

МАТТИАС ФРАЙЗЕ — MATTHIAS FREISE  
УЛЬРИКЕ К. ЗАЙЛЕР — ULRIKE K. SEILER

(Гуманитарный центр «История и культура  
восточной части Средней Европы», Лейпциг)

## ПАРАДОКС КАК ОРУЖИЕ ПОЭЗИИ ДЛЯ ОСВОБОЖДЕНИЯ ИЗ ТЮРЬМЫ ДВОЙНОЙ СВЯЗИ

### Вклад в теорию психодиахронологии

Работа американского психолога Бейтсона «На пути к теории шизофрении»<sup>1</sup> стала известной открытием феномена «двойной связи» (*double bind*). Своей теорией Бейтсон пытается ответить на вопрос возможных коммуникативных предпосылок патологии поведения больных шизофренией. Хотя происхождение шизофрении по-прежнему вызывает споры, термин двойной связи представляется объяснением многих невротических феноменов.

Как известно, термин двойной связи подразумевает неразрешимое противоречие в восприятии коммуникативного акта. Человек, стиснутый противоречием симультанных сообщений в одном коммуникативном акте, реагирует на это противоречие не иначе, как только бессознательной метафорой. Таким образом он избегает однозначности ответа, что в свою очередь может привести к внутреннему раздвоению.

В работе Бейтсона предложено применение этой теории также и к таким специальным формам коммуникации как игра, юмор, ритуал и, наконец, поэзия, так как эти формы уже подразумевают потенциальное противоречие между различными уровнями сообщения. Например, в поэзии Бейтсона интересует не столько изложение содержания, сколько изложение формы, связанное с одновременным существованием различных планов поэтического изображения действительности. Это значит, что применение понятия двойной связи в поэтике не должно ограничиваться анализом отношений литературных героев, как это делалось до сего времени. Двойной связью определяется и общение лирического «я» со своим адресатом в поэзии. В модернизме она даже проникает в самую поэтическую структуру. Наблюдения в рамках двойной связи соответствуют до известной степени лотмановской теории вторичных моделирующих систем, которую можно понять как описание двойной связи в рамках структура-

---

<sup>1</sup> Bateson G. Toward a Theory of Schizophrenia // Behavioral Science. 1956. Vol. 1. Pp. 251—264.

лизма. Можно провести некоторые аналогии между двойной связью как феноменом психопатологии и двойственностью поэтической речи.

В дальнейшем мы постараемся показать, какую психическую и, вместе с тем, социальную функцию выполняет смысловая двойственность поэзии. Феномен парадокса играет здесь ключевую роль таким образом, что разнородная, взаимоисключающая информация, которую имплицитно содержит поэтический текст, становится эксплицитной. Читатель, встретившись с такой парадоксальной структурой, уже не может, с одной стороны, отрицать поэтическую весть скрытого второго плана. Он также не может, с другой стороны, подтвердить, что она, а не эксплицитное высказывание является единственной действительной информацией. Его система понятий, владеющая антиномиями, рушится ввиду поэтической двойственности смысла. Совпадение и симультанная верность взаимоисключающих смысловых позиций ведет к сдвигу в мышлении, под влиянием действительности. Известное стихотворение Тютчева «*Silentium!*»<sup>2</sup> вызывает к парадоксальной интерпретации своего содержания. В нем коммуникативная функция поэтической речи, характеризуемая негацией Фрейда, определяет всю поэтическую структуру.

В не менее парадоксальном стихотворении Мандельштама с таким же названием<sup>3</sup> наблюдается переход двойной связи в поэтическую структуру. Двойная связь по отношению к читателю здесь отражает внутреннюю структуру стихотворения. Тютчев открывает замкнутому в собственном внутреннем мире «я» путь в мир других, Мандельштам, в свою очередь, содействует формированию идентичности, воскресению моего «я».

Путь от Тютчева до Мандельштама можно найти в понятиях смирновской «психодиахронологии», как путь проникновения во все более глубокие пласты души: от депрессивного нарциссизма романтиков (Тютчев) до его шизоидальной формы в постмодернизме (Мандельштам).

Принимая во внимание вышеуказанную аналогию между двойной связью и поэзией, можно было бы считать поэзию опасной для психики. Она могла бы вызвать, если не шизофрению, то, по крайней мере, другие, менее опасные психические нарушения. Поэзия, однако, играет скорее роль прививки. Несмотря на ее экзистенциальную искренность читатель проводит различие между ее внутренним раздвоением и возможным раздвоением самой действительности. Другое дело — автор. Используя поэтическую парадоксальную негацию, Тютчев возвращает читателю двойную связь, в

---

<sup>2</sup> Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта, большая серия. Ленинград, 1957.

<sup>3</sup> Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в трех томах. Второе, дополненное издание. Вашингтон, 1967. Т. 1. С. 9.

которую его втягивало его реальное жизненное окружение. Если поэтическая структура стихотворения характеризуется двойной связью (Мандельштам), то это значит, что сам автор уже преодолел внутреннюю амбивалентность. Зеркало двойственности перешло в текст. В этом случае автор перенимает негацию из текста стихотворения: отрицание божественного начала в мире, отрицание любого смысла, отрицание раздвоения бытия в «я» и «не-я». Если текст Тютчева изобилует имплицитными отрицаниями, то мандельштамский текст демонстрирует результат подобных отрицаний: это почти уже авангардистский апофеоз беспочвенности.

Связь между шизофренией и литературным творческим процессом давно интересует ученых, по крайней мере со времени выхода в свет книги Чезаре Ломброзо «Гениальность и сумасшествие».<sup>4</sup> Речевой сдвиг и повтор известны как сопутствующие явления основных симптомов у больных шизофренией. Большинство исследователей, однако, сосредотачивают внимание не на поэтических чертах, присущих текстам, созданным больными, а на симптомах раздвоения личности в ее патологической творческой деятельности. Исключением являются работы нейрофизиолога Роланда Фишера, который наблюдает ритмические орнаментальные структуры в творческих галлюцинациях, вызванных действием различных фармакологических средств. Фишер называет эти структуры не иначе, как поэзией. Процессы, вызывающие шизофренические симптомы, являются, по Фишеру, основными творческими функциями человека. Больной шизофренией, однако, не осознает метафоричности и парадигматичности своей речи.

Основным следствием двойной связи в коммуникативном процессе является потеря связи с объективным миром, с миром, существующим независимо от меня. Путем переноса смысла объекта из внешнего во внутренний мир идентификация сменяет осмысление объекта (*Objektbesetzung*). Этот переход во внутренний мир имеет характер регрессии с чертами нарциссизма. Дело в том, что нарциссизм, являясь непременным результатом регрессии, делает все объекты частью моего «я». Аналогичным образом дело обстоит и с языком. В условиях потери смысловой целостности мира, наблюдаемой в каждом цикле культурного наследия, в конце культурно продуктивной эпохи, язык сохраняет свою целостность лишь путем перенесения смысла во внутренний мир, т. е. путем регрессии. Как только целостность воспроизведена, «объективный» язык вновь отрывается от возможного выражения сценичного душевного переживания.

---

<sup>4</sup> *Lombroso C.* Genio e follia, in rapporto alla medicina legale, alla critica ed alla storia. Roma, 1882.

Созданием парадоксов поэзия борется, как бы антициклично, с антиномией между внутренним и внешним миром, стараясь преодолеть двойную связь. Таким образом, парадоксальная двойственность является ответной стратегией на двойную связь. На что, однако, отвечает поэт? Он отвечает на ситуацию, аналогичную прообразу двойной связи. Этот прообраз состоит в амбивалентном отношении матери к ребенку. Так как материнство ей не под силу, мать не чувствует любви к ребенку. Поэтому она чувствует себя виноватой и на словах ставит любовь на показ. Что сигнализирует поэту — как не под силу нагруженная экзистенциальными проблемами мать ребенку — эксплицитное внимание, и вместе с тем и имплицитное отрицание? Это — язык в его фундаментальной двойственности: с одной стороны, он — заранее установленный язык *других*, семантика которого вынуждает субъекта социализироваться и сокращает его живое сценичное переживание до коммуникабельных штампов, а с другой стороны он — его собственный язык, готовый к переформулировке для выражения этого самого сценичного душевного переживания. «Мать-язык» одновременно и уклоняется от субъекта, толкая его в одиночество, и манит его обещанием соборности. Как отвечает поэзия на такую ситуацию?

Поэзия, заключающая в себе феномен двойной связи, принимает характер парадокса. Взаимоисключающие сообщения коммуникативной ситуации двойной связи вступают в эксплицитную связь в поэтическом дискурсе. Существуют, однако, две основные формы литературного парадокса. Коммуникативный или, в традиционном понимании, риторический парадокс играет со слушателем с помощью мнимой нелогичности, временного отклонения от доксы. Он психологически связан с феноменом отрицания у Фрейда,<sup>5</sup> в котором тайно желаемое артикулируется через его эксплицитное отрицание. Риторически парадоксальное сообщение «вымаливает» свою расшифровку, где говорящий субъект надеется на освобождение из депрессивного одиночества, на воскресение своего «я» с помощью эксплицитно неожиданного ответа адресата.

Основой экзистенциального парадокса, в отличие от риторического, является двойная связь не в соотношении лирического «я» со своим адресатом, а в собственной поэтической структуре лирического текста. Тут нарциссизм — это следствие не депрессивной изоляции, а шизоидальной неспособности выходить навстречу миру объектов, находить в мире вещей ответ на свою жизненную деятельность. Эта неспособность указывает на наиболее ранний этап психологического развития и вместе с тем на наиболее существенную составную часть психики. Экзистенциальный парадокс

---

<sup>5</sup> Freud S. Die Verneinung (1925) // Freud S. Studienausgabe. T. 3. Frankfurt a. M., 1989. S. 371—377.

является неразрешимым — превращая его в поэтическую речь, поэт надеется лишь на его дублирование в сознании читателя, которое, возможно, ведет через смерть самопотери в парадоксальной нелогичности текста к воскресению собственной психической идентичности.

В поэзии на отрицание, по Фрейду, и на экзистенциальный парадокс часто указывает метапоэтический план стихотворений. В таких случаях, как в тютчевском и мандельштамском «*Silentium!*», поэзия комментирует свою борьбу с антиномиями языка, борьбу субъекта за право высказаться и за установление единства собственного «я». Поэзия здесь документ не психических проблем поэта, а целой эпохи, тождественность которой определяется ею.

По отношению к двойной связи метапоэтика играет особую роль. По Бейтсону, из двойной связи ведут только два пути: первый, когда заключенный в ее структуру избегает коммуникативной связи, бежит от нее. Этот путь ведет к разным формам экзистенциального одиночества, вплоть до нарциссизма. Второй путь заключается в переходе на метаязыковый уровень, где комментируется сама коммуникативная ситуация.

Такая же альтернатива имеется и у поэта. Обычно он, как объект двойной связи, по описанию Бейтсона, отвечает двойственной поэтической речью на детерминирующую его двойную связь. На рубеже эпох, когда сменяются психические предпосылки тождественности его общества, он или должен отказаться от применения языка, т. е. молчать, или переходить в метапоэтический план. Однако, метаязыковое высказывание совсем не просто реализовать в ситуации двойной связи. Ребенок, по отношению к матери, не в состоянии спросить у нее «что же в итоге ты хочешь мне сказать?», когда жесты матери противоречат ее словам. В тютчевском и мандельштамском примерах поэтического парадокса применение двойной связи предполагает переход в метаязыковый план. Оба поэта, таким образом, никак не избегают двойственности поэтической речи, они только указывают на возможную смену ее парадигмы.

В позднем немецком романтизме, например, метапоэтика и вместе с ней и смена парадигмы проявляются в форме романтической иронии как ироническое обесценивание любого утверждения, как амбивалентность между всемогуществом поэта и тщетностью его творчества. В русской романтической поэзии такая форма иронии представляет собой скорее исключение<sup>6</sup>, так как в русской культуре между риторически-номиналистическим кодом и мистически-сакральным кодом традиционно

---

<sup>6</sup> О романтической иронии в русской поэзии ср. *Фрайзе М.* «Не верь себе» — а кому же верить? Ораторская лирика Лермонтова // *Russian Literature*. 1995. Vol. 38. Pp. 259—272.

проводится резкая грань. Русская романтическая поэзия, принадлежащая лишь мистически-сакральному коду, не переходит границы риторически-номиналистического, в котором только и возможен иронический сдвиг. То, что при этом она не замыкается в своем собственном герметическом языке, происходит благодаря другой, не-ироничной форме метапоэтического парадокса. Иронии — как «западной», рационалистической форме метапоэтики — противоположна «восточная», образная, мифологическая ее форма, которая часто встречается в творчестве Баратынского, Пушкина и Тютчева. Ее главный принцип, как и в иронии, подрывание эксплицитно сказанного, только без иронии, интуитивно, как бы невольно. Аналогично фрейдистскому отрицанию в парадоксальном метапоэтическом высказывании произносится, в сущности, невыразимое: во-первых, мое нарциссистски возлюбленное внутреннее «я» является тюрьмой, сторожем которой становится регулирующий систему язык, как языковой «над-я» (*Über-Ich*). Во-вторых, в ситуации двойной связи происходит извращение функции языка, который из средства коммуникативной связи превращается в инструмент ее разрушения. Таким образом, метапоэтика отвечает на феномен двойной связи еще одним ее парадоксальным применением. Важно при этом, что стратегия парадоксального метапоэтического высказывания осуществляется внутри самого сакрального кода. Поэтому метапоэтику можно выразить только в самой стихотворной форме. Метапоэтическое высказывание освобождает регрессивный субъект из тюрьмы языка только изнутри замкнутого поэтического мира. Здесь оно парадоксальным образом подрывает свою собственную сакральность, не разрушая ее эксплицитно, так как в русской культуре, где сакрально-рационалистическая амбивалентность табуирована, это невозможно.

Как проявляется вышесказанное в стихотворениях Тютчева и Мандельштама «*Silentium!*», написанных в 1830 и 1910 годах? Во-первых, в них ясно проявляется тактика двойной связи, с помощью которой поэт-романтик и поэт-акмеист в парадоксальной форме высказывают то, что эксплицитно не позволяет высказать им их собственный нарциссизм. Во-вторых, оба стихотворения — документы перехода: Тютчев предугадывает конец романтизма, Мандельштам — смену модернизма авангардом.

Тютчевское стихотворение отвергает своей смысловой структурой свое же собственное тематическое содержание — хотя бы уже тем, что оно является не молчанием, а высказыванием. Этот уровень парадоксальности стихотворения очевиден. А каким путем поэт преодолел нарциссистскую влюбленность в свои собственные мысли, в то время как сам Нарцисс навечно заключен в зеркальной тюрьме самовлюбленности до своей смерти?

Хотя лирическое «я» в стихотворении эксплицитно льстит Нарциссу высказыванием, что лучше молчать и влюбиться в собственные мысли («Молчи, скрывайся и таи / и чувства и мечты свои / ... / Любишься ими — и молчи»), оно имплицитно дает ему возможность освобождения из его субъективного мира. Стихотворение отражает его личность как бы в зеркале, в другом зеркале, которое показывает его заключенность в собственном зеркальном мире и, таким образом, дает ему возможность познания его собственного нарциссизма («Лишь жить в себе самом умей»). Это второе зеркало — метапоэтика, как отражение нарциссистского самоотражения. Только она в состоянии превратить молчание Нарцисса в речь человека. Как это совершается?

Ключевую роль здесь играет центральная и вместе с тем самая известная строка стихотворения: «мысль изреченная есть ложь». Это вариация греческого парадокса о критском лжеце. Этот парадокс, как известно, связывает множество с подмножеством, в котором множество само является одним из элементов — в данном случае связаны все высказывания и само стихотворение как одно из них. Значит ли это, что лирическое «я» является «лжецом», что, возможно, все поэты «лжецы»? Да и нет, как предполагает парадокс. Да, потому что только когда лжет поэт, лирическое «я» стихотворения Тютчева в состоянии говорить о самом главном: о том, что существует пропасть между душой и языком для нее. Нет, потому что эта ложь является сущей правдой — правдой, которую могут говорить одни поэты-лжецы. Для объявления этой правды поэт вынужден говоря молчать или говорить молча, только так он может перехитрить «мать-язык». Осознание этого становится метапоэтической темой стихотворения.

Однако, метапоэтическое высказывание здесь встречается не в форме осознания собственных слов, а как вызов фиктивному адресату. Почему? Именно воспевая молчание, лирическое «я» стремится каждым словом к слушателю, с надеждой, что он поймет смысл его говорящего молчания. Поэтому у парадокса структура фрейдовского отрицания. Такое отрицание открывает для субъекта возможность высказать табуированное содержание под защитной оболочкой, т. е., по крайней мере, в форме его отрицания. Оно по отношению к читателю или слушателю чрезвычайно требовательно — нельзя понимать сказанное дословно, нужно угадывать хитрость, с помощью которой несказанное все-таки можно высказать. Смысловая контрабанда тайно проносится мимо цензурирующего душевные проявления языка, и она расшифровывается лишь путем чувственного проникновения в обстановку двойной связи говорящего. На такую скрытую смысловую нагрузку текста указывает его парадоксальная формулировка, так как парадоксальная весть не может быть дословной

правдой. Она так беспокоит читателя, что он принужден «инопонимать» ее.

Теперь попробуем свои силы в таком инопонимании. Как это у Тютчева часто встречается, в его стихотворении «Silentium!» противопоставлены день и ночь, сон и бодрствование. Например, сравнение между чувствами и мечтами, с одной стороны, и встающими и заходящими звездами, с другой стороны, указывает на то, что чувства и мечты надо понимать как сны. Душевная глубина актуализирует глубину под поверхностью живого сознания. Такая глубина связывается со сном и во многих других ранних стихотворениях Тютчева: «Как океан объемлет шар земной» (1830) и «Сон на море» (1833) — это настоящие описания душевного ландшафта, доступного сознанию только во сне. В них душевная глубина символизирована глубиной вод. В тютчевском «Silentium!» соответствующую символическую роль играет глубина темного космоса, которая видна только при отсутствии дневного света, т. е. в ночном сне. Строка «Дневные разгонят лучи» описывает переживание пробуждающегося, которому трудно запомнить содержание своих снов. Сны бледнеют, как утренние звезды. Аналогично замолкает и голос души при шуме дня: «Их оглушит наружный шум». Таким образом, вызов к молчанию только указывает на замолкание, отступающее перед шумным днем. Такому замолчанию вполне можно противопоставить ночное высказывание сердца, для которого поэтический завет молчания — недействителен.<sup>7</sup> В чем же тогда состоит метапоэтическое известие стихотворения?

Повторением ударного *и* на конце многих строк стихотворение Тютчева приобретает характер усыпляющего заклинания, которое как бы гипнотизирует адресата. Психоанализ, который начался с гипноза, демонстрирует «научное» понимание ночного голоса души. Поэзия же давно общается с этим ночным голосом, она, как нецензурированный информационный канал, является настоящей, правдивой коммуникацией. Вызов Тютчева к молчанию ведет к правдивой коммуникации «с душевной глубиной», к поэзии. Самовлюбленный Нарцисс превращается в поэта, способного к душевной коммуникации. Скрытость души превращается в ее открытие, доступное читателю.

Такое понимание смысла различным образом подкрепляется поэтическим строем стихотворения. Например, отношение дня и ночи на первый взгляд является контрастом света и темноты, коммуникации и тишины. В свете аналогий предпоследних строк разных строф, где в каждом случае слова, рифмующиеся на слово «молчи», обозначают явление света: противоположность (ночных) звезд и (дневных) лучей превращается в анало-

---

<sup>7</sup> Ср., напр., у Пушкина: «Когда для смертного умолкнет шумный день...».



гию. Подобным образом дневному шуму противопоставлено не ночное молчание, а пение, то есть другая форма звука. Свет обозначает познание, звук указывает на коммуникацию. Поскольку свет ночи более тонкий, чем свет дня, и звук ночи — высшая форма звука по сравнению с дневными шумами, то аналогия снова превращается в качественную градацию. Совсем иное оказывается однородным и вместе с тем и превосходным. Здесь преимущество — не у закрытого внутреннего, мне принадлежащего мира вопреки внешнему чужому миру других, а у однородной, но высшей формы того, что никогда не потеряет контакт с нашим сознанием. Свет звезд, соответствуя средневековому представлению о них, указывает на маленькие отверстия души, открытые для божественного, а ночное пение указывает на божественную гармонию сфер. Таким образом, внутренний мир — это единственный по-настоящему открытый мир, открытый для самого существенного, для Бога.

Между тремя строфами стихотворения наблюдается широкий параллелизм. Последняя строка каждой строфы требует от адресата принятия чего-то и вместе с тем — молчания. Это — далеко не только повтор. От «любуйся ими» через «питайся ими» до «внимай их пенью» наблюдается градация — от наслаждения, которое является еще и самолюбием Нарцисса, через питание, которое все еще самонаправленно, но уже способно вступать в контакт с окружением, до внимания, которое предполагает настоящее обращение к другому. Соответствующим образом сменяются и объекты, обозначенные словами «ими» или «их». Чувства и мечты целиком принадлежат сфере собственного «я». «Ключи» уже указывают на их происхождение за пределами сферы «я». В третьей строфе на соответствующем месте — лучи, рифмующиеся с «молчи». К ним, однако, слово «их», дважды повторенное в последней строфе, грамматически не относится, оно относится к «думам» третьей строки в той же строфе. При чтении совсем не чувствуется грамматическое отношение, а чувствуется аналогия предпоследних строк каждой строфы, звукоподобных слов (Лучи́, дневные, их) и слов смежных («лучи, — / Внимай их»). Эллипсис слова «их» в предпоследней строке усиливает внушение таким образом, что слово «их» в последней строке как бы относится не к думам, а к лучам. Этим показано, что «лучи» играют не только роль нарушителя внутренней гармонии. Вопреки строгим грамматическим отношениям, звуковой и стиховой строй стихотворения указывает на возможность принимать не только слабый ночной свет звезд. После ночного питания ключами, после возмущения, вызванного их ночным взрывом — если придерживаться логики метафоры «ключ», если взрыв есть душевное явление (ср. напр. «взрыв возмущения») — возможно утро встречи с светом земного существования, утро освобождения из тюрьмы собственного «я».

Последняя строфа целиком характеризуется противопоставлением слов со звукосочетанием *-ум-* или *-уи-* (шум, умей, дум, души, оглушит), с одной стороны, и слов на ударенное *-чи-* или *-ии-* (молчи́, лучи́, души́) с другой. Одна только «душа» присутствует в обоих рядах. У нее — ключевая роль существования и в божественном и в человеческом мирах. Оказывается, что внутренний мир меняется постепенно от первой к третьей строфе. Поэтому и у «дум» в последней строфе уже совсем другое содержание по сравнению с чувствами и мечтами предыдущих строф. Парадоксальные коммуникативные предпосылки вести, которые втягивают адресата в двойную связь, вызывают метапоэтическую рефлексия, в движении которой коммуникативная установка лирического «я» изменяется. Это подтверждается формами коммуникации, имплицитно упоминающимися в разных строфах. Первая строфа демонстрирует полный отказ от коммуникации — слово «молчи» подкреплено звукоподобным и близким по смыслу словом «безмолвно». Вторая строфа несет в себе разные попытки коммуникации. Все ее вопросы — лишь риторические, сами на себя отвечающие вопросы, то есть ложные формы коммуникации. Попытки коммуникации, описанные словами «высказать себя» и «изречь мысль», приводят к непониманию, лжи и возмущению. В третьей строфе предлагается «внимать пению» дум. Хотя эти думы не приходят снаружи, все-таки «внимать пению» описывает удачную коммуникацию. Этот парадокс объясняется тем, что думы — результат хотя неудавшейся, но парадоксальным образом все-таки состоявшейся коммуникации. Метапоэтическая рефлексия — результат не одинокого мышления, а встречи с другим, переживаемой как разрушение надежды на настоящий диалог. Из такого переживания рождается пение дум, то есть поэзия. Предложением внимать этому пению текст устанавливает рекурсивную логику, так как адресат предложения — читатель поэтического текста «*Silentium!*». Ему предлагается прочитать или, скорее, прослушать стихотворение еще раз. На такую логику текста указывает и многоточие в конце: эллипсис содержит второе чтение того же самого стихотворного текста — не как чистый (бесконечный и бессмысленный) повтор, а как чтение, уже понявшее себя. Такое чтение — метапоэтическое; оно как бы пробудилось после ночного осмотра души, оно — инопонимание, которое понимает имплицитное утверждение в эксплицитном отрицании.

Исследуя семантические переключки между рифмующимися словами, мы находим в первой и других строфах не аналогии или противоположности, то есть не настоящие эквивалентности, а отношения реальной или логической смежности. Здесь ведущий поэтический принцип — не метафоричность, а метонимия: то, что таю, есть и будет мое; в глубине нахожу их, то есть мечты; в ночи — руководит молчание; если выскажу себя — мне

нужно понимание; насколько живу — уже лгу. Этим руководит еще и логика дневного сознания, которая, однако, не в состоянии выяснить парадоксальность жизни. В конце первой строфы семантические соотношения в рифмах осложняются. Уста как источник речи — закрыты, а мы одновременно находим здесь предложение: ищи ключ, который открывает закрытые уста.

Третья строфа устанавливает связь между «я» и душой — в этом снова форма метонимии, звуковая форма слова «умей» ассоциативно вызывает слово «ум» и перекликается со словами «дум» и «шум». Рифма этих последних слов выражает семантическую противоположность: думы метапоэтической рефлексии превратились в волшебную поэтическую речь, для которой запрет высказать себя уже не действителен, так как она противится шуму внешней болтовни. «Дневные лучи» и «молчи» возвращаются к лейтмотиву «светлого как днем» ударного конечного *и* первой строфы. Здесь они, однако, находятся в контексте контраста с вездесущей темнотой звука *у*. Они, на первый взгляд, прогоняют темные думы, восходящие из души, и становятся эксплицитной темой третьей строфы. При более глубоком рассмотрении удачная связь между душой и «я» открыла возможность перехода ночного света звезд в дневной свет, открылась возможность утра пения, то есть утра поэзии.

Антиномия души и мира, которая приводит поэта к ситуации двойной связи, в стихотворении Тютчева снимается с помощью метапоэтической рефлексии. Подобно социально-психологической модели Бейтсона, русская романтическая поэзия разрешает парадокс двойной связи переходом на метаязык. На метапоэтическом уровне заказ речи — не действителен, так как поэзия, являясь существенной душевной формой коммуникации, не включается в него. Метапоэтическая рефлексия у Тютчева — коммуникативно-риторическое обращение к адресату: двойная связь возлагается на другого человека. Для этой цели Тютчев разворачивает несовместимость души и внешнего мира в форме экзистенциального парадокса и таким образом как поэт освобождается от нее. Этот процесс совершается внутри мистично-сакрального кода. Смыслообразованием в тютчевском «*Silentium!*» руководит не интеллектуальная хитроумность романтической иронии, а ассоциативная логика перекличек. Этому способствует и густая звуковая инструментовка стихотворения не только в рифмах: звуковые цепи «молчи — чувства — мечты» или «сердцу высказать себя» придают стихотворению характер заклинания.

В стихотворении Мандельштама на месте развернутого парадокса встречается характерный для раннего его творчества оксюморон.<sup>8</sup> Разли-

---

<sup>8</sup> Ср. *Сегал Д.* Осип Мандельштам: История и поэтика. Иерусалим, 1998.

чие между развернутой и оксюморонной формами парадокса имеет не только формальный характер. В плане риторики развернутого парадокса у Тютчева речь обвиняется в осквернении мира, между тем как оксюмороны Мандельштама выражают чистоту не-бытия. У Тютчева наблюдаем парадоксальное отрицание связи с другим человеком, у Мандельштама оксюморонное отрицание связи с миром. Немота Тютчева — безответная, немота Мандельштама — абсолютное ничто до времени творения. У Тютчева остался «целый мир», у Мандельштама как бы нулевая онтологическая позиция вызывает отчаяние, от которого избавляет только миф. Миф занимает позицию Бога, позицию первичного осмысления. Поэтому из абсолютной чистоты рождается богиня красоты, Афродита.

Со времен романтизма до эпохи акмеизма двойная связь становилась все более радикальной. Она перешла из сферы речевых отношений между людьми во внутреннюю структуру поэтического воображения. Только слова «сердце, сердца устыдись» в предпоследней строке стихотворения Мандельштама напоминают вопрос об отношении к другому человеку, которое еще у Тютчева играло ключевую роль. Соответственно, как раз предпоследняя строка у Тютчева указывает на возможный выход во внешний мир творения, с которым будет бороться великий акмеист.

Поэтический мир Мандельштама — это мир между жизнью и смертью. Красота, материализованная в рождении Афродиты, обозначает смерть поэзии, так как поэзия живет еще нерожденной мыслью. Это экзистенциальный парадокс поэта, сталкивающегося с авангардом. Одновременно это первичный парадокс человека: созревание человека в существо, похожее на бога, связывается с осознанием собственной экзистенциальной конечности. Из риторическо-парадоксальной ситуации поэт может освободить читателя и читатель поэта, если каждый из них понимает другого человека. Из экзистенциально парадоксальной ситуации, однако, освобождает только вера, надежда на спасение, в которой встречается человек с человеком, поэт с читателем.