю Гар в эпилоге «Семьи Тибо» (1940), истории двух братьев, гибнущих на Первой мировой войне, выводит фигуру маленького сына одного из них, которому предстоит унаследовать опыт жизни их обоих. Благодаря такому «ювенальному эллипсису» современный биографический роман неожиданно подхватывает традицию древних героических сказаний, часто сообщавших не только о деяниях героя, но и его потомстве: жизненный путь не завершается смертью, он развертывается в будущее, в чью-то чужую, еще только начинающуюся жизнь.

Экономика будущего в «Фальшивой монете»

Предвосхищения будущего в литературе XIX века имели своим социальным коррелятом (до какой-то степени и причиной) развитие капитализма. Ускорение товарно-денежного оборота сделало особенно зрелищными и драматичными экономические процессы, в ходе которых замыслы людей триумфально сбы-

20 Гюго В. Стихотворения. М.: Детская литература, 1990. С. 92.

21 Hugo V. Les Chants du crépuscule. Les Voix intérieures. Les Rayons et les ombres. Paris: Gallimard, 1983 (Poésie). P. 206.

22 Вергилий. Георгики. III, 8–9, перевод С. Шервинского.

ваются или катастрофически рушатся. Биржи и игорные дома, широко распространявшиеся в Европе с XVIII века и хорошо знакомые по опыту многим писателям, стали местом обращения «бешеных денег» — стремительно растущих и столь же быстро ускользающих из рук богатств, которые возникают и исчезают как бы сами собой. Все это заставляло переживать будущее не как осуществление рационального плана или роковой судьбы, а как рискованную азартную игру.

Среди многих текстов, отражающих новое ощущение, здесь будет подробнее разобран один, по жанру занимающий промежуточное положение между лирической пьесой и романным фрагментом, — стихотворение в прозе Шарля Бодлера «Фальшивая монета». Бодлер не раз воображал коллективное будущее — утопическое (стихотворение «Парижский сон» из книги «Цветы Зла») или «декадентское» (картина «конца света», описанная во фрагменте XV записок, публикуемых под заголовком «Фейерверки»). Но именно в «Фальшивой монете» можно найти особенно оригинальные интуиции будущего как *личностного* опыта.

Представленная в ней сценка проста: приятель рассказчика, получив сдачу в табачной лавке, берет из нее и подает встречному нищему неожиданно крупную по достоинству монету, а затем объясняет своему спутнику, что она была фальшивой; следуют размышления рассказчика о том, что значит такой поступок²³. Напечатанный в журнале «Артист» в ноябре 1864 года, этот текст входит в ряд других, где Бодлер упоминает, в стихах или в прозе, о встречах с бедняками и нищими²⁴. В них реализуется эстетика «современности»: изображается городская жизнь XIX века без всякой связи с классическими традициями и образцами. Рассказ не апеллирует ни к какому прошлому, ни к историческому, ни к мифологическому; дело происходит всецело в настоящем, зато бытовая фабула получает сложную перспективу в будущем.

Как и другие произведения Бодлера, «Фальшивая монета» много комментировалась в критике²⁵. Особенно выделяется книга Жака Деррида «Даяние времени» (1991), в значительной части занятая тщательным разбором этого текста. Деррида рассматривает феномен «даяния» — и, в частности, странное подаяние из «Фальшивой монеты» — во вневременном плане, почти не затрагивая проблему будущего. Его философской задачей было выяснить, что такое *событие и дар*, понятые в абсолютном смысле — в их непредрежденности и необусловленности, независимости ни от каких законов и причин: «Событие и дар, событие как дар, дар как событие должны вторгаться немотивированно — например, бескорыстно»²⁶. Событие заранее предвидимое, вытекающее из других фактов, которые его обусловили, — это уже не событие как таковое, но лишь момент других событий; также и дарение, производимое по какому-либо замыслу или обычаю (вообще-то таково большинство наших реальных подарков!), осуществляется уже не совсем «даром», но ввиду отплаты и выгоды, наподобие кредита или авансового платежа.

23 См.: Бодлер Ш. Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники / Пер. с фр. Е.В. Баевской. СПб.: Наука, 2011. С. 66–67. Далее короткий текст «Фальшивой монеты», если не указано иначе, цитируется по данному изданию без ссылок.

24 Более всех с ним сближается другое стихотворение в прозе — «Глаза бедняков», напечатанное в июле того же 1864 года.

25 См. сводку этих комментариев: Murphy S. Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du *Spleen de Paris*. Paris: Champion, 2003. P. 435–449.

26 Derrida J. Donner le temps. 1. La fausse monnaie. Paris: Galilée, 1991. P. 156.

Примерно с такой точки зрения и бодлеровский рассказчик расценивает обманчивый акт подаяния-дарения, совершенный его приятелем: в принципе тот даже своей фальшивой монетой мог «создать событие в жизни этого бедняка [*créer un événement dans la vie de ce pauvre diable*]»²⁷, то есть произвести нечто неожиданное то ли на благо, то ли во зло; однако настоящая его цель, как вдруг понимает рассказчик, была узко эгоистическая — «экономическими средствами отхватить местечко в раю... даром заполучить патент на милосердие». Тем самым он обманул не только нищего, но и прежде всего (а может быть, даже только) своего спутника: тот уже начал воображать изощренно-эстетский сценарий последствий ложного дара, которыми он мог бы восхититься вчуже, а в действительности все, оказывается, сводилось к банально-корыстному, да и просто глуповатому жульничеству, к попытке провести не только людей, но и Бога («отхватить местечко в раю») — как будто тому не известно, какой была поданная монета... Осознав все это, бодлеровский рассказчик чувствует горькую фрустрацию: «Именно рассказчику — а не нищему, немому свидетелю, — заключает Деррида, — “друг” так ничего и не подарил»²⁸, не подарил настоящего события, которому можно было бы *удивиться*. Сам приятель, по видимому, лишен способности переживать это чувство: в своей последней реплике он вроде бы повторяет слова рассказчика, сравнивавшего удовольствие «удивить кого-нибудь сюрпризом» с «удовольствием удивиться самому», — однако улавливает в этой мысли только первую часть — «удивить кого-нибудь».

Как можно догадаться, этот приятель небогат: он опытен в мелкой торговле и умеет почти сразу отличить фальшивую монету от настоящих (многие ли способны на это сегодня?), но не имеет бумажника или портмоне и вынужден рассовывать деньги по карманам. Он знаком с рассказчиком-поэтом — может быть, он и сам один из его собратьев или представитель какой-то смежной профессии? Известно, что мотив «фальшивой милостыни» уже встречался у Бодлера раньше — в критической статье 1852 года «Языческая школа», где автор осуждал культ «чистого искусства» за

ограниченность, бессердечие, безмерную гордыню и себялюбие. Мне вспоминается один художник-шутник [*artiste farceur*], который, обнаружив у себя фальшивую монету, заявил: «Я приберегу ее для нищего». Негодяй предвкушал извращенное удовольствие при мысли, что он надует бедняка и заодно прослышет милосердным»²⁹.

Вероятно, и сюжет позднейшего стихотворения в прозе основывался на том же воспоминании, героем которого был некий «художник-шутник», особого рода *артист*, умеющий своими проделками создавать «события» из ничего, по собственному хотению³⁰. Именно за неспособность к бескорыстному творчеству — не в искусстве, а в жизни — рассказчик в «Фальшивой монете» в кон-

27 Перевод Элписа (Бодлер III. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М.: Высшая школа, 1993. С. 227–228). Перевод Е.В. Баевской: «внести в жизнь этого бедняка какое-то разнообразие».

28 *Derrida J.* Op. cit. P. 149.

29 Бодлер III. Об искусстве / Пер. Н.И. Столяровой и Л.Д. Липман. М.: Искусство, 1986. С. 134. Перевод уточнен для цитаты.

30 Художники традиционно пользовались в быту репутацией злых клоунов, об их агрессивно-комических проделках упоминается в «Парижских тайнах» Эжена Сю, в романе Гонкуров «Манетта Саломон» (1868) и многих других текстах XIX века.

це концов и осуждает своего приятеля: по его изложению, все сводится к истории дурной, неудачной *шутки*.

Итак, «событие», которое произошло или, вернее, не произошло, не состоялось в описанной сценке, — это псевдособытие ложной щедрости, вызывающее эстетическое (скорее, чем этическое) негодование у рассказчика. Но бодлеровский текст не исчерпывается этим скудным сообщением о глупой эгоистической выходке; рассказчику оно дает толчок к мечтаниям, которые охватывают его «жалкий мозг» и устремляются за пределы настоящего времени и настоящей реальности, к непредсказуемому будущему: «И вот уже моя фантазия воспарила, уступив напрокат крылья мозгам моего друга и выводя все возможные последствия из всех возможных гипотез». Своими «гипотезами» рассказчик пытается представить себе дальнейшую, закадровую судьбу «одаренного» бедняка и какое-то время наслаждается собственным вымыслом. В этот момент он уже не просто персонаж (свидетель) реальной сценки, а *автор* воображаемой истории, которая могла бы из нее вырасти. Он подобен другим бодлеровским мечтателям — например, герою стихотворения в прозе «Замыслы» («Les Projets», 1857–1862), предвосхищающему разные варианты счастливой жизни: «И к чему воплощать замыслы в жизнь, коль скоро замысел сам по себе приносит столько радости?»³¹

Нарративная ситуация предвосхищения — не художественных допущений, а действительных поступков и их вероятных последствий — подразумевалась уже в завязке «Фальшивой монеты», где приятель рассказчика совершал экономический выбор. Если в сдаче из табачной лавки он обнаружил фальшивую монету, то у него было несколько способов дальнейшего действия. Можно было (правда, с риском скандала) вернуться в лавку и возвратить, опротестовать дефектный денежный знак; имелся даже свидетель — спутник-рассказчик, готовый подтвердить, что монета действительно досталась его приятелю в сдаче, а не была им извлечена, скажем, из собственного кармана. Можно было (правда, с риском быть пойманным) попытаться сбыть монету, потратить ее на что-то полезное или разменять на настоящие деньги. Можно было (правда, в чистый убыток себе) уничтожить, выбросить монету, не позволяя ей больше никого «подвести под удар» (*compromettre*). Приятель, однако, избирает четвертый, наименее очевидный, но показавшийся наиболее выгодным вариант — подать нехорошую монету нищему, оплатив ею свой показной жест милосердия; правда, спутнику он сразу признается в обмане, да и нищему того и гляди тоже предстоит в нем убедиться. За каждым из этих возможных решений (кроме разве что третьего — с уничтожением монеты) следовало то или иное развитие дальнейших событий, и даже поступок, реально совершенный приятелем, допускает несколько разных вариантов будущего, «пагубных или иных» для получателя монеты; их-то и перебирает в своем воображении рассказчик.

Вместе с фальшивой монетой к нищему переходят некоторые сценарии ее реализации, которые имелись у подателя: рассказчик представляет себе совершаемый бедняком успешный размен монеты на «пригоршню честных медяков»³² или же грозящий ему арест «за сбыт фальшивых денег». Подобно вообще всяко-

31 Бодлер III. Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники. С. 59.

32 В оригинале фальшивая монета «размножается на настоящие»; этот глагол *se multiplier* уже намекает на последний вариант развития событий, с обогащением бедняка, ставшего «спекулятором».

му дару, подаяние амбивалентно, содержит в себе риск для получателя³³, в данном случае принимающий форму азартной игры, — повезет или не повезет? Приятель рассказчика подтолкнул нищего к опасной коммерции, дал ему в руки рискованный актив, «бешеные деньги», из которых может выйти что угодно.

В частности, они способны произвести еще и самый неожиданный результат: «фальшивая монета может на несколько дней превратить нищего предпринимателя [*spéculateur*] в богача». В самом деле, полученную сумму в принципе можно не потратить зря, а вложить в какое-нибудь дело, и если вдруг оно пойдет хорошо, то это станет началом настоящего богатства, не обязательно лишь «на несколько дней». Мифология капитализма полна рассказов о чудесном успехе и обогащении, начавшихся с нуля, с какой-нибудь ничтожной, буквально нищенской денежной суммы; а его реальная история изобилует аферами, устроители которых делают состояния, раздувая пузырь ничем не обеспеченных, в сущности, фальшивых акций. При удачном стечении обстоятельств «фальшивая монета может стать настоящим капиталом»³⁴, «самовозрастающей стоимостью», чье будущее поистине непредсказуемо и способно далеко превзойти наивный бизнес-план лафонтеновской молочницы. Собственно, при этом и не важно, является ли она фальшивой или настоящей: амбивалентность последствий, которые влечет за собой дар, соответствует его собственной амбивалентности — то ли это «английский» *gift*-подарок, то ли «немецкий» *Gift*-яд.

Положим, сам приятель, грубо ограниченный в своих помыслах, не предвидел такой головокружительной истории, которая могла начаться с его скаредного жеста. Чтобы на миг предвосхитить ее в будущем, нужен был другой человек — рассказчик «Фальшивой монеты». Этот мечтатель, готовый все «переусложнять» и «поступать невпопад»³⁵, сам когда-то получил несколько двусмысленный дар: «и одарила же меня природа талантом!»; в качестве получателя этого «подарка» (*cadeau*) он неожиданно сближается с нищим; мысленно наделяя этого человека фантастической судьбой, он сам продолжает цепь даров. Именно в его творческом вымысле скрыта самая увлекательная, «романическая» версия возможных в будущем событий; тем более разочарован он, убедившись, что все это лишь его вымысел, тогда как приятель «творит зло из глупости» — не как циничный артист, а как тупой обыватель-буржуа.

Как бы там ни было, гипотетическая история обогащения бедняка, начавшаяся с получения им ложного дара, завязывается благодаря совместной наррации приятеля, объявившего поданную им монету фальшивой, и рассказчика, развернувшего в своем воображении ее дальнейшую судьбу. Они «соавторы» этой истории, в то время как сам бедняк — всего лишь немой, безответный персонаж, который исчезает со сцены, едва появившись.

По своей структуре эта история восходит к одному из традиционных сюжетов. В фольклоре распространены рассказы о дурном, опасном магическом

33 Амбивалентность дара — хорошо известная антропологам черта традиционной культуры. См., например, статью Марселя Мосса «Gift, gift» о слове, которое в двух родственных германских языках — английском и немецком — означает «дар» или «яд» (*Mauss M. Œuvres III. Cohésion sociale et divisions de la sociologie. Paris: Minuit, 1969. P. 46–51*).

34 *Derrida J. Op. cit. P. 159.*

35 Таковы значения французской идиомы *chercher midi à quatorze heures*, буквально — «искать полдень в четырнадцать часов»; в переводе Е.В. Баевской — «пытаться достать луну с неба». О толковании этого выражения (в связи с английскими переводами «Фальшивой монеты») см.: *Murphy S. Op. cit. P. 436–437.*

предмете, от которого пытаются избавиться, передав кому-то другому. Бытовым аналогом этого верования являлась, по-видимому, старинная французская игра в «хорька» (или в «веревочку»), участники которой быстро передавали друг другу колечко на бечевке, до тех пор пока ведущий не осаливал одного из них, поймав его с «хорьком» в руках. В такую же игру и приятель рассказчика в «Фальшивой монете» вовлекает обманом бедняка: сам получив дурной объект, он гонит его дальше — пусть поймает кто может. Во французской литературе недавним примером аналогичного сюжета была наверняка известная Бодлеру новелла Бальзака «Прощенный Мельмот» (1835) — пародическая вариация на тему готического романа Ч.Р. Мэтьюрина (1820), где парижские биржевые спекулянты XIX века перепродают друг другу, всякий раз с дисконтом, вексель дьявола, выданный им при покупке души Мельмота Скитальца. В итоге торгов стоимость этой ценной бумаги падает до смехотворно низкого уровня: денег от ее последней продажи хватило некоему писцу нотариальной конторы, чтобы подарить новую шаль гулящей девице, в утех с которой и «потонуло воспоминание об аде и его привилегиях», «затерялась огромная власть», изначально заключенная в инфернальном долговом обязательстве³⁶. Подобно бодлеровской фальшивой монете, у Бальзака магический предмет (платежный документ) превратился в *дар*, получателем которого был маргинал — блудница, подобно нищему исключенная из приличного общества и из производительной жизни, расточающая материальные блага в бесплодных удовольствиях; через нее магическая сила как бы уходила в землю. По мысли Жака Деррида, таково вообще предназначение дара, понимаемого в абсолютном смысле: он изначально, как безвозвратное даяние, изъят из структуры торгового обмена и производства, соответственно, его и потреблять следует непроизводительно, ради чистой траты³⁷. Так же и Стефан Малларме, одновременно с Бодлером развивавший тему подаяния нищему и его гипотетической судьбы, советовал своему персонажу *прокутить* полученную милостыню, перечислял разнообразные излишества, на которые ее можно потратить, и в заключение строго предостерегал от ее полезного применения: «И горе, если ты пойдешь и купишь хлеб»³⁸.

36 Бальзак О. де. Прощенный Мельмот / Пер. с фр. Б.А. Грифцова // *Infernaliana*: Французская готическая проза XVIII–XIX веков. М.: Ладомир, 1999. С. 289. Ср. сходный сюжет в новелле друга и сотрудника Бальзака Шарля Рабу «Тобиас Гварнери» (1832; русский перевод напечатан в указанном выше сборнике, с. 293–305): одержимый бесом скрипичный мастер заключает в свое изделие душу умирающей матери, и дальше эта заколдованная скрипка переходит из рук в руки, никому не принося счастья. Ср. также сюжет позднейшей «самоанской» новеллы Р.Л. Стивенсона «Сатанинская бутылка» («The Bottle Imp», 1891).

37 «Нищий представляет собой инстанцию чистого получения, расточения и потребления — этаким как будто бесполезный рот» (*Derrida J. Op. cit. P. 170*). Деррида также отмечает, что у Бодлера фальшивая монета, инвестируемая в непроизводительную сферу нищенства, уже и происхождением своим связана с покупкой в лавке табака, непроизводительного актива, который «как будто есть предмет чистого, роскошного потребления» (*ibid. P. 138*).

38 Малларме С. Милостыня / Пер. с фр. Р. Дубровкина // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 68. Это стихотворение было впервые напечатано в 1866 году, то есть уже после «Фальшивой монеты», но имело две более ранних редакции 1861 и 1864 годов (плюс еще одну позднейшую); таким образом, по отношению к бодлеровскому стихотворению в прозе оно являлось не «подражанием», а независимой тематической параллелью.

Такой бесцельно-самодостаточный дар подобен архаической жертве и, подобно ей, может обладать безграничной эффективностью. Камень, отвергнутый строителями, становится краеугольным камнем; фальшивая монета, которую практичный приятель рассказчика как будто бы ловко сбыл с рук, в поэтическом воображении самого рассказчика на миг оборачивается чем-то вроде легендарного ребенка-подкидыша — от него тоже старались избавиться, а на самом деле он чудесный отрок, которого ждет великое будущее. Только, в отличие от древних преданий, здесь это будущее наступает не по высшей воле провидения, а в силу безличных процессов денежного обращения: это не роковая судьба, но случайный выигрыш в игре, и даже не в реальной, а гипотетической игре, предвосхищаемой рассказчиком.

В тексте «Фальшивой монеты» эти мечты о будущем не развернуты подробно, не успевают зайти далеко. Рассказчик лишь очень бегло намечает сценарий коммерческого успеха бедняка, получившего «акцию-пустышку» в качестве «стартового капитала», и он тем более не задумывается о реальном и более удаленном действии, которое производят фальшивые деньги, запускаемые в оборот, — об инфляции, порче валюты и деградации торгового обмена, мало-помалу подрывающей экономические и моральные отношения в обществе³⁹.

Однако в бодлеровской миниатюре есть и еще один уровень смысла, на котором предвосхищается другое будущее — герменевтическое, образующееся не в ближнем времени развития фабулы, а в дальнем времени читательской рецепции, по ту сторону текста и его фикционального мира. Как уже сказано, для гипотетического обогащения бедняка-спекулятора не так важно, была ли полученная им монета фальшивой или настоящей; тем любопытнее, что бодлеровский текст, строго говоря, и не утверждает определенно ни того, ни другого. Это отмечают современные комментаторы Бодлера, начиная с Жака Деррида: в самом деле, бодлеровский рассказчик сам не разглядывал вблизи «серебряный двухфранковик» своего приятеля и не мог оценить его подлинность; он только слышал, как тот назвал свою монету фальшивой, и принял эти слова «за чистую монету» — но вдруг этот человек, прототипом которого был, как мы помним, «художник-шутник», разыграл не беднягу-нищего, а именно своего наивного спутника, вдруг в реальности монета была-таки настоящей, тогда как ложной — интерпретация его поступка рассказчиком? Правда, этой версии вроде бы противоречат «косвенные улики» — странный перебор монет, из которых приятель выделил одну, предназначенную для скорейшего сбыта, и «неподдельное чистосердечие», которое рассказчик как будто бы прочел в его глазах, — но что если все это было намеренно разыграно им как спектакль, призванный именно ввести спутника в заблуждение?

39 Это явление, уже хорошо известное в политэкономии XIX века, не получило отражения в тогдашней литературе, как и другие безлично-массовые энтропические процессы — вирусное заражение, загрязнение среды (природной среды или среды общения). Когда Лев Толстой в повести «Фальшивый купон» (опубл. 1911) развернул ряд грехов и преступлений, которые влечет за собой один-единственный акт подделки финансового документа, у него получилась история не девальвации общих ценностей, а линейной циркуляции зла в мире, по цепочке конкретных эпизодов.

Ведь он мог также — мы никогда этого не узнаем, и в *литературе* нет никакого смысла спрашивать об этом — подать настоящую монету, а своему другу называть ее «фальшивой» из похвалы, чтобы произвести эффект не на нищего, а на рассказчика⁴⁰.

О том, что было «на самом деле», действительно не имеет смысла спрашивать «в литературе» — разве что в *теории литературы*, для которой этот гипотетический обман, превосходящий по своей изощренности все романтические иллюзии рассказчика, представляет собой «мультипликатор нарративных возможностей»⁴¹. Они еще более условны, чем эти иллюзии: приятель-шутник поставил чисто виртуальный опыт — запустил процесс мечтаний без всякой реальной основы, заключив в скобки собственно фальшивость монеты. В сущности, он создал зачаток романного сюжета, для которого нужна какая-то аномалия, ошибка или обман: из одного добра сюжет не построишь. Примерно это и имел в виду рассказчик-эстет в своей последней фразе: «если сам сознаешь, что ты зол, в этом есть некоторая заслуга», потому что это позволяет о тебе рассказать.

Как и неопределенность гипотетической судьбы Ленского у Пушкина, парадоксальная неопределенность бодлеровской ситуации — была ли монета *по-настоящему фальшивой*? — зависит от двойственного дискурсивного устройства текста и от задаваемого им двойного режима прочтения. Уже говорилось, что по своему строению он представляет собой нечто среднее между лирической пьесой и романным фрагментом; повествование в нем ведется от первого лица, а это по-разному воспринимается читателем стихов и прозы. В обычной, стихотворной лирике говорящий «я» по умолчанию опознавался бы как автор, авторитет его речи поддерживался бы ее формальной усложненностью (ритмом, рифмой). Чтобы стихотворный текст читался как речь какого-то иного лица, чем автор, в нем необходимы специальные сигналы — например, разбивка на диалогические реплики или, как в «Евгении Онегине», ироничные комментарии к основному изложению. В прозаическом же тексте, при отсутствии условно-литературных знаков авторства вроде ритма и рифмы, читатель уже интуитивно допускает дистанцию между реальным автором и вымышленным рассказчиком (собственно, понятие «рассказчика», «нарратора» и было выработано прежде всего для романов, повествовательной прозы); последний же, как известно, может быть и «ненадежным», в данном случае — одураченным мечтателем.

Придав своему тексту форму прозаического повествования от первого лица, Бодлер сделал его двусмысленным: мы не знаем, следует ли безоговорочно верить впечатлениям рассказчика. Двойственным оказывается даже смысл заголовка: ведь если предположить, что монета не была фальшивой, то, значит, «фальшив», обманчив сам рассказ о ней. Заголовок «Фальшивая монета» оборачивается метафорой собственной речи рассказчика; тогда, в точных теоретических терминах, это не тематический, а рематический заголовок, обозначающий не то, *о чем говорится* в тексте, а то, *чем текст является*⁴². Упомянув в заголовке о «фальшивости», бодлеровский текст сам сигнализирует о своей вымышленности, ожидая от читателя не наивного доверия, а вни-

40 Derrida J. Op. cit. P. 190.

41 Murphy S. Op. cit. P. 442.

42 См.: Genette G. Seuils. Paris: Seuil, 1987.

мательной критической работы — перечитывания, новой интерпретации, которую нужно как-то соединить с первоначальной.

Для такой работы ненаивного понимания требуется *время*, и потому описанный у Бодлера жест подаяния — поистине «даяние времени», обращенное не к ближайшим, а к каким-то будущим «получателям». Собственно, так оно и вышло в истории литературы: если не всем читателям, то критикам Бодлера долго не приходило в голову увидеть в его тексте возможный рассказ о подаянии *настоящей* монеты, это лишь много позже сумели сделать комментаторы, наученные опытом модернистской литературы XX столетия.

Литература как послание

Ситуация отложенного понимания — понимания в будущем, заранее предусматриваемого, предвосхищаемого автором в настоящем, — вообще характерна для культуры XIX века. Умберто Эко показал это в рассказе Альфонса Алле «Вполне парижская драма» (1890), чей парадоксальный, не сводящий концы с концами сюжет побуждает читателя *перечитать* текст, потратить время на его дополнительную расшифровку⁴³. Такая отсрочка может распространяться не только на понимание отдельного текста, но и на признание его автора, примером чему является судьба Шарля Бодлера. Он жил в пору автономизации литературного поля⁴⁴, породившей новейшую экономику писательской карьеры, — в частности, стало возможным долгосрочное символическое капиталовложение, характеризующее «проклятых поэтов». Такой литератор искусственно растягивает сроки своей «рентабилизации», избегает слишком быстрого и слишком широкого успеха и делает ставку на суждение немногих знатоков, которое лишь когда-то конвертируется в общее мнение публики. О возможности этого сценария догадывался уже Стендаль, адресуя свои книги *to the happy few* и говоря, что его «станут читать в 1880 году» — много после смерти⁴⁵. Об этом размышляли и некоторые поэты-романтики (хоть сами и не «проклятые»), тематизируя литературный текст как *послание*, обращенное к будущему.

Генри Лонгфелло в 1845 году написал стихотворение «Стрела и песня», аллгорию поэтического творчества и его судьбы в мире:

Из лука ввысь взвилась стрела...
Не знаю, где она легла.
И мне, глядящему вперед,
Невидим был ее полет.

И песня в мир моя ушла...
Не знаю, где она легла.
За тьмой лесов, за цепью гор
Не уследил за песней взор.

43 См.: Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. СПб.; М.: Symposium — РГГУ, 2005. С. 338–448.

44 См.: Bourdieu P. Les Règles du jeu. Paris: Seuil, 1992.

45 Первым (английским) выражением заканчивается роман Стендаля «Пармская обитель» (1839), второе на разные лады повторяется в его автобиографической книге «Жизнь Анри Брюлара» (1835–1836, опубли. посмертно в 1890-м).

Прошли года. Стрела нашлась,
В широкий дуб она впилась...
А песнь, с начала до конца,
Моих друзей хранят сердца⁴⁶.

Перевод Б.Б. Томашевского, как и ряд других русских переводов этих стихов, неточен в последней строке. В оригинале у американского поэта фигурировали не «друзья», а один-единственный «друг»: «And the song, from beginning to end, / I found again in the heart of a friend». Поэт хотел сказать примерно следующее: не то чтобы я был окружен друзьями, помнящими и хранящими в своих сердцах мою песню, но однажды мне довелось встретить такого человека, и это само по себе немалое счастье; ср. позднее сходную мысль у Тютчева: «И нам сочувствие дается, / Как нам дается благодать» («Нам не дано предугадать...», 1869). Такая картина затрудненной, разорванной коммуникации соответствовала важной для американской литературы XIX века концепции «текста-письма», отправляемого далекому, может быть, даже незнакомому адресату, в надежде на его ничем не гарантированное понимание: «Поскольку контекст письма и контекст чтения, по определению, раздельны и часто далеки друг от друга... постольку и понимание всегда проблематично»⁴⁷.

У этой разделенности контекста есть и временное измерение. Между «отправкой» поэтического послания и читательским откликом на него порой действительно проходят годы, и творческий человек должен быть готов к задержке, уметь ждать, когда его поймут.

Во Франции, немногим позже Лонгфелло, ту же идею подробно развил Альфред де Виньи в повествовательной поэме «Бутылка в море» (написана в основном в 1847 году, опубликована в 1854-м). Ее заглавный мотив был расхожим топосом⁴⁸, но, в отличие от многих других авторов, Виньи сделал его метафорой литературного творчества, подобно «стреле» у Лонгфелло, а в известном смысле — и «фальшивой монете» у Бодлера. Несколькими годами раньше, в 1842-м, он воспользовался тем же сравнением в дневнике, говоря о судьбе писательского творчества: «Книга — это бутылка, брошенная в открытое море, на которую следует наклеивать такую этикетку: — Лови, кто может!»⁴⁹ А прозаический план его будущей поэмы, составленный в 1846 году, заканчивался обращением к «поэту»: тот должен, «спокойный духом, бросать свое творчество в океан веков»⁵⁰.

В самой поэме судьба послания, заключенного в бутылке, представлена как провиденциальная воля «Бога идей», который «позволяет безумным волнам

46 Лонгфелло Г. Избранное. М.: Гослитиздат, 1958. С. 61.

47 Венедиктова Т.Д. «Разговор по-американски»: Дискурс торга в литературной традиции США. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 139–140.

48 Эдгар По в Америке уже в 1833 году напечатал рассказ «Рукопись, найденная в бутылке», а в свой космогонический трактат «Эврика» (1848) включил демонстративно анахронический документ — письмо некоего «нубийского географа», якобы найденное «в закупоренной бутылке» и датированное 2848 годом (По Э. Избранное: В 2 т. Т. 2. М.: Терра, 1996. С. 373. Пер. К. Бальмонта). Во Франции мотив «бутылки в море» использовался позднее в романах Жюль Верна («Дети капитана Гранта», 1867) и Виктора Гюго («Человек, который смеется», 1869).

49 Vigny A. de. Journal d'un poète. Paris: Ch. Delagrave, 1885. P. 160.

50 Guillaumin H. Le plan en prose de «La Bouteille à la mer» // Revue d'histoire littéraire de la France. 1947. № 3. P. 265.

губить суда, но не мысли»; стеклянный сосуд уподоблен библейской голубке, летящей над водами потопа, — «она из ковчега и несет ветвь спасения»⁵¹. Однако в бутылке хранилась не божественная, а научная весть — сообщение об открытиях, сделанных в антарктических морях капитаном гибнущего французского брига. Брошенная наудачу в океан, бутылка проплывает его из конца в конец, от Огненной Земли до берегов Франции, где ее в конце концов находят и чувствуют память погибших моряков большим торжеством в столице.

На символическом уровне Виньи связывает это событие посмертного признания с коллективной, еще точнее национальной, памятью и культурой. В его повествовании документы чудесно возвращаются *на родину*, а описывая вымышленное патриотическое празднество по случаю их обретения («еще одной славой сияет наша нация»)⁵², он должен был иметь в виду недавнее реальное событие — торжественное возвращение в Париж в 1840 году останков Наполеона с острова Святой Елены (тоже из Южных морей); научный отчет неявно уподобляется по значимости государственным реликвиям. Национальные мотивы вообще не раз звучат в тексте: патетически описаны родные и близкие французских моряков, тщетно ожидающие их возвращения, а сама бутылка не просто большая и прочная, но несет на себе знаки национального быта — «печать с гербом Шампани» и следы «реймской пены» — французского игристого вина.

Тема предвосхищения будущего, в котором человеческий дух восторжествует над хаосом и забвением, вводится у Виньи, почти как в стихах Гюго, через фигуру *ребенка*. По ходу написания поэмы эта фигура перешла из финала в зачин, из повествования в рамочное обращение, отсутствовавшее в прозаическом плане: по этому плану «мальчик»-рыбак должен был «случайно подобрать в лодку» бутылку, которую не замечали другие⁵³, а в окончательном тексте поэмы этот мальчик уже не упоминается, зато «слабым отроком» (*faible enfant*)⁵⁴ назван ее адресат — «незнакомый юноша»⁵⁵, который, как можно понять, жаловался автору на свою литературную непризнанность и уподоблял себя предшественникам «проклятых поэтов» Чаттертону, Жильберу и Мальфилатру. Эти имена литераторов XVIII века, погибших в безвестности (первый из них был героем драмы Виньи «Чаттертон», 1833), указывают на то, что притча о чудесном сохранении научных знаний в морском *пространстве* на самом деле подразумевает *временную* эволюцию и обращена к поэтам, которых Альфред де Виньи призывает быть мужественными и «бросать свое творчество в океан веков».

Метафора произведения-послания вносит дополнительный смысл в предвосхищаемое будущее: оно может *сообщаться* с нами. При всей его непредрешенности, в нем вырисовывается некая личность, грядущий слушатель или читатель сегодняшних слов, принимающий облик иногда индивидуальный («друг» в стихотворении Лонгфелло), а иногда и коллективный (благодарная нация в поэме Виньи). Отправитель этих слов провидит в будущем активного адресата, сопоставимого с божеством, которое сохраняет слова и идеи и готовит на них свой далекий, непредвидимый отклик: «Рукописи не горят», — скажет сто лет спустя русский писатель.

51 Vigny A. de. Poésies complètes. Paris: Calmann Lévy, 1893. P. 286, 290, 295.

52 Ibid. P. 294.

53 Guillaumin H. Op. cit. P. 264.

54 Vigny A. de. Poésies complètes. P. 283.

55 Ibid. P. 283.

Итак, поэты романтической эпохи вводят в свои повествовательные тексты *сцены предвосхищения*, рискованного выбора и предчувствия будущего. С точки зрения философской антропологии такое будущее — не объект пророчества или рационального планирования, а жизненный *проект* человеческого «я». Идеи творческой «гипотезы» и «проекта» разрабатывались уже ранними немецкими романтиками — Фридрихом Шлегелем и Новалисом⁵⁶, *предвосхищавшими* понятие экзистенциальной философии XX века, которое у Мартина Хайдеггера выражается труднопереводимым термином *Entwurf*⁵⁷, а у Жан-Поля Сартра — термином *projet*⁵⁸. Посредством такого «проброса», «выброса вперед» (*pro-jectum*) экзистенциалистский *Dasein* достигает «экстаза», воссоединяясь с собственной возможностью, с грядущим миром, где он обретет себя.

С точки зрения эстетики предвосхищение будущего усложняет отношения между автором и героем, которые на равных участвуют в этом процессе. Нет больше дистанции господства, с которой автор-демиург критически оценивал планы и чаяния героя; теперь уже не только персонаж или условный рассказчик, но и сам их творец гадает о том, что случится дальше в его рассказе и в его собственной судьбе: выберет ли он счастливый или гибельный путь, достанется ли ему выигрыш или проигрыш в экономической игре, ждет ли его понимание или пренебрежение потомков.

Наконец, с точки зрения нарратологии предвосхищение будущего деконструирует, ставит под вопрос линейность повествования. Вообще, притягательность нарративного изложения событий, по-видимому, объясняется именно их линейной организацией, создающей иллюзию закономерного, заранее предсказанного развития и завершения: нам как бы предлагается стать фаталистами или проектировщиками будущего и угадывать в нем тайное пророчество или рациональный план. Романтизм научил читателей не обманываться этой иллюзией и тем самым сделал возможным появление принципиально нелинейных текстов наподобие «Броска костей» Стефана Малларме. Сцены предвосхищения вносят в рассказ пучки альтернативных историй, напоминая о нелинейном, многоплановом развитии времени — как в литературе, так и в жизни⁵⁹.

56 См.: Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли: о философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М.: РГГУ, 1994. С. 43.

57 «...Набросок *привязывает* — не к возможному и не к действительному, а к *деланию* возможным, т.е. к тому, что требует, чтобы возможное действительное наброшенной возможности для себя перешло от возможности к своему действительному осуществлению. Поэтому набросок-выброс в себе самом есть то событие, которое дает возникнуть *связуемости* как таковой...» (Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. СПб.: Владимир Даль, 2013. С. 546. Цитируемая глава — в переводе А.П. Шурбелева). Русские переводчики передают термин *Entwurf* по-разному — в данном случае и как просто «набросок», и как «набросок-выброс», стремясь передать энергическую семантику немецкого префикса *ent-*.

58 «Я проецирую себя в будущее, чтобы в нем слиться с тем, чего мне недостает, то есть с чем-то таким, что, будучи синтетически прибавлено к моему настоящему, делает меня тем, что я есмь» (Sartre J.-P. L'Être et le néant. Paris: Gallimard, 1992 (Tel). P. 163).

59 В марте 2026 года настоящая статья дважды обсуждалась в виде доклада — в семинаре Института высших гуманитарных исследований РГГУ и на конференции «Этика, эстетика и вызовы высшего образования» (ВШЭ СПб). Я благодарен коллегам за высказанные замечания и старался учесть их в печатном тексте. При его

Библиография / References

- Барт П.* Camera lucida / Пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ad marginem, 1997.
(*Barthes R.* Camera lucida. Moscow, 1997 — In Russ.)
- Вайнштейн О.Б.* Язык романтической мысли: о философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М.: РГГУ, 1994.
(*Vajnshtejn O.B.* Yazyk romanticheskoy mysli: o filosofskom stile Novalisa i Fridriha Shlegelya. Moscow, 1994.)
- Венедиктова Т.Д.* «Разговор по-американски»: Дискурс торга в литературной традиции США. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
(*Venediktova T.D.* «Razgovor po-amerikanski»: Diskurs torga v literaturnoj tradicii SSHA. Moscow, 2003.)
- Зенкин С.Н.* Похвала артистам (Из комментариев к статье Бальзака «О художниках») // Шаги / Steps. 2024. Т. 10. № 4. С. 146–162.
(*Zenkin S.N.* Pohvala artistam (Iz kommentarijev k stat'e Bal'zaka «O hudozhnikah») // Shagi / Steps. 2024. Vol. 10. № 4. P. 146–162.)
- Хайдеггер М.* Основные понятия метафизики / Пер. с нем. В.В. Библихина, А.В. Ахутина, А.П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2013.
(*Heidegger M.* Die Grundbegriffe der Metaphysik. Saint Petersburg, 2013 — In Russ.)
- Эко У.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. СПб.; М.: Symposium — РГГУ, 2005.
(*Eco U.* The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Moscow; Saint Petersburg, 2005.)
- Bailey Shackleton D.R.* «Tu Marcellus eris» // Harvard Studies in Classical Philology. 1986. Vol. 90. P. 199–205.
- Bory J.-L.* Eugène Sue, le roi du roman populaire. Paris: Mercure de France, 1962.
- Bourdieu P.* Les Règles du jeu. Paris: Seuil, 1992.
- Derrida J.* Donner le temps. 1. La fausse monnaie. Paris: Galilée, 1991.
- Genette G.* Seuils. Paris: Seuil, 1987.
- Guillaume H.* Le plan en prose de «La Bouteille à la mer» // Revue d'histoire littéraire de la France. 1947. № 3. P. 263–265.
- Mauss M.* Œuvres III. Cohésion sociale et divisions de la sociologie. Paris: Minuit, 1969.
- Murphy S.* Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris. Paris: Champion, 2003.
- Sartre J.-P.* L'Être et le néant. Paris: Gallimard, 1992 (Tel).