



ТАРТУСКИЙ ГОС. УНИВЕРСИТЕТ

Σημειωτική

ТРУДЫ ПО  
ЗНАКОВЫМ  
СИСТЕМАМ 23

ISSN 0494—7304  
0131—1859

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI

# TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

855

**ТЕКСТ — КУЛЬТУРА —  
СЕМИОТИКА НАРРАТИВА**

**ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ  
XXIII**

*Per. A-1169*

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
ALUSTATUD 1893 A. VIИIK 855 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893 Г.

---

**ТЕКСТ — КУЛЬТУРА —  
СЕМИОТИКА НАРРАТИВА**

**ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ**

**XXIII**

TARTU 1989

*Э. У. К. Рубин*

Редколлегия: С. Г. Барсуков (секретарь редколлегии), М. Л. Гаспаров, Б. Ф. Егоров, Вяч. Вс. Иванов, Х. М. Лиги, Ю. М. Лотман (ответственный редактор серии), З. Г. Минц, Л. Э. Мялль, М. Б. Плюханова, П. Х. Тороп, Б. А. Успенский, И. А. Чернов. Редактор тома М. Б. Плюханова.

TARTU ÜLIKOOLI  
RAAMATUKOGU

## ПОСТИЖЕНИЕ VERSUS ПОНИМАНИЕ

Н. Л. Мухелишвили, Ю. А. Шрейдер

### Понимание через текст

Восприятие идеи, выраженной в тексте, образе или действии, часто проверяется воспроизведением этой идеи во вновь создаваемом тексте. В частном случае это может быть перифраз исходного текста, но, вообще говоря, понимание текста нуждается в использовании контекста, и воссоздаваемый в процессе понимания вторичный текст (модель прагматики исходного) вбирает в себя и описание необходимых элементов контекста, в том числе, когда это значимо для понимания, и характеристику автора текста.

Нам представляется правомерной гипотеза о том, что наличие и особенности феномена понимания идеи определяются тем, как эта идея стимулирует создание претендующих на ее воспроизведение текстов.

Продуктивность этой гипотезы подтверждается открываемой ею возможностью типологизировать уровни понимания идеи, рассматривая ее отношение к текстам, воссоздаваемым в акте понимания. Вопрос заключается не только в эмпирическом изучении возникающих в акте понимания текстов, но в анализе возможностей появления текстов, в том или ином смысле воссоздающих (моделирующих) данную идею. Подчеркнем, что в таком рассмотрении акт понимания направлен не на сам текст, а на его смысл — на выражаемую им идею, а само понимание рассматривается как интенция на воспроизведение этой идеи в порождаемых самой ситуацией понимания текстах.

Итак, понимание есть восприятие идеи. Понимающий становится восприимчивым идеи, давая ей новую жизнь в собственном сознании. Текст, смысл и суть которого составляет идея, есть только посредник, временное обиталище идеи. Временное, потому что когда исчезнут понимающие через этот текст, сам он превратится в набор мертвых значков.

Текст может быть посредником восприятия не только идеи,



порожденной ее творцом, но самого творца. Но можно ли говорить в этом случае о понимании? Не лучше ли здесь подходит какое-нибудь иное слово?

На самых глубинных уровнях понимания, когда уже не смысл, не идея схватываются адресатом, но устанавливается нерасторжимая связь общения с тем, кто создал этот смысл и нашел для него вмещающий текст, феномен понимания переходит в нечто иное, заслуживающее иного наименования. Чтобы постичь это иное, нужно последовательно взойти на пирамиду смыслов, выражаемых словом «понимание».

Подчеркиваем, что наша задача не изучение понимания текста, но исследование понимания (или постижения как более высокого феномена) через тексты, выступающие как семиотические посредники между исходным смыслом и смыслами, порождаемыми в процессе постижения (понимания). Смысл нуждается в артикуляции (вербализации в тексте или воплощении в образе) для того, чтобы оказаться внятными адресату, чтобы акт понимания (постигания) стал возможным. Но и воспринимающий нуждается в текстах для артикуляции рождающихся в нем под влиянием воспринимаемого новых смыслов. Смысл не вкладывается в текст, как предмет в ящик. Он возникает в процессе создания текста и умирает, воплощаясь в тексте.

Преображенный, этот смысл воскресает в процессе восприятия текста и укладывается в новые тексты, порождаемые воспринимающим под воздействием исходного текста. Необходимость порождения новых текстов при воссоздании смысла принимаемого текста вытекает из следующих соображений. Мы принимаем как исходный, в определенной мере самоочевидный, постулат, что смысл возникает в процессе порождения текста. (В противном случае, нам пришлось бы признать существование особого языка «смыслов», в котором они фиксируются до создания текста. Тогда смысл выражений на языке смыслов должен существовать в записи на некоем, еще менее правдоподобном языке смыслов, а эта конструкция ведет к дурной бесконечности). Смысл — это не сама реальность, описываемая или порождаемая текстом, но особое отношение текста и этой реальности — то, что текст выражает относительно этой реальности — способ, которым он ее описывает. Поэтому, он и появляется только вместе с текстом. Точно так же, для того, чтобы он возник в акте восприятия текста, в этом акте должны породиться новые тексты, соотносящиеся с воспринимаемым общностью смысла. Эти соотношения могут быть различных типов: от самых простых до сложных и парадоксальных. Именно эти соотношения передаваемого текста и текстов им стимулируемых в акте понимания (и необходимых для адекватного восприятия) характеризуют прагматику передаваемого текста.

Поэтому речь идет фактически о типологии текстов в прагматическом аспекте.

Прежде всего, прагматика текста может быть инструктивной или креативной. Инструктивная прагматика подразумевает, что передаваемый текст в данном культурном окружении допускает строго определенную интерпретацию, описывая одно из возможных состояний заранее известной действительности. Этот текст несет информацию о недвусмысленно интерпретируемых данных или является четко определенной инструкцией. Примером такого текста может служить описание того, как найти квартиру знакомого, типовая сводка данных, приказание, ритуальная формула и т. п. В этом случае понимание (1-й уровень) есть повторение полученного текста. Более сложный случай инструктивной прагматики представляет учебный текст, понимание которого проверяется требованием пересказа. Этот 2-й уровень соответствует ученическому пересказу информационного текста.

3-й уровень включает выделение и описание объективно существующей семантической структуры путем формулировки вопросов, выделения ключевых моментов или конспективной записи выявляемых в тексте фактов. Попытки перевести текст на естественном языке в фактографическую запись на формальном языке, используемом в ЭВМ, как раз и соответствует этому уровню понимания. Обнаружение семантической структуры понимаемого текста мы не считаем творческим актом в той мере, в какой эта семантическая структура определена формой текста, т. е. может быть описана на основе информации, содержащейся в структуре самого текста. Такое восстановление семантической структуры (или лексико-семантической структуры) на основе формального анализа текста достаточно подробно изучено в связи с проблематикой машинного перевода.

1-й, 2-й и 3-й уровни понимания текста опираются на формально выделяемую структуру и содержат ее описание; здесь мы имеем право говорить об инструктивной прагматике. Инструктивная прагматика возможна лишь у текстов, описывающих заранее известные (по крайней мере, как предполагаемая возможность) состояния действительности. Эти тексты могут быть перформативными<sup>1</sup>, т. е. меняющими действительность самим фактом своего «произнесения» или «опубликования» автором, обладающим надлежащими полномочиями. Но эти изменения действительности должны быть предполагаемыми адресатом, а не создавать новые для него миры.

Следующий, 4-ый уровень понимания связан с наличием у текста креативной прагматики, когда понимание текста предполагает творческое воссоздание смысла. Тексты, порождающие

---

<sup>1</sup> Бенвенист Э. Общая лингвистика. — М.: Прогресс, 1974. — Гл. XXIV. — С. 301—310.

семантику<sup>2</sup>, безусловно обладают креативной прагматикой, ибо описывают ранее не бывшее, то, что адресат не может воссоздать формально на основе имеющихся знаний. Задача понимания вынуждает адресата обращаться к собственным творческим способностям, к воображению и фантазии, чтобы восстановить смысл, порожденный полученным текстом, именно потому, что такой текст порождает семантику — описывает ранее не бывшее состояние мира. Это верно, прежде всего, по отношению к художественным текстам, понимание которых не сводится к выявлению лексико-семантической структуры.

Понимание стихотворения связано не с пересказом его содержания (такой пересказ может только уничтожить поэтический смысл), но с порождением сопутствующих текстов-комментариев, выявляющих образную систему, звуковую структуру, внетекстовые коннотации. Подобный разбор стихотворения в той или иной мере необходим для того, чтобы возникло понимание. В силу того, что понимание поэтического образа обладает обязательной креативностью, порождаемые комментарии могут вступать в противоречие друг с другом или дополнять друг друга. Итак, 5-ый уровень понимания относится к текстам, порождающим семантику и обладающим креативной семантикой, когда имеет смысл говорить о правильном воссоздании комментирующих текстов, о верном раскрытии замысла автора, воплощенного в тексте. Во всяком случае адресат выбирает приемлемую для него интерпретацию понимаемого.

6-ой уровень понимания также относится к текстам, порождающим семантику и обладающим креативной прагматикой. Это случай, когда порождаемые комментирующие тексты в принципе несовместимы (дополнительны). В этом случае понимание определяется способностью адресата воссоздавать взаимно-дополнительные (несогласуемые) тексты. Так происходит в высших образцах художественных текстов, требующих диалогического понимания, а также при понимании текстов, принадлежащих чуждым культурам. Попытка понять роман о Дон-Кихоте приводит к необходимости взаимно-дополнительных оценок, которые могут быть выражены в соответствующих текстах-комментариях. Так, например, эпизод с ветряными мельницами можно с полным основанием оценить как безумие, но столь же справедлива оценка этого же эпизода как проявления рыцарской доблести. Только наличие дополнительных по смыслу комментариев, порождаемых в акте понимания, создает понимание<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Шрейдер Ю. А. Текст, автор, семантика // Семиотика и информатика. — М.: ВИНТИ, 1976. — Вып. 7. — С. 153—167.

<sup>3</sup> Еще одним примером понимания описываемого типа может служить исследование В. Л. Рабиновича, композиционно построенное как различные комментарии одного и того же алхимического рецепта получения философ-



7-й уровень понимания возникает, когда все порождаемые тексты не дают адекватного постижения понимаемого, но профанируют постигаемый смысл.

### Текст как профанация смысла

Пример, который мы будем далее рассматривать в качестве основного, принадлежит Серену Кьеркегору<sup>4</sup>. Он моделирует варианты понимания евангельского обращения к людям в виде серии интерпретирующих это обращение текстов, принадлежащих разным лицам. Интерпретирующие тексты — это как бы след воссоздания различными людьми (хотя эти люди только образы, придуманные Кьеркегором) смысла, содержащего в обращении Христа: «Придите ко мне все труждающиеся и обремененные и Я успокою вас» (от Матфея, гл. II, ст. 28). Но это не дополняющие, а профанирующие смыслы. Ни каждый из этих текстов, ни они все в совокупности (как если бы это были тексты одного человека) не свидетельствуют о наличии понимания цитированного обращения в системе контекстов (евангельских и исторических). Тем не менее воссоздание этих текстов не является незаконным искажением текста обращения — оно происходит по законам и канонам понимания, действующим на предыдущих уровнях. Это обращение нуждается в следующем (7-м) уровне понимания, для которого сам термин «понимание» оказывается неточным.

Рассматриваемое высказывание Христа помещено в главе II, начинающейся с того, что Иоанн Креститель, находящийся уже в темнице, посылает своих учеников убедиться в идентичности Иисуса Мессии, в том, что Он «Тот, который должен придти». На это следует ответ Христа ученикам. В этом ответе нет никакого разъяснения тождества Иисуса с ожидаемым Мессией, но есть лишь указание на происходящие чудеса, завершающиеся многозначительным предупреждением. «И блажен кто не соблазнится о Мне». Похоже на то, что сам Христос не надеется на возможность представить свои полномочия в разъясняющем тексте, а указывает вместо того на сопутствующие Его явлению события, одновременно предупреждая об опасности их ложного толкования (соблазна). Мир становится как бы превратным (превращенным) и это требует правильного постижения. После ухода учеников Христос обращается к народу с речью об Иоанне, кончающейся сопоставле-

---

ского камня, в которых открываются взаимно-дополняющие смыслы этого рецепта. — Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. — М.: Наука, 1979. — 388 с.

<sup>4</sup> Kierkegaard S. Einübung im Christentum. — München, 1977.

нием аскетизма Иоанна с тем, что «Сын Человеческий ест и пьет».

Сопоставление Себя с Иоанном и последующие за ним грозные предупреждения не внявшим ему городам Иудеи как бы подготавливают «предъявление полномочий»: «Все предано Мне Отцом Моим и никто не знает Сына, кроме Отца; и Отца не знает никто кроме Сына, и кому Сын хочет открыть» (ст. 27). Без понимания весомости этих полномочий невозможно постигнуть суть последующего обращения: «Придите ко мне, все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас. Возьмите иго Мое на себя, и научитесь от Меня: ибо я кроток и смирен сердцем; и найдете покой душам вашим. Ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко» (ст. 28—30).

Если бы не было указанного перед тем источника авторитетности данного обращения, то оно было бы самозванством. Именно обвинение в самозванстве и было основанием для вынесения приговора Синедриона. Однако, и это очень важно для последующих рассуждений, предъявленные Христом полномочия в принципе не постижимы иначе, как по Его воле. Сына, как сказано в ст. 27, никто не знает кроме Отца, а Отца никто кроме Сына и тех, «кому Сын *хочет* открыть». Опираясь самостоятельно с евангельским текстом, это открыть нельзя. Но понимать текст обетования можно, лишь понимая одновременно, кто стоит за этим обетованием. Прагматика обетования включает автора и предполагает возникновение у адресата представления об авторе, опирающегося на лингвистический и исторический контексты.

Возникает принципиальный вопрос о достаточности этих контекстов в разбираемой нами ситуации понимания. Именно этот вопрос и решается мысленным экспериментом Кьеркегора, к разбору которого нам и следует сейчас перейти.

Призывающий, то есть евангельский Иисус Христос, обращается с обетованием-призывом, но признает при этом, что свидетельство авторитетности призыва, основания, делающие этот призыв реальностью, а не пустыми словами, может открыть только Он по своей воле. Он произносит эти слова в состоянии уничижения, а не с престола славы, свидетельствующего о силе полномочий дающего обетования. Правда, как замечает Кьеркегор, будь этот призыв обращен с престола, он был бы обманом, ибо те, кто бросились бы к призыву, обращенному с престола власти, только воображали бы, что знают автора призыва и источник его власти. Но призывающий находится в унижении, несмотря на происходящие вокруг него чудеса (не случайно предостережение о возможном соблазне). Эти идущие от него чудеса и знамения, способность нужным образом обратиться к любому, все это не могло не обратить на него внимание, но не могло заставить признавать Его полномочия. Кьеркегор показы-

вает, какой интерпретирующий призыв Христа текст мог бы выдать тот или иной из его умных и рассудительных современников.<sup>4а</sup>

Нельзя сказать, что эти тексты (возможных вариантов здесь легион) не выражают понимания обращения Христа. Каждый из них действительно моделирует понимание исходного текста на законных основаниях. Тем не менее ни в каждом из них в отдельности, ни в их совокупности нет постижения того, что нам надлежало бы постичь из предъявленного обращения. Здесь нельзя говорить о дополнительности пониманий. Здесь моделирование понимания есть профанация, т. е. полное непонимание. Эта ситуация не так уж нестандартна. Пытаясь в рамках квантовой физики понять поведение системы, мы порождаем тексты, описывающие ее то как волну, то как частицу. Эти дополнительные описания (способы понимания) позволяют понять поведение квантовой системы. Но при этом мы не постигаем природы этой системы. Очевидно, что и корпускулярное, и волновое описания профанируют истинную природу квантово-механического объекта, хотя дают способ прогнозировать его поведение. Оба дополнительных описания позволяют понять «как это действует?», но не отвечают на вопрос «что это такое?». Разбираемый нами пример постигаемого текста отличается только тем, что вопрос «как это действует?» здесь не интересен. Поэтому мы не имеем здесь дела с пониманием на основе воссоздания дополнительных текстов, но имеем дело с отсутствием понимания, когда моделирование в тексте оказывается профанацией.

Невозможность достичь понимания легко объясняется следующим образом. Смысл текста — это в традиционном представлении то, что текст сообщает об обозначаемом (денотате текста). В простейшем случае — это описание некоторых свойств денотата. Это верно и для перформативов. Так, текст «собрание открыто» не только производит действие при произнесении авторитетным лицом, но и указывает релевантные признаки этого действия, заключенные в понятии «собрание». Текст, порождающий семантику, не только создает новый фрагмент мира, но и описывает этот фрагмент. Описание объекта всегда выступает как нечто внешнее по отношению к объекту — его признаки, свойства, но не сущность. Текст, о понимании которого идет речь здесь и выше, не описывает никаких свойств. (Прав был, поэтому, скептик, поставивший под сомнение смысл слова «успокаивать»). Правы были и другие, увидевшие сомнительность смысла предъявленного обращения). Этот текст не выражает никакой идеи, но является для адресатов связью с некоей реальностью, фактически совпадающей с этим текстом.

---

<sup>4а</sup> Примеры см.: *Kierkegaard S. Op. cit.*

(Не с буквами, но с его духом.) Понимание этого текста невозможно, поскольку оно предполагает внешнюю позицию понимающего по отношению к понимаемому и, соответственно, внешнее отношение текста по отношению к выраженному в нем. Текст предполагается описанием свойств, а не сути. Понимание предполагается как вынесение суждения о том, обладает ли обозначаемый объект определенными свойствами или признаками. Вне этих условий понимания нет. В данном случае понимание предполагает не внешнее отношение к автору обращения и самому обращению, душой которого является не описание признаков чего-то, но сам автор. Слияние с текстом и его автором исключает понимание. Итак, на рассматриваемом (7-м) уровне адекватное понимание текста требует условий, исключающих возможность понимания. Здесь имеет место не дополнительность моделей понимания, но парадоксальность акта понимания, исключающая понимание как таковое, переводящая его на другой уровень.

### **Постижение как невозможность понимания и его высший уровень**

Позиция понимания дает понимающему право компетентного суждения о смысле понимаемого. Суждение подразумевает отчуждение — наподобие того как судья должен быть отчужден от подсудимого, экзаменатор от экзаменуемого, а зритель, желающий судить спектакль, не должен становиться соучастником и сотворцом этого спектакля. Б. Брехт не случайно противопоставляет актерскую задачу отчуждения задаче перевоплощения:

«Цель техники «эффекта очуждения» — внушить зрителю аналитическое, критическое отношение к изображенным событиям <...> Предпосылкой применения «эффекта очуждения» для названной цели является освобождение сцены и зрительного зала от всего «магического», уничтожение всяких «гипнотических полей». Поэтому мы отказались от попытки создавать на сцене атмосферу того или иного места действия (комната вечером, осенняя дорога), а также от попытки вызвать определенное воздействие ритмизованной речью; мы не «подогревали» публику безудержным темпераментом актеров, не «завораживали» ее псевдоестественной игрой; короче говоря, мы не стремились к тому, чтобы публика впала в транс, не стремились внушить ей иллюзию, будто она присутствует при естественном, не заученном заранее действии. <...> Предпосылкой для возникновения «очуждения» является следующее: все то, что актеру нужно показать, он должен сопровождать отчетливой демонстрацией показа <...>

Контакт между публикой и сценой обычно устанавливается на почве перевоплощения <...> техника, которая вызывает «очуждение», диаметрально противоположна технике, обуславливающей перевоплощение»<sup>5</sup>.

Суждение согласно И. Канту<sup>6</sup> — это подведение объекта под понятие. Способность суждения (тем самым и понимания) предполагает раздельность объекта и свойств, понимание предмета и его имени. Эта раздельность допустима в уже построенной логической системе. Но является ли понимание в рамках системы пониманием бытия? Где бытийственные истоки самой системы? Мысль может идти к этим истокам путем бесконечной (дурной) рефлексии (парадокс Мёллера-Кьеркегора), но здесь всегда оказывается разрыв, о котором пишет Кьеркегор<sup>7</sup>: «Система наличного бытия дана быть не может. И значит ее как таковой не существует? — Никоим образом. Дело здесь не в словах. Наличное бытие само по себе есть система, но <...> не для существующего духа. Система соответствует завершенности, однако наличное бытие есть нечто противоположное завершенности. Говоря абстрактно, совмещать в мысли наличное бытие и систему — недопустимо, поскольку систематическое мышление о наличном бытии отменяет это бытие в его существовании».

Рефлексия действующего лица превращает его одновременно в наблюдателя собственных действий и мотивов. Но эта же рефлексия как бы отстраняет, отчуждает от происходящего действия. Это отчуждение необходимо, чтобы хладнокровно проверить, обладает ли описываемый объект указанными в тексте свойствами. Способность обоснованно высказать такое суждение — это и есть понимание в традиционном смысле. Но что же делать, если текст не описывает никаких свойств объекта, а является самовыражением объекта, неотделимым от него самого? В этом случае нам ничего не остается кроме как признать невозможность отчужденного понимания, неспособность понимающего создать систему адекватных текстов-моделей. Впрочем, это не означает бессмысленность такого моделирования понимания. Оно необходимо хотя бы для того, чтобы убедиться в неприложимости этой процедуры. Именно попытка моделирования убеждает, что данный текст оказывается не кличкой или ролевой маской (кличка дается по наиболее характерному, карикатуризирующему свойству, а роль и есть главное свойство лица в определенной социальной ситуации), но выражением сущности. В этом случае понимание, есть соблазн судить не э

<sup>5</sup> Брехт Б. Театр. — М.: Искусство, 1965. — Т. 5/2. — С. 102—103.

<sup>6</sup> Кант И. Критика способности суждения // Соч.: В 6 т. — М.: Мысль, 1966. — Т. 5. — С. 161—531.

<sup>7</sup> Kierkegaard S. Philosophische Brosamen und unwissenschaftliche Nachschrift. — München, 1976. — S. 252.

правомерности клички, а о сущности, которую нельзя описать внешним по отношению к ней образом. В этом случае возможно лишь постижение путем вовлечения в постигаемое. Текст служит не для передачи идеи, но для вовлечения адресата в иную реальность. Превратные миры не обладают описанием через свойства, через клички явлений, как мир привычных явлений. Операционное понимание здесь перестает быть адекватным понимаемому, но оказывается источником лжесвидетельства и соблазна. На всех предыдущих уровнях понимания понимаемый текст можно рассматривать как объект некоторых операций. Если обратиться к мысленному эксперименту Серля<sup>8</sup>, то окажется, что до какого-то уровня понимания для нас — людей с русским языком, не знающих ни слова по китайски, — оперирование, согласно русскоязычной инструкции, с китайским текстом не отличается от оперирования с аналогичным русским текстом. Такое «понимание по инструкции» это оперирование с невключенным сознанием. Для включенного сознания текст на родном языке — прозрачное окошко в мир, а текст на языке неизвестном — внешний по отношению к сознанию и чуждый ему объект.

Постижение на высшем уровне есть уже не схватывание идеи через текст, но проникновение с помощью текста в новые пласты реальности. Эта реальность постигается не только с помощью текста, но с помощью некоторого устанавливающегося «поверх» воспринимаемого текста коммуникативного движения, устанавливающего «мост» между «Я» постигающего и постигаемой реальностью. Отстаиваемый в ортодоксальной церковности принцип необходимости иметь в качестве источников «писание» и «предание» как раз и выражает этот принцип моста между онтологической реальностью и постигающим субъектом, который состоит из текста и перетекающего поверх текста коммуникативного движения. В момент постижения, в акте существования «моста» субъект оказывается нераздельным с постигаемой реальностью и одновременно неслиянным с этой реальностью, нетождественным ей — в противном случае уже не было бы субъекта так такового. С другой стороны, отсутствие нераздельности сделало бы невозможным адекватное постижение реальности и отбросило бы на низшие уровни понимания. Пример, приводимый Кьеркегором, замечателен именно тем, что в этом случае любое «понижение» уровня понимания профанирует не только текст, но, что хуже, выражаемую им суть. В сходной ситуации оказался Нильс Бор, когда он осознал, что попытка постижения онтологической реальности физического

---

<sup>8</sup> Searle J. R. Minds, brains, and programs // The Behavioral and brain sciences. — 1980. — N. 3. — P. 417—424.



мира, который в рамках квантовой теории оказывается превратным миром, приводит к профанирующему пониманию:

«... ситуация, с которой мы встречаемся в современной атомной теории, совершенно беспрецедентна в истории физической науки. Действительно, вся система понятий классической физики, доведенная до такого изумительного единства и законности трудами Эйнштейна, основана на некоторой предпосылке, прекрасно соответствующей нашему повседневному физическому опыту и состоящей в том, что можно отделить поведение материальных объектов от вопроса о их наблюдении. В поисках параллели с вытекающим из атомной теории уроком об ограниченной применимости обычных идеализаций мы должны обратиться к совсем другим областям науки, например, к психологии, или даже к особому рода философским проблемам: это те проблемы, с которыми уже столкнулись такие мыслители, как Будда и Лао Цзы, когда пытались согласовать наше *положение как зрителей и как действующих лиц в великой драме существования*. (Курсив наш. — Н. М., Ю. Ш.)»<sup>9</sup>.

Оказывается, что в науке понимание является лишь возможностью дать кличку-репрезентатор явления, т. е. указать «на что это похоже»<sup>10</sup>. Этого может хватить для практических прогнозов, но на каком-то уровне это понимание оказывается профанацией. Чтобы постигнуть логику реальности надо самому принять эту логику как способ сознать мир. Не случайно появление мысли о том, что постижение квантово-механической реальности так же требует перехода на мышление категориями квантовой логики. Однако ситуация оказывается более радикальной. Логика — это категория мышления, а не реальность, а любая попытка «исчерпать» реальность логическими категориями с необходимостью ведет к парадоксу, который не компрометирует постижения реальности, но сигнализирует о том, что процесс постижения соприкоснулся с глубинной реальностью, а остановился в ее уплощенном срезе.

Такой парадокс требует не «разрешения», но выявления и осознания. В конечном счете критерием истинности оказывается практика — возможность справиться с проблемами, которые ставит перед нами реальность. Если окажется, что в серьезных ситуациях столкновения с превратными мирами, постижение которых требует полной самоотдачи познания, моделирование понимания путем воссоздания текстов, практически дает меньше, чем «наведение моста через текст», то нам придется признать приоритет последнего способа постижения реальности, несмотря на его видимую парадоксальность. Во всяком случае этот спо-

<sup>9</sup> Бор Н. Биология и атомная физика // Избранные научные труды. — М.: Наука, 1971. — Т. 2. — С. 256.

<sup>10</sup> Розов М. А. Проблемы эмпирического анализа научных знаний. — Новосибирск: Наука, 1977.

соб постижения представляется неизбежным, когда речь идет не о понимании идеи, содержащейся в тексте (в том числе и порожденной этим текстом), а о постижении реальности, с которой этот текст призван нас связать.

Важно подчеркнуть, что речь не идет об отказе от свободы выбора — отождествления постигающего и постигаемого не происходит и сознание вовсе не отключается. В одном из рассказов Г. К. Честертон его герой патер Браун объясняет свой метод раскрытия преступлений перевоплощением в преступника. Он пытается каждый раз постигнуть не свойства, не особенности, но внутреннюю реальность преступления — открыть, какое преступление может совершить тот или иной человек. Однако, перевоплощаясь в преступника, постигая природу преступления не путем описания, но путем подключения сознания, патер Браун все же не становится преступником, не совершает преступлений и не перестает ненавидеть зло. Этот пример уместно напоминает о том, что 7-ой уровень понимания не вынуждает заранее согласия с постигаемым. Тот высший уровень понимания, который парадоксальным образом уже не является пониманием, по иному использует текст — не для стимуляции новых текстов, но для стимуляции превращения собственного сознания в способное ассимилировать новую реальность. В этом случае еще можно говорить о креативности прагматики постигаемого текста, но эта креативность направлена не на формирование новых текстов, а на преобразование собственного сознания.

В семиотике акт понимания рассматривается как производный от акта обозначения, включающего денотацию и десигнацию, как это выражается известным «треугольником Фреге» (рис. 1). Из этого рисунка видно, что смысл занимает столь же внешнюю позицию по отношению к денотату, как и знак.

Понимание состоит в «узнавании» обозначаемой сущности через полученный знак (текст) путем воспроизведения новых смыслов (см. рис. 2). Узнавание происходит не непосредственно, но через создаваемую понимающим «оптику» и воспроиз-

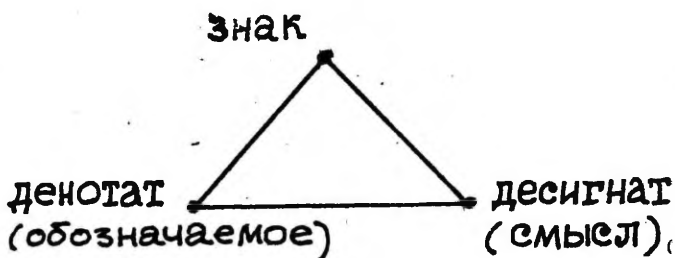


Рис. 1. Треугольник Фреге.

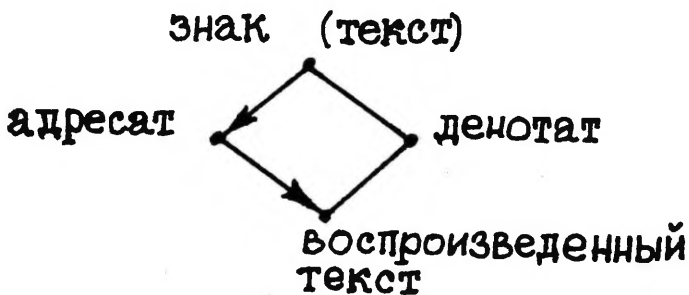


Рис. 2. Схема понимания.

веденный текст или систему этих текстов, дающих дополнительные изображения. При этом как бы предполагается, что денотат существует сам по себе, а не в отношении с автором текста. В действительности, денотат существует в акте обозначения как часть сознания автора текста, как нечто существующее с этим автором в более интимном отношении, чем просто название. Акт называния, в котором текст есть лишь его видимая часть, порождает суждение — предложение, где одинаково важны подлежащее (автор в неразрывной связи с обозначаемой сущностью), сказуемое (смысл, десигнат, система выражаемых текстом свойств) и связка (бытийственная связь подлежащего со сказуемым). Это суждение имеет структуру «Я» (вместе с некой сущностью) есть нечто» (рис. 3). Задача понимающего

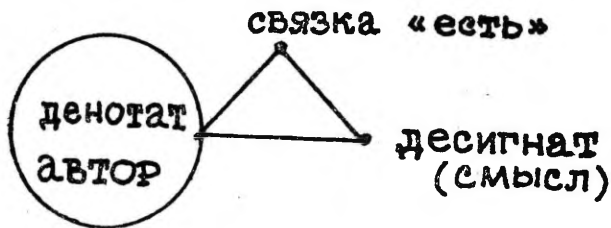


Рис. 3. Онтологический треугольник.

(адресата) восстановить через полученный текст столь же тесную бытийственную связь с автором и тем, что он обозначил в тексте. Для этого уже недостаточно «видеть» только денотат через «оптику» воспроизведенных текстов, но необходимо осуществить «мост». В схеме (рис. 4) денотат совпадает с автором, как это имеет место в ситуации, разобранный Кьеркегором.

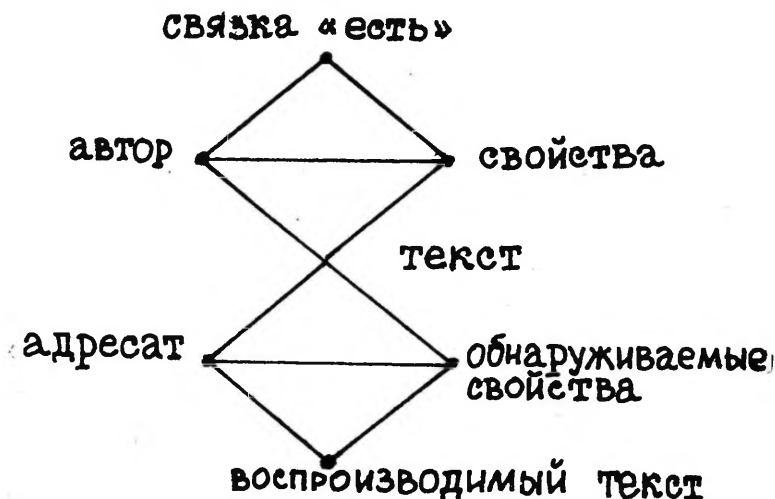


Рис. 4. Схема прямой коммуникации.

Ситуация понимания, разбираемая Кьеркегором и рассмотренная выше, является парадоксальной в том смысле, что автор понимаемого текста описывает в нем самого себя, выступая как инкогнито. Он не указывает свою истинную сущность, но выступает как обыкновенный слабый человек, не подкрепляя собственные притязания на божественную авторитетность указаниями на присущие Ему божественные атрибуты. Последующая теоретическая мысль вскрыла закономерность этой парадоксальности — явление Бога в личине сверхчеловека немислимо — оно означало бы принятие (и тем самым одобрение) посюстороннего могущества. Тем не менее парадокс не снимается от того, что мы осознаем его необходимость. Эта парадоксальность делает коммуникацию не прямой в следующем смысле. Вместо коммуникационной схемы, изображенной на рис. 4, появляется несколько иная схема, где переход от обозначаемого объекта (совпадающего здесь с самим автором текста) к его свойствам идет не через бытийственную связку «есть», но через отношение кажимости (рис. 5). Разница не обнаруживается в треугольнике Фреге «денотат (автор) — десигнат (свойства) — текст», но четко видна в предшествующем ему «онтологическом треугольнике» (автор — связка — свойства), где свойства оказываются принимаемой маской «инкогнито», а текст выступает как принятая кличка, навязывающая адресату кажущиеся свойства автора. Это и есть непрямая коммуникация, когда неадекватность понимания через соблазн принять навязываемые

## связка « выдает себя за »

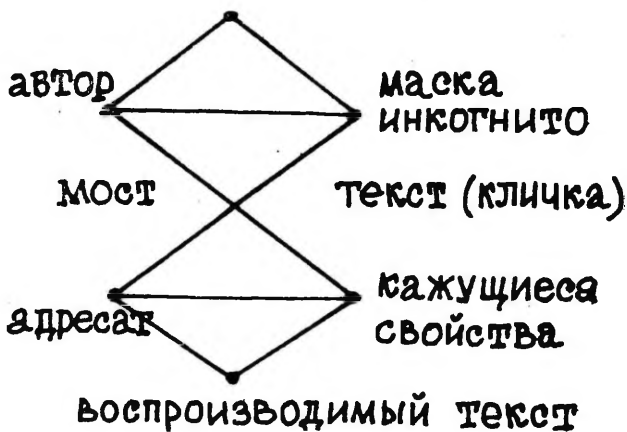


Рис. 5. Схема непрямой коммуникации.

им модели приводит к эффекту постижения через мост непосредственного созерцания действительности. В парадоксальных ситуациях понимание оказывается не просто недостаточным для постижения, но уводящим от постижения соблазном. Здесь принципиально возможна лишь непрямая коммуникация, где постижение связано с неизбежностью преодоления, создаваемой в коммуникации иллюзии. В результате непрямой коммуникации воспроизводится не предлагаемый автором текст (кличка), но сам автор как субъект и предмет коммуникации.

## ИСТОРИЯ И СЕМИОТИКА (ВОСПРИЯТИЕ ВРЕМЕНИ КАК СЕМИОТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА)

Статья вторая \*

Б. А. Успенский

До сих пор речь шла о семиотическом восприятии прошлого [23]. Это восприятие отражается, по-видимому, на восприятии настоящего и будущего.

Историческое восприятие прошлого противостоит космологическому. Историческое и космологическое сознания, может быть, не исчерпывают всех возможностей восприятия прошлого, но они могут быть представлены как антитетически противоположные.

Историческое сознание организует события прошлого в причинно-следственный ряд (см.: [23], с. 66). События прошлого последовательно предстают при этом как результат каких-то других, относительно более ранних событий; таким образом, историческое сознание всякий раз предполагает отсылку к некоторому предыдущему — но не первоначальному! — состоянию, которое, в свою очередь, связано такими же (причинно-следственными) отношениями с предшествующим, еще более ранним состоянием — и т. д. и т. п. Космологическое сознание, между тем, предполагает соотнесение событий с каким-то первоначальным, исходным состоянием, которое как бы никогда не исчезает — в том смысле, что его эманация продолжает ощущаться во всякое время<sup>1</sup>.

И тот и другой тип осмысления прошлого может определять восприятие настоящего: иными словами, на настоящее может

---

\* Статья первая опубликована в «Трудах по знаковым системам», вып. XXII (см. 23).

<sup>1</sup> События, которые происходят в этом первоначальном времени, предстают как текст, который постоянно повторяется (воспроизводится) в последующих событиях. Этот первоначальный, онтологически исходный текст, который так или иначе соотносится со всем тем, что случается впоследствии, соответствует тому, что мы понимаем обычно под *мифом*.



переноситься как историческая, так и космологическая модель переживания времени, отработанная на восприятии прошлого.

В рамках исторического сознания — когда на настоящее переносится историческое переживание времени — происходящие события оцениваются с точки зрения будущего, как оно видится в данный момент: события настоящего связываются причинно-следственными отношениями с предугадываемыми событиями будущего и, соответственно, оцениваются по их возможному последствию; значительность последствий (результатов) заставляет воспринимать происходящие события как значимые, и, напротив, не придается значения тому, что не может, как мы думаем, иметь серьезных последствий. Итак, значимость событий определяется их проекцией на будущее, т. е. их восприятием в перспективе ожидаемого (моделируемого) будущего. Иначе говоря, семиотический статус происходящих событий (событий настоящего) обусловлен тем, что они рассматриваются как причины — постольку, поскольку они предопределяют, по нашим представлениям, дальнейшее развитие событий<sup>2</sup>.

Однако будущее нам не дано, и мы не можем, вообще говоря, знать последствия тех или иных событий — мы можем только догадываться об этих последствиях. Наши реакции, таким образом, определяются не объективными, а субъективными факторами, не самим существом дела, а нашими представлениями о причинно-следственных отношениях<sup>3</sup>.

Между тем, в рамках космологического сознания — когда на настоящее переносится космологическое переживание времени — происходящие события оказываются значимыми постольку, поскольку они соотносятся не с будущим, а с прошлым

---

<sup>2</sup> Ср. в «Мыслях» Паскаля: «Мы никогда не живем настоящим <...> Мы ожидаем будущего и торопим его, словно оно опаздывает; или вспоминаем прошедшее и стремимся удержать его, словно оно уходит слишком быстро. Мы настолько неразумны, что блуждаем во временах, которые нам не принадлежат, не думая о том единственном, которое дано нам; и настолько суетны, что мечтаем о тех <временах>, которых нет, и бездумно упускаем единственное, которое существует <...> Пусть каждый исследует свои мысли: окажется, что они целиком заняты прошедшим или будущим. О настоящем мы почти не думаем; если же думаем, то только для того, чтобы выяснить, как устроить будущее. Настоящее никогда не составляет нашей цели; прошедшее и настоящее — наши средства, а цель — одно будущее. Итак, мы никогда не живем, но только надеемся жить...» (14, с. 506, № 47/172).

<sup>3</sup> Парадокс состоит в том, что историческое сознание, в отличие от космологического, предполагает восприятие будущего как времени, которого еще нет, которому лишь предстоит возникнуть (см. ниже). Как мы увидим, при другом подходе в принципе возможно признание того, что будущее объективно существует, хотя и не дано еще нашему опыту; в этом последнем случае оценка настоящего с точки зрения будущего может по крайней мере претендовать на реалистичность — в смысле противопоставленности реализма и номинализма.

состоянием: события настоящего предстают как отражение первоначального прошлого, т. е. настоящее оценивается не по будущим, а по прошлым событиям; иначе говоря, в настоящем усматривается не столько предвосхищение будущего, сколько проявление исходного состояния. Таким образом, семиотический статус происходящих событий (событий настоящего) определяется тем, что они рассматриваются не как причины, но, напротив, как следствия — постольку, поскольку они предопределены, как полагают, событиями первоначального времени<sup>4</sup>.

Если события настоящего при этом связываются с будущим, то они связываются не причинно-следственными, а какими-то другими — скорее символическими — отношениями. В самом деле, причинно-следственные отношения связывают в космологическом сознании не настоящее и будущее: они связывают прежде всего некое первоначальное состояние (прошлое, задающее точку отсчета) одновременно как с настоящим, так и с будущим; настоящее и будущее оказываются связанными, таким образом, не непосредственно, а опосредствованно — через это исходное, интегральное и всепроникающее состояние.

При таком понимании происходящие события — события настоящего — не порождают будущее, но они могут восприниматься как предзнаменование будущего. Действительно, и то, что случается в настоящем, и то, чему предстоит случиться в будущем, выступает как отражение или символическое представление одного и того же исходного состояния, как знаки этого состояния. Связь между этими знаками зашифрована, так сказать, в самом коде мироустройства. Если мы знаем (хотя бы частично) эту связь, мы можем по событиям настоящего предсказать будущее — руководствуясь при этом не профаническим опытом, но именно космологическими представлениями об уст-

---

<sup>4</sup> Само собой разумеется, что причинно-следственные отношения осмысляются по-разному при историческом и космологическом восприятии: само понимание причинности зависит от типа сознания. Ср. в этой связи различие мифологического и немифологического мышления в работе [9].

Итак, космологическое восприятие настоящего, обуславливающее семиотизацию происходящих событий, ориентировано на прошлое, подобно тому, как историческое восприятие предполагает ориентацию на будущее: если при историческом восприятии мы оцениваем происходящие события исходя из наших представлений о будущем, то при космологическом восприятии мы их оцениваем исходя из наших представлений о прошлом. Существенное различие, однако, состоит в том, что историческое сознание исходит из того, что будущего еще не существует (см. ниже) и, соответственно, признает относительность всякого знания о будущем; напротив, представления о прошлом, столь актуальные для космологического сознания, в принципе рассматриваются как вполне достоверные.

ройстве вселенной<sup>5</sup>. Итак, настоящее выступает тогда как отражение прошлого и предзнаменование будущего.

Историческая и космологическая модели восприятия времени — это именно абстрактные модели, которые в принципе могут сосуществовать друг с другом в реальном опыте. В более или менее чистом виде историческая модель реализуется обычно в естественно-научных представлениях, космологическая — в представлениях религиозных. Все это в равной мере приложимо к индивидуальному и к коллективному сознанию: как в разных типах личности, так и в разных типах культуры акцент может делаться на восприятии того или иного рода. Таким образом, в жизни человека или коллектива могут одновременно присутствовать обе модели, когда актуализируется то один, то другой принцип восприятия: одни и те же события могут соотноситься как с космологическим прошлым, так и с историческим будущим — та или другая ориентация определяет при этом разный тип семиозиса<sup>6</sup>.

Совмещение космологического и исторического сознания исключительно отчетливо представлено в христианской догматике. Христос как Богочеловек принадлежит одновременно и космологическому началу и историческому процессу. Действительно, Христос — это Бог-Сын и Бог-Слово (ипостась Троицы), который «был в начале» (Ио. I, 1—3) и сам есть «начало

---

<sup>5</sup> Ср. в этой связи роль предсказаний в ранних исторических описаниях — например, у Светония (см.: 19).

Именно соотнесенность с космологическими представлениями — а не с эмпирически наблюдаемыми фактами — обуславливает значимость предсказаний. В этом смысле, по-видимому, надо понимать слова Квинта, защитника «дивинаций» (т. е. предсказаний и предчувствий), в трактате Цицерона «О дивинации» (I, 128): «Не следует удивляться, что провидцы иногда предвидят то, что никогда не сбывается, ибо все это существует, но не во времени». Итак, понятие существования в принципе не сводится к эмпирической данности.

<sup>6</sup> Космологическая модель восприятия времени может актуализироваться — как бы символически возрождаться — при восприятии тех исторических событий, которые, как полагают, открывают новую эру, значимую для всего человечества или же для судьбы того или иного народа. Применительно к истории России иллюстрацией может служить хотя бы восприятие петровской эпохи, которое обнаруживает отчетливо выраженный мифологический характер: оно основывается на убеждении в полном и совершенном перерождении страны, причем Петр I выступает как демиург нового мира, создатель новой России и нового народа (см.: 9, с. 296—297; 10, с. 244—245; 24, с. 40—45; ср.: 22, с. 290). Примеры такого рода отнюдь не единичны.

Историческое сознание в подобных случаях как бы уступает место сознанию космологическому, которое заставляет воспринимать исторический процесс в мифологических категориях и терминах. Поскольку космологическое сознание наделяется религиозными коннотациями, оно может обуславливать при этом нечто в роде сакрализации исторических деятелей: если в исходной ситуации статус сакральности определяет восприятие некоторого состояния как первоначального, нового, то в данном случае, напротив, — статус новизны придает историческим событиям отпечаток сакральности.

создания Божия» (Откр. III, 14), «начало и конец» (Откр. I, 8; XXI, 6; XXII, 13); согласно Символу веры, он рожден от Бога-Отца «прежде всех век». Сам Христос говорит о себе: «прежде нежели был Авраам, Я есмь» (Ио. VIII, 58), и замечательно, что употребление глагольных времен в этой фразе противостоит профанному, грамматическому употреблению: вопреки грамматике, форма настоящего времени (*есмь* — *εἰμι*) относится к состоянию более раннему, чем то, которое выражено формой прошедшего времени (*был* — *γενεσθαι*). И вместе с тем, земное воплощение Христа — от Рождества до Распятия — соотносено с историческим развитием событий и, следовательно, принадлежит истории: он рождается «во дни царя Ирода» (Мф. II, 1), и Евангелие от Матфея начинается генеалогическим перечнем его предков по мужской линии, начиная от Авраама и кончая Иосифом (Мф. I, 1—16; ср.: Лк. III, 23—38). Эта вписанность в историю, временная конкретность евангельских событий специально подчеркивается в Символе веры, и именно в том месте, где речь идет о земном воплощении Христа: «Распятого же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребенна...» — упоминание Пилата определенно отсылает к конкретному историческому периоду. Совмещение космологического и исторического, вечного и временного имеет принципиальный характер: оно предстает как проявление божественной и человеческой природы Христа — тем самым, космологическое сознание закономерно соотносится с божественным началом, а историческое сознание — с началом человеческим. Такая точка зрения характерна для ортодоксального христианства (догматика которого определилась главным образом в процессе богословских дискуссий IV—V вв.), трактующего «вочеловечение» Христа не как принятие Божеством чувственно-материального облика, а как реальное соединение с природой человека во всей его целостности. Противоположную позицию занимают как монофизиты (утверждавшие, что после воплощения Сына Божия в человеческом образе Христу была присуща одна — божественная — природа), так и несториане (которые считали, что Христос — это человек, с которым Сын Божий пребывал в относительном соединении)<sup>7</sup>.

Итак, евангельские события соотношены с историческим процессом. Вместе с тем, они могут переживаться космологически — так, могут верить в то, что «Христос родится, рождается и

<sup>7</sup> В начале XVII в. уставщик Троице-Сергиева монастыря Филарет учил, что Христос «не прежде вѣкъ отъ Христа родися, но тогда, егда посланъ бысть Архангелъ Гавриилъ благовѣстити Пресвятѣй Дѣвѣ Маріи» (18, с. 63). Учение Филарета не имело отклика, но любопытно само стремление избавиться от совмещения космологического и исторического представления о времени (имеющего принципиальное значение для православной догматики), переключив евангельские события в план исторического сознания.

родился» (Петр Ломбардский), что Христос постоянно распинается и т. д. Отсюда события, относящиеся к истории — или во всяком случае с ней соотнесенные, — оказываются космологически значимыми, они знаменуют начало Новой эры человечества, основывающейся на Новом Завете. Вместе с тем, явление Христа на земле и события его земной жизни позволяют увидеть и осмыслить все предшествующее развитие событий с точки зрения этого кульминационного периода, и это приближает нас к тому восприятию прошлого, о котором шла речь в первой статье настоящего цикла [23, с. 70—74]. Так в ветхозаветных образах и событиях видят прообразы (типои) Христа в его земной жизни; тем самым, события космологического начала оказываются связанными с историческим процессом. Соответственно, «вочеловечение» Христа определяет двойное восприятие времени в христианском осмыслении истории — двойную перспективу исторического процесса постольку, поскольку данный процесс соотносится с этим кульминационным событием.

\* \* \*

Мы говорили о восприятии (осмыслении) настоящего: остается сказать о восприятии будущего. Восприятие будущего существенно отличается от восприятия настоящего и прошлого в том смысле, что оно (будущее) может быть постигнуто лишь умозрительно, а не опытным путем. Действительно, настоящее и прошлое даны нам в нашем (индивидуальном) опыте; напротив, будущее нам не дано и может быть воспринято лишь умозрительно, так сказать — метафизически: мы неизбежно строим свои представления о будущем, основываясь именно на опыте восприятия настоящего и прошедшего<sup>8</sup>.

С одной стороны, настоящее может восприниматься в перспективе прошлого и пониматься как то, что возникло (образовалось, явилось) из прошлого. Это представление может определять восприятие будущего. Поскольку будущее не дано нашему опыту, мы не знаем, что произойдет в будущем — мы можем только догадываться об этом. Однако мы знаем (помним), что в свое время не было и настоящего, и таким образом

---

<sup>8</sup> Это обстоятельство сказывается на выражении грамматической категории времени в языках мира: наряду с языками, различающими (грамматически) настоящее, прошедшее и будущее время, есть языки, различающие только прошедшее и непрошедшее время, тогда как значение будущего времени не находит в них грамматического выражения (так обстояло дело, например, в церковнославянском и древнерусском языках). Кажется возможным утверждать вообще, что если в языке есть категория времени, в нем обязательно выделяется прошедшее время, между тем как наличие будущего времени не является обязательным. В некоторых языках значение будущего времени может передаваться формами ирреального наклонения.

нынешнее настоящее является будущим по отношению к бывшему прошлому (которое тогда было настоящим); равным образом настоящее оказывается прошлым по отношению к еще не существующему будущему — иначе говоря, оно станет прошлым, когда наступит будущее. Итак, настоящее — это будущее в прошлом и прошлое в будущем<sup>9</sup>.

Отношение между прошлым и настоящим может переноситься на отношение между настоящим и будущим, т. е. будущее может мыслиться по аналогии с настоящим: восприятие будущего в перспективе настоящего определяется восприятием настоящего в перспективе прошлого — оно понимается именно как то настоящее, которое наступит в будущем и по отношению к которому актуальное настоящее станет прошлым<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Ср. рассуждения Нагарджуны: «1) Если настоящее и будущее существуют лишь в отношении к прошедшему, то они должны существовать уже и в прошлом (<...> 2) Если же настоящее и будущее не существуют уже в прошлом, то как могут они существовать лишь в отношении к прошлому. 3) Так как нельзя доказать существование настоящего и будущего безотносительно к прошлому, то из этого следует, что нет и настоящего, нет и будущего времени. 4) Точно так же не существуют, сами по себе, прошедшее и будущее время, так как они существуют лишь в отношении к настоящему, не существуют сами по себе также прошедшее и настоящее время, так как они существуют лишь в отношении к будущему» (27, с. 78—79). В европейской традиции в какой-то мере сходные мысли можно встретить у Киркегора, ср., в частности: «Если мы правильно понимаем под временем бесконечную последовательность, то это как будто близко к тому, чтобы понимать его как настоящее, прошедшее и будущее. Однако это различие неправильно, если думать, что оно заложено в самом времени; ибо оно предстает прежде всего в отношении времени к вечности и в отражении вечности в нем. Поэтому если бы в самой бесконечной последовательности можно было бы найти такое основание, которое бы разделяло <эту последовательность> <...>, данное разделение было совершенно правильным. Но поскольку каждый момент, как и сумма моментов, выступая в этом качестве, являет собой процесс (нечто преходящее), постольку никакой момент не является настоящим, и поэтому во времени нет ни настоящего, ни прошедшего, ни будущего. Если же мы полагаем, что мы в состоянии придерживаться этого разделения, то это потому, что мы распространяем <расширяем, удлиняем> момент, но при этом бесконечная последовательность останавливается; и это потому, что мы привносим наше представление <о времени>, время подчиняется представлению, вместо того чтобы быть предметом анализа» (Понятие страха, гл. 3-я, вводная часть — 6, с. 123).

<sup>10</sup> В свою очередь, и настоящее может мыслиться по аналогии с будущим, т. е. опыт восприятия будущего вторичным образом может прилагаться к настоящему. Подобно тому, как можно моделировать (предугадывать) будущее, исходя из настоящего и основываясь при этом на причинно-следственных связях, мы можем условно моделировать и настоящее, исходя из прошлого, — обсуждая несбывшиеся возможности (т. е. задаваясь вопросом: что случилось бы, если бы прошлое сложилось тем или иным образом? как те или иные события, в принципе возможные в прошлом, могли бы отразиться на настоящем?). При этом мы отвлекаемся от того, что на самом деле настоящее уже реализовалось в какой-то определенной форме и обсуждаем, таким образом, не реальное, а потенциально возможное (с точки зрения прошлого) настоящее. Принимая перспективу прошлого, мы трактуем



При таком понимании будущее предстает как время, которого нет: будущее — это то, что рождается из настоящего, подобно тому, как настоящее родилось из прошлого. Этому времени еще только предстоит возникнуть, стать — и тогда оно, естественно, будет не будущим, а настоящим. На восприятие будущего накладывается, таким образом, эволюционное, проспективное представление о движении времени, которое определяет соответствующее представление о ходе истории, об историческом процессе. Это представление естественно вписывается в историческую модель восприятия времени<sup>11</sup>.

Можно сказать, что прошлое и будущее признаются неравноправными (неизоморфными) в экзистенциальном отношении: прошлое — это то, что в свое время существовало, а будущее еще только должно обрести существование (стать существующим); существование прошлого предполагается не зависящим от существования настоящего, тогда как существование будущего прямо от него зависит; о прошлом мы знаем, а о будущем только догадываемся; прошлое дано нам как последовательно организованный текст, а будущее угадывается лишь в отдель-

---

настоящее как будущее, которого еще не существует (с точки зрения этого прошлого) и относительно которого мы можем строить различные предположения.

О том, насколько типичны ментальные операции такого рода, насколько обычны они для нашего сознания, может свидетельствовать такая грамматическая категория, как сослагательное наклонение, широко распространенная в языках мира. Действительно, сослагательное наклонение служит именно для выражения потенциально возможных состояний: оно выражает то, чего нет, но что могло бы быть, если бы были выполнены известные условия; эти неосуществившиеся условия, в свою очередь, выражаются формами условного наклонения. Знаменательно при этом, что условное наклонение может оформляться с помощью глагольных форм прошедшего времени, — это как бы предполагает отсылку к прошлому, предшествующему состоянию, в перспективе которого то, о чем говорится в сослагательном наклонении, представлялось возможным.

<sup>11</sup> Именно о таком восприятии будущего, в частности, говорит Августин, который, в принципе, выступает вообще как носитель исторического сознания. Действительно, Августин постоянно подчеркивает, говоря о будущем, что будущего нет, что ему только предстоит возникнуть. Ср., например: «В точности <...> знаю, что мы обычно предварительно обдумываем будущие действия наши, и это предварительное обдумывание происходит в настоящем, самого же действия, заранее обдуманного, еще нет: оно в будущем. Когда мы приступим к нему и начнем осуществлять предварительно обдуманное, тогда только действие и возникает, ибо тогда оно уже не в будущем, а в настоящем <...> Увидеть можно ведь только то, что есть, а то, что есть, это уже не будущее, а настоящее. И когда о будущем говорят, что его *видят*, то видят не его — будущего еще нет, — а, вероятно, его причины или признаки, которые уже налично. Не будущее, следовательно, а настоящее предстает видящим, и по нему предсказывается будущее, представляющееся душе. Эти представления уже существуют, и те, кто предсказывает будущее, вмаатриваются в них: они живут в их уме <...> Будущего еще нет, а если его еще нет, то его вообще нет, а если вообще нет, то его и увидеть никак нельзя, но можно предсказать, исходя из настоящего, которое уже есть и которое можно видеть» (Исповедь, XI, 23, 24).

ных моментах, т. е. фрагментарно; наше знание о прошлом вообще конкретно, тогда как представление о будущем формулируется на гораздо более абстрактном уровне; и т. д. и т. п. Мы знаем вообще, что прошлое каждый раз было, настоящее есть, а будущее будет; но при этом «было» и «есть» соотносятся принципиально иным образом, чем «есть» и «будет». Если «было» — это прежде всего то, про что можно было сказать «есть», то «будет» — это прежде всего то, чего еще нет; «было» — это то, чего нет сейчас, но не то, чего нет вообще, «будет» — это то, чего нет сейчас и нет вообще<sup>12</sup>.

С другой стороны, прошлое может восприниматься в перспективе настоящего, и это представление также может определять восприятие будущего. При таком понимании будущее мыслится аналогично прошлому: восприятие будущего в перспективе настоящего определяется восприятием прошлого в той же перспективе<sup>13</sup>. Также как и прошлое, будущее понимается при этом как то, чего нет в непосредственно воспринимаемой действительности; и вместе с тем будущее есть в том же смысле, в каком есть прошлое — и то и другое дано нам как потусторонняя реальность, как то, что существует, но при этом недоступно непосредственному чувственному восприятию, находится вне актуального опыта. Прошлое и будущее оказываются тогда совершенно равноправными в экзистенциальном отношении, они различаются лишь эмпирически, но не экзистенциально: различие между ними обусловлено исключительно разницей в нашем опыте (поскольку будущее еще не дано, тогда как прошлое уже было воспринято), но не степенью реальности их существования. Будущее предстает как то, что уже где-то существует, но еще до нас не дошло. Можно сказать, что будущее, как и прошлое, дано в виде последовательно организованного текста, но текст этот нами еще не прочитан.

---

<sup>12</sup> Мы сознательно не обсуждаем при этом вопрос о том, что значит «есть»; трудности, которые вызывает это слово, вообще говоря, вполне очевидны. Отметим в этой связи, что споры о бытии Бога (есть ли Бог) обычно сводятся к расхождениям относительно того, что такое бытие, а не относительно того, что такое Бог; иначе говоря, разногласия касаются не столько слова «Бог» (в общем вполне понятного), сколько слова «есть» (достаточно непонятного и допускающего множество интерпретаций). Не определяя значения слова «есть», мы обращаем внимание на то, что «было» — в рассматриваемой концепции времени — связано с «есть» в большей степени, чем «будет»; кажется, что значение слова «есть» присутствует в качестве компонента в значении слова «было» и отсутствует в значении слова «будет».

<sup>13</sup> Знаменательно в этом смысле, что Августин, говоря о предсказании будущего, считает нужным отметить, что сама потребность в таком предсказании обусловлена, возможно, опытом припоминания прошлого. Ср.: «Детства моего, например, уже нет, оно в прошлом, которого уже нет, но когда я о нем думаю и рассказываю, то я вижу образ его в настоящем, ибо он до сих пор жив в памяти моей. Не по сходной ли причине предсказывают будущее? По образам, уже существующим, предчувствуют то, чего еще нет? Признаюсь, Господи, не знаю этого» (Исповедь, XI, 23).

Такое представление о будущем вполне вписывается, между прочим, в космологическую модель восприятия времени. В самом деле, в космологическом сознании все происходящее предстает, как мы знаем, как отражение некоторого первичного, исходного состояния (первоначального времени), с которым в одинаковой мере связаны настоящее, будущее и прошедшее<sup>14</sup> — они различаются не по их экзистенциальному статусу, а по их отношению к опыту восприятия. Время признается при этом не возникающим, а существующим: оно может мыслиться тварным (сотворенным) — представление о тварности времени в принципе определяется вообще представлением о тварности мира в целом (см. ниже).

Если в рассмотренном ранее случае восприятие будущего основывается на идее эволюции, становления, зарождения, то в данном случае оно основывается на идее предопределенности: подобно тому, как существует событийный текст прошлого, существует и событийный текст будущего — все, что будет, уже заранее предопределено (с той или иной степенью конкретности). Этот текст может быть в какой-то мере доступен провидцам, ясновидящим, которые способны вообще воспринимать и то, что происходит в другом месте, и то, что происходит в другое время; равным образом может предполагаться, что соответствующая способность может быть получена при совершении определенных (ритуальных) действий, которые мы бы определили как магические<sup>15</sup>.

При таком понимании времени естественно возникает (или по крайней мере, актуализируется) ассоциация времени и пространства. В самом деле, сказать, что будущее есть (существует), но при этом мы о нем не знаем, — в сущности, то же, что сказать, что оно где-то есть, есть в другом месте, для нас недоступном, но реальность которого не вызывает сомнения. Равным образом и прошлое может мыслиться в каком-то другом месте, в котором мы уже были (которое в свое время было доступно нашему опыту)<sup>16</sup>. На восприятие времени переносится, таким образом, опыт восприятия пространства: время мыслится по модели пространства, воспринимается в пространственных категориях<sup>17</sup>. Ассоциация пространства и времени представляет

<sup>14</sup> Под прошедшим в данном случае понимаются события прошлого, не относящиеся непосредственно к первоначальному времени, — то, что можно было бы квалифицировать как эмпирическое прошлое.

<sup>15</sup> Иллюстрацией могут служить всевозможные виды гаданий, а также обращения к оракулу.

<sup>16</sup> Ср. слова Августина: «Если и будущее и прошлое существуют, я хочу знать, где они» (Исповедь, XI, 23).

<sup>17</sup> Ср. в «Брихадараньяке-упанишаде» (III, 8, 3—4): «Она сказала: 'На чем, Яджнявалкья, выткано вдоль и поперек то, что над небом, что под землей, что между небом и землей, что зовется и прошедшим, и настоящим, и будущим?'. Он сказал: 'Гарги, то, что под небом, что под землей, что между небом и землей, что зовется и прошедшим, и настоящим и будущим, — это

собой вообще широко распространенное — едва ли не универсальное — явление.

Почему именно время воспринимается в пространственных категориях, а не наоборот? Опыт восприятия пространства предстает как более простой и естественный по отношению к опыту восприятия времени. В самом деле, пространство постигается эмпирически, в процессе непосредственного чувственного восприятия, время — умозрительно<sup>18</sup>: переживать и осваивать пространство — в компетенции наших органов чувств; переживать и осваивать время — в компетенции нашего сознания<sup>19</sup>. Человек осознает пространство постольку, поскольку он может в нем перемещаться, т. е. он соотносит свой перцепционный и кинетический опыт; возникающие при этом представления о пространстве могут затем как-то обобщаться, опыт восприятия конкретного пространства распространяется на пространство вообще. Восприятие времени, между тем, в принципе абстрагировано от непосредственного, чувственного восприятия — постольку, поскольку человек не может произвольно менять свое положение во времени (подобно тому, как он это делает в пространстве), — и предполагает, следовательно, существенно более высокий уровень абстракции. Итак, опыт восприятия про-

---

выткано вдоль и поперек на пространстве». Комментируя это место, Ф. И. Шербатской писал: «Брахман есть сущность и первопричина всего сущего, из него сначала произошло пространство, а затем уже из пространства произошло и время» (27 II, с. 53, ср. с. 56).

<sup>18</sup> Любопытно отметить, что в индийской философии пространство и время могут противопоставляться постольку, поскольку пространство, в отличие от времени, является носителем звука (Лысенко, 1986, с. 110); для нас существенно, что пространство — в противоположность времени — определенно связывается с чувственным (в данном случае — акустическим) восприятием.

<sup>19</sup> Поэтому, между прочим, во времени совершаются события как внешнего, так и внутреннего мира; в пространстве же находятся лишь предметы внешнего мира. Ср.: «Наши суждения о времени и событиях во времени сами существуют во времени, тогда как наши суждения о пространстве, по-видимому, не относятся в каком-либо ясном смысле к месту в пространстве» [21, с. 11].

Специальные рассуждения на этот счет можно найти у Канта: «Время есть априорное формальное условие всех явлений вообще. Пространство как чистая форма всякого внешнего созерцания ограничено как априорное условие лишь внешними явлениями. Другое дело время <...> оно есть непосредственное условие внутренних явлений (нашей души) и тем самым косвенно также условие внешних явлений» (Критика чистого разума, I, § 6 — [5] III, с. 60). Ср. еще: «Мы нуждаемся в пространстве для того, чтобы конструировать время, и, таким образом, определяем последнее посредством первого. Пространство, которое представляет внешнее, предшествует, таким образом, возможности временного определения. Так как в отношении времени мы испытываем воздействие только от представлений, а не от внешних вещей, то не остается ничего другого, как признать, что в представлении пространства мы должны сознавать себя в качестве испытывающих воздействие от внешних вещей» (из черновых набросков — 5, XVIII, с. 612—613. № 6312).

странства предстает как первичный в гносеологическом отношении<sup>20</sup>; соответственно, он может определять восприятие времени — время может осмысляться как пространство<sup>21</sup>.

Очевидно, вообще, что пространство и время предстают в нашем сознании как соотносимые явления (категории, формы бытия). Они как бы изоморфны и могут быть уподоблены друг другу: так, в частности, если пространство наполнено предметами, то время наполнено событиями, ориентация в пространстве (правое — левое) соответствует ориентации во времени (до — после), и т. п.; соответственно, они легко перекодируются друг в друга. Основная разница между пространством и временем проявляется в их отношении к человеку как воспринимаемому субъекту: пространство пассивно по отношению к человеку, тогда как человек активен относительно пространства; напротив, время активно по отношению к человеку, тогда как человек пассивен в отношении времени. В самом деле, человек более или менее свободно перемещается в пространстве, оказываясь то в одном, то в другом месте. Напротив, время перемещается относительно человека, и он оказывается, тем самым, то в одном, то в другом времени; так, он оказывается в том времени, которое раньше рассматривалось им как будущее и которое для него становится настоящим — поэтому, между прочим, время естественно ассоциируется с движением и при этом с движением в одном направлении<sup>22</sup>. Если бы человек мог перемещаться во времени, подобно тому, как он перемещается в пространстве, — или, напротив, если бы пространство перемещалось относительно человека, подобно тому, как относительно него перемещается время, — между исто-

---

<sup>20</sup> Показательно в этом смысле, что «ребенок представляет *до* и *после* в терминах не временной, а пространственной последовательности» [15] с. 136).

<sup>21</sup> Знаменательно, вместе с тем, что в тех случаях, когда пространство недостижимо для непосредственного восприятия (находится, так сказать, за пределами эмпирически освоенного мира), оно, напротив, может осмысляться в категориях времени — так, например, расстояние может измеряться тем временем, которое требуется для его преодоления.

<sup>22</sup> Поскольку время имеет направленность, оно воспринимается как одномерное. В самом деле, время движется относительно человека в одном, заданном направлении, тогда как человек может передвигаться в пространстве в любом направлении. Поэтому время может противопоставляться пространству как одномерное явление — трехмерному. Вместе с тем, время и пространство дополнительные по отношению друг к другу (постольку, поскольку любое событие нашего мира отмечено для нас как во времени, так и в пространстве), и это заставляет говорить о времени как четвертом измерении или о пространстве-времени (к истории представлений о пространстве-времени см.: 2, с. 37—38, 98—99).

Здесь уместно отметить, что само представление об одномерности времени предполагает, по-видимому, ассоциацию с пространством, т. е. проекцию времени на пространство, осмысление его в пространственных категориях.

рией и географией, по-видимому, не было бы принципиальной разницы.

Если время осознается как пространство, если считается, что будущее и прошлое где-то есть, подобно тому, как (здесь и сейчас) есть настоящее, — временной процесс, в сущности, и предстает как путешествие, постоянное передвижение из прошлого в будущее через настоящее<sup>23</sup>; при этом будущее в этом путешествии последовательно оказывается на горизонте нашего кругозора, оно постоянно находится впереди, подобно тому, как всегда находится впереди горизонт в процессе нашего движения. Действительно, сказать, что мы идем к будущему, — равносильно тому, чтобы сказать, что будущее приходит к нам: в обоих случаях фактически речь идет о движении времени, которое может быть представлено как движение человека относительно времени (такое представление естественно, если на восприятие времени переносится восприятие пространства)<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Характерен в этом смысле фольклорный мотив: человек, путешествуя, оказывается в будущем времени — соответственно, возвращаясь из путешествия, он узнает, что отсутствовал целую эпоху, т. е. неожиданно для себя он возвращается во время, которое стало для него уже прошлым; путешествие в данном случае нарушает естественный временной процесс — меняя положение в пространстве, человек меняет положение и во времени. См., например, ирландскую сагу «Плавание Брана, сына Фебала» [12] или русский духовный стих «Райская птичка» [30, с. 26—28]. Этот мотив близок к чрезвычайно распространенному мотиву посещения загробного мира (см., в частности: I, II, с. 548—549; 17, с. 281 сл.: 8).

<sup>24</sup> В соответствии со сказанным понятие существования (бытия) естественно ассоциируется прежде всего с пространством, а не со временем. Иначе говоря, всякое существование предполагает в первую очередь пространственные, а не временные условия; соответственно, если существование в пространстве в принципе может считаться чем-то а priori ясным, то существование во времени, вообще говоря, нуждается в определенном осмыслении. В отличие от пространства, время предполагает возможность изменения объекта, и таким образом проблема существования во времени сводится к проблеме идентификации, т. е. признания объекта в новом состоянии тем же объектом, что и раньше. Кант писал в этой связи: «Понятие изменения и, вместе с тем, понятие движения (как перемены места) возможны только через представление о времени: если бы это представление не было априорным (внутренним) созерцанием, то никакое понятие не могло бы уяснить возможность изменения, т. е. соединения противоречаще-противоположных предметов в одном и том же объекте (например, бытия и небытия одной и той же вещи в одном и том же месте). Только во времени <...> два противоречаще-противоположных определения могут быть в одной и той же вещи» [5, III, с. 59]. Иначе решает этот вопрос буддийская философская традиция, которая вообще не признает существования во времени, полагая, что «всякое бытие существует в действительности лишь один момент, а в следующий момент мы уже имеем совершенно иное бытие [27, II с. 89, ср. с. 72].

Итак, вопрос о существовании во времени может решаться по-разному: то или иное решение этого вопроса определяется признанием принципиальной возможности или, напротив, невозможности осуществить идентификацию меняющихся объектов или вообще — идентификацию разных существований; характерным образом при этом проблема идентификации вообще не встает в том случае, когда обсуждается существование объекта в пространстве.



Итак, время движется относительно человека, осознающего себя в неподвижном пространстве. Заметим при этом, что всякое движение неизбежно происходит в каком-то пространстве; это пространство, в котором предполагается движение времени, может, вообще говоря, пониматься как трансцендентное пространство Бога, который находится вне времени.

Поскольку отсчет времени (ориентация во времени) производится по движению небесных светил — по-видимому, у всех народов (см.: Нильсон, 1920), — движение времени может отождествляться с этим движением<sup>25</sup>. Отсюда естественно возникает представление о цикличности времени: время предстает как циклическое, как бы вращающееся по кругу<sup>26</sup>.

Цикличность времени может проявляться при этом в разных масштабах, и это объясняется, по-видимому, именно соотношением восприятия времени с движением астрономических тел. Ведь представление о цикличности времени обусловлено и вращением Земли вокруг своей оси, и обращением Луны вокруг Земли, и обращением Земли вокруг Солнца. Соответственно возникает представление о все более и более крупных временных циклах — цикличность, повторяемость предстает как основное свойство времени.

Итак, если и прошлое и будущее предполагаются существующими, время циклично. Это означает, что прошлое не уxo-

---

Более того, сама процедура идентификации имплицитно предполагает соотношение идентифицируемых объектов именно во времени, а не в пространстве. В самом деле, мы можем признать два объекта одним и тем же, если они находятся в разном времени, но мы не можем сделать этого, если они (одно-временно) находятся в разных местах. Иначе говоря, один и тот же объект не может быть в разных местах в одно и то же время, однако может быть в разное время в одном и том же месте. Различие пространства и времени в этом отношении определяется, видимо, тем обстоятельством, что сама способность производить идентификацию принадлежит воспринимающему субъекту, который воспринимает пространство непосредственно, а время — опосредованно.

<sup>25</sup> Соответственно, и предсказание будущего может связываться с движением светил (что и обуславливает появление астрологии).

<sup>26</sup> Ср. в этой связи этимологическую связь слова *время* и таких слов, как *вертеть*, *вращать* и т. п. Славянское *vrěmę* < \**vertmę* < \**vert-men* восходит к индоевропейскому глагольному корню *vert-/vort-* «поворачивать, вращать», от которого происходят как старославянские глаголы *vratiti*, *vracati*, *vrěťiti*, так и соответствующие древнерусские формы *воротити*, *ворочати*, *вьртѣти*; от этого же корня происходит, между прочим, и древнерусское *вврста*, которое означает меру измерения, относящуюся как к пространству, так и ко времени, — как меру длины («верста»), так и меру длительности («возраст»). Соответственно, славянское *vrěmę* может быть сопоставлено с древнеиндийским *vārtman* «поворот колеса, оставляемый колесом след, колея, дорога». Ср. еще латинские выражения *mensis vertens*, *annus vertens*, *anniversarius*, а также *orbis annuus*, *orbis temporum* и т. п. См. 16, с. 225—226, 29 с. 38, 25, с. 300, 361 с. 20, с. 340.

дит вовсе, но повторяется: те или иные формы существования периодически повторяются (в разных по своему масштабу циклах), прошлое циклически оживает в настоящем — или, что то же, настоящее, стремясь к будущему, периодически возвращается к прошлому («возвращается <...> на круги своя», говоря словами Екклесиаста<sup>27</sup>).

Нетрудно видеть, что такое представление о времени соответствует космологической модели мира: космологическое сознание предполагает именно, что в процессе времени постоянно повторяется один и тот же онтологически заданный текст. Прошлое, настоящее и будущее предстают тогда как реализации некоторых исходных форм — иначе говоря, время повторяется в виде формы, в которую облакаются индивидуальные судьбы и образы. Это повторение прослеживается в главных, основных чертах, все же остальное предстает как окказиональное и поверхностное — как кажущееся, а не существующее; истинность, подлинность происходящего или происшедшего и определяется при этом именно соотношением с прошлой действительностью<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Ср.: «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем. Бывает нечто, о чем говорят: «смотри, вот это новое»; но это было уже в веках, бывших прежде нас» (Еккл. 1, 9—10). Здесь же Екклесиаст — характерным образом — говорит о детерминизме космоса и о том, что все происходящее, в сущности, зависит от объективных свойств времени, а не субъективных стремлений или индивидуальных способностей; характеристики времени предопределяют те или иные события, и, соответственно, понимание миропорядка и состоит, собственно, в знании времени: «Всему свое время, и время всякой вещи под небом» (III, 1); «... сердце мудрого знает и время и устав; потому что для всякой вещи есть свое время и устав; а человеку великое зло оттого, что он не знает, что будет; и как это будет — кто скажет ему?» (VIII, 5—7). Ср. еще: «И обратился я, и видел под солнцем, что не проворным достается успешный бег, не храбрым — победа, не мудрым — хлеб, и не у разумных — богатство, и не искусным — благорасположение, но время и случай для всех их. Ибо человек не знает своего времени. Как рыбы попадают в пагубную сеть, и как птицы запутываются в силках, так сыны человеческие уловляются в бедственное время, когда оно неожиданно находит на них» (IX, 11—12).

<sup>28</sup> Ср.: «...долгое время аспектами времени, которые имели основное значение для человеческого ума, были не длительность, направленность и необратимость, а повторяемость и одновременность. Они были характерными особенностями так называемого «мифического времени». В первобытной мысли мы находим бесчисленные примеры веры в то, что объект или действие «реальны» только постольку, поскольку они имитируют или повторяют идеальный прототип» [21, с. 74]. И еще: «Архаическое» сознание антиисторично. Память коллектива о действительно происшедших событиях со временем перерабатывается в миф, который лишает события их индивидуальных черт и сохраняет только то, что соответствует заложенному в мифе образцу; события сводятся к категориям, а индивиды — к архетипу. Новое не представляет интереса в этой системе сознания, в нем ищут повторения прежде бывшего, того, что возвращается к началу времен. При подобной установке по отношению к времени приходится признать его «вневременность». Здесь нет ясного различия между прошедшим и настоящим, ибо прошлое вновь и вновь возрождается и возвращается, делаясь реальным содержанием настоящего. Но, утрачивая самостоятельную ценность, настоящее вместе с тем напол-

Между тем, историческое сознание, в принципе, предполагает линейное и необратимое (неповторяющееся), а не циклическое (повторяющееся) время. Для этого сознания, как мы уже знаем, центральной является идея эволюции (а не идея предопределенности всего сущего) — эволюции, в процессе которой постоянно возникает принципиально новое состояние (а не повторяется старое). Каждое действительно новое состояние предполагается связанным при этом причинно-следственными отношениями с каким-то предшествующим состоянием (но не с изначальным прошлым). Подобно тому, как в рамках космологического сознания события осознаются постольку, поскольку они вписываются в представление о том, что было прежде, так в рамках исторического сознания они осознаются постольку, поскольку вписываются в представление о причинно-следственных закономерностях. Можно сказать, что в одном случае предполагается повторение одних и тех же событий, в другом же случае предполагается повторяющаяся реализация одних и тех же закономерностей<sup>29</sup>. Существенно отметить при этом, что события как таковые конкретны, между тем как причинно-следственные закономерности — абстрактны. Это определяет различие в вос-

няется более глубоким и непреходящим содержанием, поскольку оно непосредственно соотнесено с мифическим прошлым, с минувшим, которое вечно длится. Жизнь лишается характера случайности и быстротечности. Она включена в вечность и имеет более высокий смысл» [3, с. 108].

<sup>29</sup> Противопоставленность двух этих подходов к истории (в смысле *gestae*) была отчетливо осознана в Европе в XVIII в.: французские энциклопедисты провозгласили именно необходимость перехода от космологического сознания к историческому при осмыслении исторического процесса — как заявил Дидро, «ранее мы знали образцы — сегодня мы предписываем правила» [28, V, с. 636]. Соответственно, после французской Революции было выдвинуто предложение не писать истории до тех пор, пока эти правила (закономерности исторического процесса) не будут осмыслены. См.: 7, с. 60—61.

Новое понимание исторического процесса замечательным образом отразилось, между прочим, на переосмыслении термина *революция*. По своему первоначальному смыслу это слово означало собственно «поворот, круговое движение»; применительно к истории революция предстает как реставрация, восстановление старого порядка — и это отвечает представлению о циклическом времени. С французской революции это слово начинает связываться с идеей поступательного движения вперед (иначе говоря, со скачкообразным развитием); можно сказать, что новое понимание данного термина вписывается в представление о линейном, а не о циклическом времени. (Если ранее противопоставление революции и эволюции соответствовало противопоставлению циклического и нециклического движения — при этом оба слова соотносятся по своей этимологии с идеей вращения, кругового движения, — то теперь оно соответствует противопоставлению постепенного и скачкообразного движения, процесса и эксцесса). Соответственно, после французской революции возникает характерное переживание ускорения времени, ускоренного развития событий — что предполагает, в свою очередь, быстрое приближение к какой-то цели (этапу, рубежу). См.: 7, с. 69—78.

Как видим, язык исторического описания может существенно менять свое содержание в зависимости от модели исторического процесса, обусловленного, в свою очередь, тем или иным пониманием времени.

приятии циклического времени (характерного для космологического сознания) и линейного времени (характерного для исторического сознания).

Действительно, линейное время по самой своей природе абстрактно, тогда как циклическое время конкретно. Линейное время безразлично по отношению к наполняющим его событиям, оно в принципе гомогенно и может мыслиться как однородная и бесконечно делимая субстанция, равная самой себе в каждой своей части; таким образом, оно может рассматриваться как предсуществующий каркас, к которому, так сказать, пригнана вселенная и в рамках которого происходит развитие событий. Напротив, циклическое время не гомогенно, качественно разнородно, оно вообще не мыслится отдельно от событий, которыми оно наполняется, — в противном случае цикличность времени никак не могла бы проявляться<sup>30</sup>. В первом случае развитие событий происходит на фоне времени: одни события порождаются другими, и время как таковое безучастно по отношению к этому процессу — поскольку время гомогенно, качество времени никак не сказывается на характере происходящего. В другом случае события и время оказываются взаимно связанными самым непосредственным образом: поскольку время качественно разнородно, качество времени так или иначе сказывается на происходящем, определяя конкретную реализацию событийного текста — конкретные формы бытия; итак, время определяет развитие событий, события же, в свою очередь, определяют восприятие времени. Время предстает при этом не как нечто первичное и имманентное по отношению к происходящему, а как то, что неразрывно, интимно с ним связано — это, так сказать, та форма, которая придает конкретный облик изначально заданному содержанию. Можно сказать, что в первом случае время предстает как априорное условие существования, во втором же случае — как форма существования<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Иначе говоря: если время отделено от событий, которыми оно наполняется, события могут повторяться, но время при этом — необратимо; если же время и события органически между собой связаны, повторение событий собственно и означает повторение времени.

<sup>31</sup> Вопрос о субстанциональной природе времени и связанный с этим вопрос о характере существования времени детально разработан в индийской философии — при том, что разные философские школы дают разный ответ на этот вопрос. Согласно учению таких школ, как ньяя, вайшешика, миманса, джайнизм, время понимается как вечная и неизменная субстанция, оно объективно существует, хотя непосредственно и не наблюдается. В других учениях (санхья и некоторые направления веданты) время понимается как атрибут субстанции, то, без чего субстанция не может существовать. Так, для последователей санхья время реально постольку, поскольку оно состоит из частей (создаваемых движением светил); между тем, для вайшешиков независимо от отдельных частей времени есть еще одно неделимое время, и это соответствует признанию субстанциональной природы времени. Наконец, буддисты вообще отрицают реальность и субстанциональность времени. При этом различие относительного и абсолютного пространства и вре-

Итак, время может мыслиться как нечто абстрактное и лишь внешним образом связанное с миром, т. е. условная масштабная сетка, априорная схема, с которой соотносятся происходящие события; или же, напротив, как нечто конкретное и в принципе неотъемлемое от меняющегося мира и происходящих в нем событий. В одном случае время составляет фон этих событий, в другом же случае оно, собственно, и состоит из событий, оно является как бы материей, наполняемой событиями<sup>32</sup>. В первом случае время может мыслиться отдельно от мира, как нечто в принципе от него независимое<sup>33</sup>: мир может перестать существовать, но это не обязательно означает исчезновения времени<sup>34</sup>; во втором случае конец мира с необходимостью означает исчезновение времени — предполагается именно, что если мир прекратит существование, «времени уже не будет» (Откр.

---

мени у вайшешиков, «феноменального» и «ноуменального» времени у джайнов оказывается близким к ньютоновской концепции абсолютного и относительного пространства и времени. См.: 11, с. 110—113; 25, II, с. 56.

Ср. рассуждения Аристотеля в «Физике» (кн. IV, гл. 10—11) относительно того, существует ли время: «Что время или совсем не существует, или едва существует, будучи чем-то неясным, можно предполагать на основании следующего. Одна часть его была, и ее уже нет, другая — будет, и ее еще нет; из этих частей слагается и бесконечное время, и каждый раз выделяемый промежуток времени. А то, что слагается из несуществующего, не может, как кажется, быть причастным существованию. Кроме того, для всякой делимой вещи, если только она существует, необходимо, чтобы, пока она существует, существовали бы или все ее части, или некоторые, а у времени, которое также делимо, одни части уже были, другие — будут и ничто не существует <...> Далее, не легко усмотреть, остается ли 'теперь', которое очевидно разделяет прошедшее и будущее, всегда единым и тождественным или становится всякий раз другим <...> Если бы 'теперь' не было каждый раз другим, а тождественным и единым, времени не было бы; точно так же, когда 'теперь' становится другим незаметно для нас, нам не кажется что в промежутке было время» (218а—218б). Ср. выше, прим. 9.

<sup>32</sup> Можно сказать, что в первом случае время относится к универсалиям нашего восприятия, во втором же случае — к реальности самого мира (внеположенного этому восприятию). Ср. заявление Канта о том, что понятие времени «присуще не самим предметам, а только субъекту, который их созерцает»; по его мнению, «одновременность и последовательность даже не воспринимались бы, если бы в основе не лежало априорное представление о времени» [5, III, с. 62, 57].

Между тем, Нагарджуна писал: «Если время существует только по отношению к объектам, то откуда возьмется время без объектов. Мы отрицаем бытие объектов, тем более существование времени» [27, II, с. 80]; соответственно, как мы уже упоминали, буддийская философская традиция вообще не признает существования во времени (см. выше, примеч. 24).

<sup>33</sup> По словам Канта, «все явления могут исчезнуть, само же время (как общее условие их возможности) устранить нельзя» [5, III, с. 58].

<sup>34</sup> В таком понимании времени отражается, возможно, индивидуальный опыт человека, который знает, что время не зависит от его существования (ему известно, в частности, что течение времени не остановится с его смертью), и распространяет это знание на представление о мире вообще: существование мира мыслится при этом по аналогии с существованием человека.

Х, 6)<sup>35</sup>. В свою очередь, начало мироздания означает в этом последнем случае начало времени: если мир признается сотворенным, то таким же признается и время. Соответственно, время оказывается тогда в начале тварного бытия — при этом слово «начало» не отмечает какой-либо временной момент, а означает собственно начало времени как такового<sup>36</sup>.

Поскольку движение времени отождествляется с движением небесных светил (см. выше), постольку сотворение времени может мыслиться именно как сотворение светил (ср.: «И сказал Бог: да будут светила на тверди небесной <...> для отделения дня от ночи, и для знамений, и времен, и дней, и годов» — Быт. I, 14)<sup>37</sup>. Циклическое время закономерно оказывается таким

<sup>35</sup> Иначе можно было бы сказать, что в одном случае понятие мира включает в себя понятие времени (время мыслится как составная и неотъемлемая часть мироздания), в другом же случае время отделено от мира. Таким образом, различное соотношение времени и мира можно в принципе описать, ссылаясь либо на разницу в восприятии времени, либо на различное понимание того, что такое мир.

<sup>36</sup> Специальные рассуждения на этот счет мы находим у Августина: как утверждает Августин, «мир создан <...> с началом времени» и «прежде мира не было никакого времени» (О граде Божием, XII, 15 и XI, 5). Ср. еще: «...если справедливо, что вечность и время различаются тем, что время не бывает без некоторой подвижной изменчивости, а в вечности нет никакого изменения: то кто не поймет, что времен не было бы, если бы не было творения, которое изменило нечто некоторым движением? Моменты этого движения и изменения <...> и образуют время. Итак, если Бог, в вечности которого нет никакого изменения, есть Творец и Устроитель времени, то я не понимаю, каким образом можно утверждать, что Он сотворил мир спустя известное количество времени <...> Нет никакого сомнения, что мир сотворен не во времени, но вместе со временем» (там же, XI, 6, см. также: Исповедь, XI, 12—17).

<sup>37</sup> Равным образом и Платон утверждает, что «время возникло вместе с небом, дабы, одновременно рожденные, они и распались бы одновременно, если наступит для них распад <...> Такими были замысел и намерение Бога относительно рождения времени; и вот, чтобы время родилось из разума и мысли Бога, возникли Солнце, Луна и пять других светил, именуемых планетами, дабы определять и блюсти числа времени. Сотворив одно за другим их тела, Бог поместил их, числом семь, на семь кругов, по которым совершалось круговращение <...> Земле же, кормилице нашей, он определил вращаться вокруг оси, проходящей через Вселенную, и поставил ее блюстительницей и устроительницей дня и ночи как старейшее и почтеннейшее из божеств, рожденных внутри неба» (Тимей, 38b—38c, 40c). Далее Платон связывает с циклическим временем законы рока: «Возведя души на звезды как на некие колесницы, Он [Бог-Демииург] явил им природу Вселенной и возвестил законы рока, а именно <...> что теперь им предстоит, рассеявшись, перенестись на подобающее каждой душе орудие времени...» (там же, 41e). Представление Платона о возникновении времени подверглось критике Аристотеля, по мнению которого «время существовало всегда» (Физика, VIII, 1).

«Творцом времени» именуется Бог и в Упанишадах (Шветашватараупанишада, VI, 2), причем источником времени признается здесь Солнце, ср.: «Следует почитать Солнце, зовущееся временем» (Майтриупанишада, VI, 16, ср. VI, 14). Наименование Бога «творцом неба и земли» в христианской традиции, вообще говоря, соответствует пониманию Бога как творца времени и пространства.

образом тварным временем; соответствующее представление характерно, по-видимому, вообще для космологического сознания<sup>38</sup>.

### Литература

1. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. — М., 1865—1869. — Ч. I—III.
2. *Вернадский В. И.* Размышления натуралиста. — М., 1975. — Кн. 1: Пространство и время в неживой и живой природе.
3. *Wiener Norbert.* Cybernetics or control and communication in the animal and machin. — New York; London, 1961.
4. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1984.
5. *Kant.* Gesammelte Schriften. Berlin; Leipzig, 1910—1975. — Bd. I—XXVIII.
6. *Kierkegaard Søren.* Begrebet Angest / Indledning og noter ved Villy Sørensen. — [København], 1960 (Gyldendals Uglebøger).
7. *Koselleck Reinhart.* Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. [Frankfurt am Main, 1979].
8. *Лотман Ю. М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1965. — II. — С. 210—216. — (Уч. зап. ТГУ; Вып. 181).
9. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Миф — имя — культура // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1973. — VI. — С. 282—303. — (Уч. зап. ТГУ; Вып. 308).

---

<sup>38</sup> В древнем Иране, где был вообще особый культ времени (выражающийся в почитании бога Зервана, персонификации времени и судьбы), — время понималось при этом как источник и условие существования и, вместе с тем, как отец доброго и злого начала (Ормазда и Ахримана), — могло различаться бесконечное и конечное время, которые находятся в принципиально различном отношении к миру. Бесконечное время существует изначально и предшествует акту творения; между тем, конечное время, обусловленное актом творения, соотносится с этим миром, созданным и обреченным на гибель. Различие конечного и бесконечного времени предстает, таким образом, как различие тварного и нетварного времени. При этом конечное время признается циклическим, оно движется по кругу и возвращается в исходное состояние. См. 26, с. 13, 57—58, 106—107, 119, 182, 231 и сл.

Сходным образом и в Древней Греции, согласно «Теогонии» Гесиода, линейное и циклическое время могли противопоставляться как время богов /линейное/ и время людей /циклическое/ — циклическое время оказывается при этом временем сотворенного космоса, тогда как линейное время в принципе предстает как изначально, нетварное [31, с. 59—61].

Ср. у Цицерона в трактате «О природе богов» (I, 21) слова эпикурейца Веллея (который полемизирует с платоновской концепцией времени): «... если не было никакого мира, века-то были? Я сейчас говорю не о тех веках, которые состоят из дней, ночей, годов, ибо сознаю, что всего этого без круговращения мира быть и не могло. Но существовала же с бесконечного времени некая вечность, которая никакими единицами времени не измерялась...». И в этом случае тварное время, связанное с круговращением мира, противопоставляется времени нетварному, существующему независимо от существования мира.

10. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва — Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // *Художественный язык Средневековья*. — М., 1982. — С. 236—249.
11. *Лысенко В. Г.* «Философия природы» в Индии: атомизм школы вайшешика. — М., 1986.
12. *Meyer K., Nutt A.* The Voyage of Bran. — London, 1895—1897. — Vol. I—II.
13. *Nilsson Martin P.* Primitive Time-Reckoning. A Study of the Origins and First Development of the Art of Counting Time among the Primitive and Early Culture Peoples. — Lund, 1920. (= *Skrifter utgivna av Humanistiska vetenskapssamfundet i Lund*, 1).
14. *Pascal.* Œuvres complètes. Préface d'Henri Gouhier. Présentation et notes de Louis Lafuma. — Paris, [1963].
15. *Piaget J.* The Psychology of Intelligence. — London, 1950.
16. *Pokrowsky M. M.,* Etymologica // *Symbolae grammaticae in honorem Ioannis Rozwadowski.* — Cracovia, 1927. — Vol. I. — P. 223—226.
17. *Пронн В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. — 2-е изд. — Л., 1986.
18. *Азарьин Симон, Наседка Иван.* Канон преподобному отцу нашему Дионисию, архимандриту Сергиевы Лавры, Радонежскому чудотворцу, с привокуплением жития его. — 2-е изд. — М., 1855.
19. *Топоров В. Н.* К семиотике предсказаний у Светония // *Труды по знаковым системам*. — Тарту, 1965. — II. — С. 198—209. — (Уч. зап. ТГУ; Вып. 181).
20. *Топоров В. Н.* Пространство // *Мифы народов мира*. — М., 1982. — Т. II. — С. 340—342.
21. *Whitrow G. J.* The Natural Philosophy of Time. — London; Edinburg, [1961].
22. *Успенский Б. А.* Historia sub specie semioticae // *Культурное наследие Древней Руси. Истоки, становление, традиция*. — М., 1976. — С. 286—292.
23. *Успенский Б. А.* История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // *Труды по знаковым системам*. — Тарту, 1988. — XXII. — С. 66—84 (Уч. зап. ТГУ; Вып. 831).
24. *Uspenskij Boris A., Zivov Viktor M.* Zur Spezifik des Barock in Rußland. Das Verfahren der Aquivokation in der russischen Poesie des 18. Jahrhunderts // *Slavische Barockliteratur, II. Gedenkschrift für Dmitrii Tschizewskij / Hrsg. von R. Lachmann.* — München, 1983. — S. 25—56.
25. *Фасмер Макс.* Этимологический словарь русского языка / Пер с нем. и доп. О. Н. Трубачева. — М., 1964—1973. — Т. I—IV.
26. *Zaehner R. C.* Zurvan. A Zoroastrian dilemma. — Oxford, 1955.
27. *Щербатской Ф. И.* Теория познания и логика по учению позднейших буддистов. — Ч. I—II. — Спб., 1903—1909.
28. *L'Encyclopédie... ou dictionnaire raisonné des sciences... publié par Mr. Diderot.* — Paris, 1751—1765. — Vol. I—XVII.
29. *Jakobson Roman.* Tempus ← Rotatio → Adulterium // *Mélanges Marcel Cohen, réunis par David Cohen.* The Hague; Paris, 1970, — P. 379—380.
30. Стихи Сборник стихов духовного содержания для старообрядческой семьи и школы / *Собраны В. З. Ясановым*. — Саратов, 7420/1912. — Ч. I. — 2-е изд. (Старообрядческая библиотека; Вып. 2).
31. *Vidal-Naquet Pierre.* Temps des dieux et des hommes. Essai sur quelques aspects de l'expérience temporelle chez les grecs // *Revue de l'histoire des religions*. — T. CLVII. — 1960. — № 1. — P. 55—80.



## О РОЛИ СЛУЧАЙНЫХ ФАКТОРОВ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Ю. М. Лотман



Если рассматривать эволюцию как развертывание текста во времени, то она изоморфна нарративу. Модель литературной эволюции, разработанная Виктором Шкловским и Ю. Н. Тыняновым, была описана последним в понятиях «центр — периферия системы». Ю. Н. Тынянов писал: *«В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вливает в центр новое явление (это и есть явление «канонизации младших жанров», о котором говорит Виктор Шкловский)»* [1]. Этот же процесс можно было бы описать как постоянное превращение внесистемного в системное и наоборот. Такая постановка вопроса вводит активность воспринимающего: именно он читает некоторый данный ему текст таким образом, чтобы подчинить его какому-то новому коду, с позиции которого случайное делается релевантным, а релевантное — лишеным значения. Такая постановка вопроса подчеркивает смыслообразующий характер игры между текстом и кодом (текст перестает восприниматься как автоматическая реализация кода средствами некоторой пассивной знаковой материи) и активную роль адресата.

Однако при всей очевидной плодотворности этой модели сопоставление ее с реальной историко-литературной эволюцией вызывает некоторые вопросы. Даже если оставить в стороне те эволюционные процессы, которые подобным образом не объясняются и требуют для себя иных моделей, остается существенный вопрос: почему центр и периферия системы не просто меняются местами, а создают в процессе этого обмена ряд совершенно новых художественных форм? С этим связан более общий вопрос: эволюция фактов культуры сложно сочетает в себе повторяющиеся (обратимые) процессы и процессы необратимые, имеющие исторический, т. е. временной характер. Модель «центр-периферия», при поверхностном ее истолковании, объясняет

циклические процессы и как бы противоречит наличию необратимых. Однако концепция Тынянова дает возможность более глубокого ее истолкования. Для этого следует рассмотреть функцию случайных событий в истории культуры.

Уже в звене «код-текст» наличествует вероятность, поскольку сообщение реализуется в вариативном разбросе вокруг некоторого инварианта. Переход от структуры как потенциальной возможности к тексту как ее реализации уже вводит момент случайности. А это связано с возможностью множественности интерпретаций текста. Нам уже приходилось отмечать особенность сложно построенных текстов (в частности, текстов культуры) — их внутреннюю диалогичность, зашифрованность одновременно несколькими кодами, что обуславливает их способность генерировать новые сообщения. Приходилось также отмечать, что в реальном функционировании культуры весьма часто не язык предшествует тексту, а текст, первичный по своей природе, предшествует появлению языка и стимулирует его. Новаторское произведение искусства, равно как вырванные из их исторических контекстов отдельные археологические находки (а, по сути дела, всякая личность *другого*), первоначально даны нам как тексты на *никаком* языке. Нам дано знать, что это тексты, но код для их прочтения предстоит нам сформулировать самим.

Рассмотрим в этой перспективе роль случайных явлений. Следует подчеркнуть принципиальное различие, с этой точки зрения, познавательных и креативных процессов. В этом различие науки, с ее перевесом в сторону познавательную, и искусства с его креативной доминантой. Познание уже существующих объектов естественно ориентировано на отстранение случайного и выделение закономерного инварианта. Объект науки расположен во времени прошедшем-настоящем, он *уже существует*. Объект создаваемый расположен в настоящем-будущем: случайно сложившись в настоящем в силу некоторого стечения обстоятельств, он может сделаться источником новой закономерности, породить новый язык, в перспективе которого он уже ретроспективно перестанет выглядеть случайным.

Как принадлежащие одному и тому же культурно-синхронному срезу, научная идея, открытие, с одной стороны, и произведение искусства, — с другой, выступают как бы в едином ряду, и при построении типологических моделей ими традиционно пользуются как однотипными фактами. Так, один из наиболее ярких представителей школы «La nouvelle histoire», автор типологического исследования, посвященного цивилизации Ренессанса, Жан Делюмо ставит в один ряд «гуманистов, деятелей искусства, промышленников, инженеров, математиков» этой эпохи, а главные черты ее типологии видит в «отказе от средневековой теологии, новых возможностях демографической под-

вижности, техническом прогрессе, морских путешествиях, новой эстетике, обновлении христианства» [2].

Оправданность такого подхода в аспекте исторической ретроспекции порой заслоняет глубокое различие этих фактов. Обратим внимание на то, что одно и то же открытие может быть сделано (и, как правило, делается) несколькими учеными независимо друг от друга. Более того, если предположить, что ученый N в силу несчастливых обстоятельств (например, ранней смерти) не сделал этого открытия, то, тем не менее, оно, бесспорно, все же будет сделано. В сфере искусства возможно одновременное создание текстов, каким-либо образом сближающихся, но повторение *этого* текста невозможно. В равной мере не созданный в сфере искусства текст так и останется несозданным. Между тем «несоздание» его может изменить весь последующий исторический процесс. Очевидно, что «Божественная комедия» Данте или романы Достоевского оказали воздействие не только на историю искусств, но и на всю историю цивилизации Италии, России и человечества в глобальных масштабах.

Роль случайных процессов в художественном текстообразовании, конечно, не доминирующая, но все же весьма активная. Уместно вспомнить то место из «Анны Карениной», где Толстой с явно автобиографической интонацией описывает процесс творчества. Художник Михайлов мучительно не может найти позу для фигуры человека. «Рисунок был сделан прежде; но он был недоволен им. «Нет, тот был лучше... Где он?» Он пошел к жене, и, насупившись, не глядя на нее, спросил у старшей девочки, где та бумага, которую он дал им. Бумага с брошенным рисунком нашлась, но была испачкана и закапана стеарином. Он все-таки взял рисунок, положил к себе на стол и, отдалившись и прищурившись, стал смотреть на него. Вдруг он улыбнулся и радостно взмахнул руками.

— Так, так! — проговорил он и тотчас же, взяв карандаш, начал быстро рисовать. Пятно стеарина давало человеку новую позу» [3].

Может показаться, что в данном случае нет отличия от многих известных случаев, описывающих то или иное внешнее событие, натолкнувшее ученого на крупное открытие, например, от апокрифического яблока Ньютона. Между тем, отличие здесь принципиальное. В случае с Ньютоном, как и в других многочисленных аналогичных примерах, случайность входит *в процесс* научного творчества, а не *в его результат*. Случайным образом открывается неслучайный текст. Само слово «открытие» указывает на спонтанное существование текста до того, как его случайно «открыли». Это напоминает икону, которая не создается иконописцем, а пресуществует в некотором идеальном пространстве и только открывается достойному. Как и законы объективного мира, она «ищет явиться». В обоих случаях перед на-

ми — не автор, а «открыватель» того, что было создано природой или Богом, и в том, *что* он открывает, нет места случаю. Когда же речь идет о художественном тексте, то случайность входит не только в процесс творчества, но и в его результат.

Наличие в художественном тексте нерелевантных элементов создает резерв будущих до- и переорганизаций, на чем основывается возможность корреляций с будущими контекстами. Однако дело к этому не сводится. Появление случайных текстов способно коренным образом изменить всю семиотическую ситуацию. Так, например, структура «Евгения Онегина» сложилась относительно случайно. Б. В. Томашевский полагал, что, работая над первой главой, Пушкин вообще не предполагал продолжения, рассчитывая ограничиться «отрывком из романа» (как он сделал с «Братьями разбойниками» — «отрывком из поэмы»). Создание романа и публикация его отдельными главами, с порой большими перерывами между ними было навязано биографическими обстоятельствами, в ходе которых менялся замысел автора. Окончив шестую главу, Пушкин полагал, что завершил первую его часть, т. е. рассчитывал на еще, приблизительно, такое же количество глав. Продолжение, насколько можно судить, мыслилось в аспекте широкого авантюрного сюжета, столкновения разнообразных картин и характеров. Вместо этого Пушкин круто оборвал роман на VIII-й главе, что отчасти явилось для него самого неожиданностью. Однако сложившийся в таком виде роман сделался фактором, не только решительно переменившим ситуацию в последующей русской литературе, но и определившим многое в будущих судьбах русской интеллигенции, а следовательно, и России в целом.

Из сказанного следует, что те сферы культуры, где случайные факторы играют наиболее заметную роль, являются, одновременно, и наиболее динамическими ее участками. Совершенно очевидно, что область активного возникновения случайных текстов расположена на периферии, в маргинальных жанрах, в «младших жанрах» и пограничных структурных областях. Здесь и происходят наиболее активные смыслопорождающие и структуропорождающие процессы. Так, например, и в графике, и в поэзии движение от черновиков к окончательному тексту, как правило, дает картину роста накладываемых ограничений, текст становится «правильнее». Он проходит через внутренние коды художника и утрачивает то, что, с их точки зрения, является случайным. Однако, одновременно, сплошь и рядом, подчиняясь современным нормам, он утрачивает находки, предсказывающие будущие нормы. Можно было бы назвать много случаев, когда черновые варианты предсказывают следующие этапы траектории искусства. Даже на одном и том же полотне фоновая и периферийная часть живописного пространства часто дает зав-

трашные нормы, в то время как структурное ядро жестче связано с уже оформившимися нормативами [12].

С этим можно сопоставить процессы, протекающие в полосах пространственных и хронологических границ великих цивилизаций. Ослабление в этих районах жесткости структурных организаций, увеличивающее вариативность возникающих здесь форм при одновременном вторжении структурных форм из пространства, лежащего за пределами данной семиосферы [4], создавало возможность случайных комбинаций в области социокультурных объединений и идеологических группировок. Это делает неудивительной роль этих районов как мощных культурных генераторов. Достаточно вспомнить, насколько в I—IV вв. н. э. географическая периферия Римской империи превышала по своей активности роль метрополии. Аналогичные примеры можно было бы найти и в других исторических эпохах. Для синусоидных смен активности в центре и на периферии европейского Просвещения процесс этот рассмотрен нами в [5]. Можно было бы также указать на случаи, когда некоторая социально или иначе обособленная группа, занимавшая прежде в структуре общества прочно фиксированное место, дававшее ей возможность накопить запас культурной памяти, по каким-либо причинам теряет устойчивость и перемещается на зыбкую периферию общественной структуры, резко активизируя свою способность играть роль культурного генератора. Так, в пореформенной России русское дворянство и духовенство выбросило из себя маргинальную группу, в ряды которой влились представители национальных меньшинств, утратившие связь с традиционным укладом жизни. Полный пересмотр векового крестьянского быта во вторую половину XIX в. также пополнил этот социокультурный континуум, в котором протекали исключительно динамические процессы.

Особенность воздействия случайно возникающих текстов на последующую динамику культуры, в частности, заключается в том, что редкость или даже уникальность не понижает их значения. Подобно тому, как в горах падение ничтожного по массе камушка может вызвать лавинообразный рост обвала, отдельный факт, меняя ситуацию и создавая новую, в свете которой он уже перестает выглядеть случайностью, может породить исключительно мощный резонанс. Мы уже говорили о последствиях, которые может вызвать то или иное художественное произведение, по самой своей природе всегда уникальное. Создатели новых религий или мистических империй, как правило, появляются на исторической арене во главе ничтожной кучки последователей. Приведем надпись тюркского кагана на Орхонской стеле: «Мой отец, каган, выступил с двадцатью семью людьми. Прослышав о его приближении, те, кто жил высоко в горах, стали спускаться вниз, и, когда они соеди-

нились, их уже было семьдесят. Небеса дали им силу, и армия моего отца была подобна стае волков, а его враги были как овцы» [6]. Совершенно очевидно, что речь идет о немногочисленной разбойничьей шайке, составленной из маргинальных элементов общества, успех которых, в частности, зависел и от того, что они, располагаясь на периферии культуры, свободны от моральных ограничений, обязательных для тех, кого именуют стадом овец. Это делает их поведение в контексте культуры (а не с точки зрения внешнего наблюдателя — историка) менее предсказуемым и, с точки зрения их современников, случайным. Это не препятствует тому, что в контексте мировой истории подобные ситуации многократно повторялись, и само вторжение случайных событий предстает перед историком как своего рода закономерность.

На возникновение большой степной империи можно взглянуть с нескольких точек зрения. Рассматривая закономерности социально-экономического процесса, рост населения, разложение родовых отношений, можно сказать, что возникновение обширного военно-государственного единства было неизбежной исторической необходимостью. Однако эта неизбежность не определяла ни точного места, границ, конфигурации в пространстве, ни точной даты возникновения империи, ни конкретных поворотов ее исторической судьбы. Она существовала как потенциальная возможность, некоторая заложенная в историческом движении структурная модель, точно так же, как модель языка логически заложена в еще не сказанных текстах, которые, может быть, никогда и не будут сказаны. Для того, чтобы данный текст был сказан, необходимо появление совершенно случайного, с точки зрения структуры языка, говорящего, возникновение некоторой кратковременной внязой ситуации и пересечение еще целого ряда совершенно случайных условий. Пока мы имеем дело с синхронно функционирующими (циклическими) системами, появление текста однонаправленно: он определен структурой языка, но не влияет на нее. Если отвлечься от истории языка и от заложенных в языке художественных функций, то примером такой системы может быть естественный язык. В таких системах интерес науки к случайным процессам может быть сведен до минимума.

Рассмотрим другой случай. Реализация события деформирует потенциальную модель. Тогда не только поток текстов, но и структура получает временную координату, т. е. историю. Между сферой случайного и закономерного происходит, в этом варианте, постоянный обмен. Случайное в отношении к будущему выступает как исходная точка закономерной цепи последствий, а в отношении к прошлому ретроспективно осмысливается как провиденциально-неизбежное. С наибольшей силой такая модель реализуется, когда мы имеем дело с текстами искусства,

в которых и момент случайности, и обратное воздействие текста на язык проявляются особенно наглядно. Другим примером могут служить те аспекты истории культуры, в которых наиболее полно проявляется индивидуальный интеллект и индивидуальная воля. История многослойна и представляет собой сложную иерархическую структуру. На некоторых уровнях господствуют спонтанные закономерности. Человек воспринимает их как данность. Закономерности реализуются через его деятельность, но сама эта деятельность не есть результат свободного выбора, логика его поведения настолько далеко отстоит от смысла анонимного процесса, что последний, очевидно, не может рассматриваться как результат сознательных усилий участников событий. Примерами таких структур могут быть экономические процессы или спонтанное развитие языка.

Культура неотделима от актов сознания и самосознания. Самооценка является неременным ее элементом. Поэтому роль сознательных процессов в ней резко повышается. Акт сознания можно определить как способность выбора одной из минимально двух альтернатив в условиях, когда автоматическая предсказуемость выбора исключена. Сама эта ситуация повышает роль случайности. С древнейших времен человек прибегает в случаях сомнительного выбора к гаданию. Простой способ подбрасывания монеты для решения сомнений в альтернативной ситуации является простейшей моделью сознательного введения случайности в интеллектуальный акт. Такой же характер имеют «загадывания»: «Ежели она подойдет прежде к своей кухне, а потом к другой даме, то она будет моей женой», — сказал (...) себе князь Андрей» [7]. Интеллектуализация исторического процесса в сфере культуры фактически означает стремление к предельному увеличению ситуаций, при которых автоматизм последовательности поступков сменяется актом выбора. А это резко увеличивает роль случайности.

То, что в сфере культуры уникальные факты могут породить лавины последствий, создает особую ситуацию: мы имеем дело со случайными событиями, которые, однако, не поддаются статистическим методам и вероятностной обработке.

Однако вмешательство случайных факторов в производство текстов возможно не только на периферии культурного пространства. Более того, не только периферийные участки, но и структурные центры культуры являются в этом отношении тектоническими областями. Сходные последствия вызываются здесь прямо противоположными причинами. Если на периферии вариативность текстов повышается благодаря ослаблению структурных ограничений и упрощению структурных связей, то в центре мы сталкиваемся с гиперструктурностью: количество пересекающихся разнообразных подструктур настолько возрастает, что возникает некоторая вторичная свобода за счет непредсказуе-

мости точек их пересечения. Вторжение иноструктурных рядов воспринимается, с точки зрения данной структуры, как случайное. Этим, в частности, объясняется тот факт, что закон Тынянова-Шкловского о взаимной смене младших и старших линий литературы характеризует не универсальную закономерность, а лишь одну из возможностей эволюционного процесса. И «старшая линия» не стерильна, как библейская смоковница: не только «низовые», «отверженные», «внелитературные» литераторы подготавливали творчество великих писателей и влияли на них. Странно отрицать воздействие и великих образцов. Выход на авансцену «младшей линии» редко приводит к уходу со сцены т. н. «старшей». Чаще она переживает процесс обновления, смены стереотипов. Активность здесь обоюдная.

Конечно, не следует полагать, что случайные процессы присутствуют при всяком текстопорождении. Порождение текстов с помощью современных ЭВМ дает пример полного исключения случайности. На другом полюсе будут находиться тексты, о которых Э. Т. А. Гофман писал: «...порой авторы обязаны экстравагантностью своего стиля благосклонным наборщикам, которые споспешествуют вдохновенному приливу идей своими так называемыми опечатками» [8]. При этом следует еще раз подчеркнуть, что само это противопоставление носит релятивный характер и что случайно возникшее имеет тенденцию тотчас же переосмыслиться как единственно возможное. Всякий, работавший с писательскими черновиками, наглядно видел авторские колебания, вариативность возможностей еще не созданного текста. Однако стоит воспринять любую из точек этой бесконечной траектории (поскольку для целого ряда авторов текст никогда законченным не бывает) как конечную, чтобы все детали приобрели качество закономерности. В этом отношении показательно то место из «Анны Карениной», которое мы уже приводили. Сразу же после слов о стеариновом пятне, которое «поправило» фигуру, нарисованную художником, Толстой пишет о том, что художник ничего не создает, а просто удаляет лишнее; чтобы вскрыть единственный праобраз, он снимает случайное, приближаясь к единой и вечной истине. Михайлов «знал, что надо было много внимания и осторожности для того, чтобы, снимая покров, не повредить самого произведения, и для того, чтобы снять все покровы» [9].

Одним из последствий перекрещивания случайного и закономерного (непредсказуемого и предсказуемого) в процессе текстообразования является то, что количество текстов, обращающихся в пространстве культуры, намного превосходит ее утилитарные потребности. Эта «расточительность» может вызвать недоумение и показаться бесполезной или даже вредной с точки зрения «экономной» и «целесообразной» модели. Вопрос предстанет в ином освещении, если мы укажем на еще одну функ-



цию текста в системе культуры. Нам уже приходилось говорить, что культура в целом представляет собой «мыслящее устройство», генератор информации [10]. Однако для того, чтобы механизм как индивидуального, так и коллективного сознания был запущен, в него следует *ввести текст*. Но поскольку результатом акта сознания является генерирование текстов, то возникает парадоксальная ситуация: для того, чтобы производить тексты, надо уже иметь текст. Положение это могло бы показаться странным, если бы не представляло собой одну из весьма распространенных закономерностей. Так, например, в химии известны автокаталитические реакции, «в которых для синтеза некоторого вещества требуется присутствие этого же вещества. Иначе говоря, чтобы получить в результате реакции вещество X, мы должны начать с системы, содержащей X с самого начала» [11]. С этим можно было бы сопоставить роль текстов, которые получает новорожденный ребенок из внешнего мира для того, чтобы его механизм мышления смог начать самостоятельно генерировать тексты. С явлениями этого же порядка сталкивается литературовед, когда изучает каталитическую роль текстов, поступающих в ту или иную культуру извне (т. н. «влияний»), или вечный вопрос о «романтиках до романтизма» или различных «образцах». В сходном положении оказывается археолог, приходящий к выводу, что под раскопками всякой развитой культуры можно предположить пласт другой развитой культуры.

Выход из этого запутанного положения, м. б., будет найден, если мы согласимся по аналогии с динамическими процессами в химии и естествознании различать при анализе явлений эволюции факторы генезиса («участники реакции») и катализаторы и при этом поймем, что набор форм, перекombинации которых определяют типологические характеристики культуры, ограничен и, следовательно, в незначительных количествах все они присутствуют на всех стадиях развития, особенно, если учитывать огромное количество случайных комбинаций. Так раскрывается еще одна функция случайных текстов: они выступают в качестве «пусковых устройств», ускорителей или замедлителей динамических процессов культуры [13].

#### Литература

1. Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. — Л., 1929. — С. 9—10.
2. Delumeau, Jean. La civilisation de la Renaissance / Ed. Arthaud. — Paris, 1984. — P. 8—9.
3. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22-х т. — М., 1982. — Т. IX. — С. 41—42.
4. О понятии семиосферы см.: Лотман Ю. М. О семиосфере // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1984. — XVII. — (Уч. зап. ТГУ; Вып. 641.).
5. Лотман Ю. М. Просветители — архаисты // Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения. — Рига, 1986. — С. 192—207.

6. См. *Inscription de l'Orkhon* / Ed. V. Thomson. — Helsingfors, 1896. — P. 101 (переводим с французского перевода — Ю. Л.); *Sinor Denis. Central Eurasia // Orientalism and History* / Ed. Denis Sinor. — 2-e ed. — Bloomington and London, 1970. — P. 99.
7. Толстой Л. Н. Собр. соч. — Т. V. — С. 213. См. также Топоров В. Н. К семиотике предсказаний у Светония // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1965. — II. — С. 198—209. — (Уч. зап. ТГУ; Вып. 181).
8. Гофман Эрнст Теодор Амадей. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. — М.: Наука, 1972. — С. 100.
9. Толстой Л. Н. Собр. соч. — Т. IX, с. 47.
10. См.: Лотман Ю. М. Мозг — текст — культура — искусственный интеллект // Семиотика и информатика. — М., 1981. — Вып. 17. — С. 3—17.
11. Пригожин Илья, Стенгерс Изабелла. Порядок из хаоса. — М., 1986. — С. 187.
12. См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. — М., 1970. — С. 201—204 и др.
13. Настоящая работа была написана в 1985 г. и тогда же доложена на семиотическом семинаре Тартуского университета. В 1986 г. автор познакомился с работами Ильи Пригожина, которые произвели на него исключительно сильное впечатление. Идеи Пригожина не только расширяют представления о роли случайных процессов, но и создают реальную основу для сближения наук естественного и гуманитарного цикла, поскольку, изучая необратимость времени, закладывают основы универсальной модели исторического /протекающего во времени/ процесса: Ср.: «Сependant, ce serait une erreur de penser que le second principe de thermodynamique fut seulement source de pessimisme et d'angoisse. Pour certain physiciens, tels Max Planck et surtout Ludwig Boltzmann, il fut aussi le symbol d'un tournant décrire la nature en termes de devenir; elle allait pouvoir, à l'instar des autres sciences, décrire un monde ouvert à l'histoire» (Ilya Prigogin, Isabelle Stengers. *Entre le temps et l'éternité*. Fayard, 1988, p. 22—23).

## «ГРОМ. СОВЕРШЕННЫЙ УМ»

(Наг-Хаммади, VI, 2)

М. К. Трофимова

Произведение, известное в историографии под названием «Гром. Совершенный Ум»<sup>1</sup>, сохранилось в собрании коптских рукописей из Наг-Хаммади в единственном экземпляре. В кодексе VI, в котором оно дошло до нас, включены следующие тексты: «Акты Петра и двенадцати апостолов», «Гром. Совершенный Ум», «Достоверное слово», «Понятие нашей великой силы», отрывок из «Государства» Платона (588 В — 589 В), герметический трактат, условно называемый «О восьмом и девятом», герметическая молитва, «Асклепий». Той же рукой, что и кодекс VI, переписаны кодексы IV, V, VIII и IX. По наблюдениям М. Краузе и Пахора Лабиба, он может быть датирован серединой IV века<sup>2</sup>. «Гром», как и другие тексты из этого кодекса, написан на саидском диалекте коптского языка с отклонениями преимущественно в сторону верхнеегипетских диалектов<sup>3</sup>. «Гром» занимает таблицы 13—21 рукописи<sup>4</sup>. Подобно прочим произведениям из собрания Наг-Хаммади, «Гром» представляет собой перевод с греческого.

Памятнику посвящена сравнительно небольшая специальная литература, в которой особого внимания заслуживают две работы, появившиеся почти одновременно в 70-х гг. — статья Дж. Мак Рая и Ж. Киспеля<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> О дискуссии по поводу названия см. *Mac Rae G. W. Discourses of the Gnostic Revealer // Proceedings of the International Colloquium on Gnosticism* (Stockholm, August 20—25 1973). — Stockholm, 1977. — P. 113.

<sup>2</sup> *Krause M. u. Pahor Labib. Gnostische u. Hermetische Schriften aus Codex II und Codex VI.* — Glückstadt, 1971. — S. 26.

<sup>3</sup> *Ibid.* — S. 26, 41—44.

<sup>4</sup> *Ibid.* — S. 122—132.

<sup>5</sup> *Mac Rae.* Op. cit. P. 111—122; *Quispel G. Jewish Gnosis and Mandaean Gnosticism. Some Reflection on the Writing «Brontè» // Colloque du Centre d'Histoire des Religion (Strasbourg, 23—25 octobre 1974).* — Leiden, 1975. — P. 82—122.

Первая из них принадлежит перу исследователя, переведившего «Гром» для издания «Библиотека из Наг-Хаммади на английском языке»<sup>6</sup>. Мак Рай относит памятник к жанру эллинистических откровений, где использована форма «я есмь», широко представленная в гностической традиции, в частности, в документах из Наг-Хаммади. Автор подчеркивает своеобразие памятника, его единственность в эллинистической и римской литературе. За недостатком данных Мак Рай категорически отказывается датировать его<sup>7</sup>. Памятник, согласно Мак Раю, лишен повествовательного обрамления, написан от первого лица женского рода, не названного по имени, видимо, какого-то божества, преимущественно в стиле «я есмь». Ученый подчеркивает, что ему известно очень мало параллелей к содержанию документа в гностической или библейской литературе. По его словам, в целом «Гром» не имеет ничего специфически христианского или иудейского, нет в нем и ясного отношения к гностической мифологии<sup>8</sup>. Самой отличительной чертой «Грома» Мак Рай считает антитетический, даже парадоксальный характер утверждений, сделанных в форме «я есмь»: «Говорящая не только называет себя источником или сущностью добра, мудрости, знания и проч., но и отождествляет себя с противным. Это именно та черта произведения, которая разительно отличает его утверждения «я есмь» среди подобных в откровениях, будь то гностических или иных»<sup>9</sup>.

Свои сопоставления отдельных пассажей «Грома» с отрывками из Библии, ареталогических надписей Исиды, с индуистскими, иранскими и мандейскими текстами, с фрагментами из Гераклита, наконец, с двумя местами из пятого и четвертого произведений II кодекса Наг-Хаммади — ученый заключает попыткой ответить на вопрос, что означает необычайный документ, который он анализирует. Мак Рай утверждает следующее. Первое. Определения в форме антитезы и парадокса имеют целью подчеркнуть, что божество «полностью запредельно по отношению к миру с его космологическими, социальными, этическими и религиозными ценностями»<sup>10</sup>. Второе. Отрешение от ценностей мира есть выражение основополагающей дуалистической перспективы гностиков. Наконец, третье. К чему приводит подобное отрешение в этике? Ириней сформулировал это относительно Карпократа и его последователей, которые учили, что по мнению людей одно есть добро, а другое зло, хотя по природе

---

<sup>6</sup> The Nag Hammadi Library in English. — Leiden, 1977. — P. 271—277. Первый немецкий перевод и транскрипция «Грома» имеются в кн.: Krause M. u. Pahor Labib. Op. cit. — S. 122—132.

<sup>7</sup> Mac Rae. Op. cit. — P. 112—113.

<sup>8</sup> Ibid. — P. 114.

<sup>9</sup> Ibid. — P. 114—115.

<sup>10</sup> Ibid. — P. 121.

ничего нет злого (*Adv. haer.*, I, 25,5). Таким образом, полагает Мак Рай, хотя памятник прямо не соприкасается с каким бы то ни было гностическим мифом, по своему умонастроению он глу-боко гностичен<sup>11</sup>.

Другой знаток текстов Наг-Хаммади Ж. Киспель рассмотрел «Гром» в истории гностических идей и мифологии неортодоксального иудаизма. Подмечая в тексте следы влияния эллинистической среды, Ж. Киспель счел I в. и Александрию наиболее вероятными временем и местом создания оригинала<sup>12</sup>. Амбивалентные утверждения «Грома», как и некоторых привлекаемых текстов, Киспель связывает с монистическим принципом. Но это отнюдь не дуализм в смысле признания фундаментальных оппозиций реальности<sup>13</sup>.

В труде Киспеля, по его собственному признанию, во многом гипотетическом, привлечен не только разнообразный материал для сравнения некоторых пассажей «Грома» с другими источниками, но и предпринята попытка соотнести памятник с историей мифологии и религиозной мысли древности и средневековья.

Можно, однако, идти к пониманию того единственного текста «Грома», которым мы располагаем, не от параллелей его отдельным местам или связи с тем или иным историко-культурным феноменом, но несколько иначе. А именно: уяснив, какие связи обнаруживаются между разными частями «Грома», на какие соображения наталкивают построение и характер повествования, что собственно представляет собой текст в целом. Этому не было уделено достаточного внимания в известных нам работах, а потому мы и поставили перед собой подобную задачу.

Начнем наш разбор с первой строки таблицы 13, содержащей, видимо, название произведения: «Гром. Совершенный Ум»<sup>14</sup>. В названии две части. Что касается первой, близость понятий «божество» и «гром» в разных традициях отмечена уже Мак Раем. Слово «гром» и по-коптски и по-гречески женского рода. Текст произведения также дан от первого лица женского рода. Вторая часть названия — «Совершенный Ум» — может быть переведена, по справедливому замечанию Киспеля, и как «Полный Ум»<sup>15</sup>. Это словосочетание есть и в самом тексте.

В литературе подчеркивается, что «Гром» содержит ряд самоопределений говорящей. Это, разумеется, так, но все они произносятся как речь, направленная другим. То же относится

<sup>11</sup> *Ibid.* — P. 122.

<sup>12</sup> *Quispel.* Op. cit. — P. 86.

<sup>13</sup> *Ibid.* — P. 105—107.

<sup>14</sup> Переводы отрывков из «Грома» выполнены автором с коптского языка по изданию текста в упомянутой книге М. Краузе и Пахор Лабиба.

<sup>15</sup> *Quispel.* Op. cit. — P. 82.

к обращениям, заветам и заповедям, содержащимся в «Громе». На это обстоятельство, на подразумеваемое существование слушающих, поучаемых, обличаемых, чья реакция в известной степени организует движение речи, характер самоопределений и наставлений, — исследователи не обращали внимания. Присмотримся же, как складывается в монологе общение с теми, к кому он повернут, общение, которое составляет его стержень. Об этом прямо говорится в начале и в конце произведения и это в разных формах дает знать о себе на протяжении всего повествования.

Памятник можно представить в виде сменяющих друг друга блоков — обращений (О) и блоков — самоопределений (С). Они распределяются следующим образом: I О: 13,2 — 15; I С: 13,16 — 14,15; II О: 14,15 — 25; II С: 14,26 — 34; III О: 14,34 — 15,24; III С: 15,25—30; IV О: 15,31 — 16,3; IV С: 16,3 — 17,3; V О: 17,6 — 18,6; V С: 18,7 — 20,8; VI О: 20,9 — 28; VI С: 20,28 — очевидно, до начала таблицы 21; VII О: 21, ... 8 — 32.

Обратимся к началу: «Я послана Силой. И я пришла к тем, кто думает обо мне. И нашли меня среди тех, кто ищет меня. Смотрите на меня те, кто думает обо мне! Те, кто слушает, да слышат меня! Те, кто ждал меня, берите меня себе. И не гоните меня с ваших глаз! И не дайте, чтобы ваш голос ненавидел меня, ни ваш слух! Да не будет не знающего меня нигде и никогда! Берегитесь, не будьте не знающими меня!» (13,2—15). Следующее за этим самоопределение: «Ибо я первая и последняя» (13,16)<sup>16</sup> — первое звено в длинной цепи подобных высказываний, которые воспринимаются как поясняющие, почему необходимо излагаемое знание слушателям.

Для нашего обзора композиции неважно, что в I С можно различать влияние ареталогической традиции Исиды, что велико сходство с отрывками из двух гностических трактатов из Наг-Хаммади, что есть буквальные совпадения с книгой Исайи и с «Откровением Иоанна» и т. д. (Тщательные сопоставления уже проделаны комментаторами). Важно другое. Хотя отдельные куски текста восходят в своих истоках к различной традиции, в ткани произведения они составляют некое единство. Разнообразные, нередко поражающие, на первый взгляд, своей противоречивостью самоопределения имеют одну цель — дать представление о всеобъемлющей природе того, кто обращается с речью: говорится ли об отношениях родства, о восприятии людей, поведении, взят ли в самоописании космологический, гносеологический или антропологический аспект. Думается, что далеко отстоящие друг от друга определения связаны между собой отношением «и... и...», а не «или... или...». Речь идет

---

<sup>16</sup> Здесь и далее в подобных случаях используется выражение «я есмь».

при всем многообразии проявлений об одном всепроникающем, всюду обнаруживающем себя начале.

Не поэтому ли так органична связь говорящего лица с теми, к кому оно обращается, первого — содержащего в себе разные полюсы, и вторых — столь же неодинаково относящихся к ведущему (вернее, ведущей) речи?

Намеченному в I С: «Я почитаемая и презираемая. Я блудница и святая» (13,16—18) и т. д. есть соответствие в следующих затем обращениях к другим (II О), чье противоречивое отношение к говорящей обрисовывается («Почему вы, кто ненавидит меня, вы, кто любит меня? Вы, кто отвергает меня, признаете меня! И вы, кто признает меня, отвергаете меня!» — 14,15—20). Обращением к ним, характером их восприятия вызван переход к новым самоопределениям (II С): «И вы, кто говорит правду обо мне, лжете обо мне! И вы, кто солгал обо мне, говорите правду обо мне! Вы, кто знает меня, станете незнающими меня! И те, кто не знал меня, да познают они меня! Ибо я знание и незнание» (14,20—27).

Для удобства рассмотрения композиции «Грома» мы отделили блоки обращений и самоопределений. Но границы между ними нередко стерты. Уже в II С самоопределения перемежаются обращением к другим и цепь заповедей продолжается дальше в II О: «Я твердость и я боязливость. Я война и мир. Почитайте меня! Я презираемое и великое. Почитайте мою бедность и мое богатство!» (14,30—15,1). И в самом блоке III О, в предупреждениях и запретах внимающим, говорится о произносящей речь, об отношении к ней: «Не будьте высокомерны, когда я брошена на землю! И вы найдете меня среди идущих. И не смотрите на меня, (низвергнутую) в кучу навоза, и не уходите и не оставляйте меня, когда я брошена. И вы найдете меня в царствии» (15,2—9). Но эти оброненные то тут, то там замечания говорящей о себе подчинены задаче наставить других, передать знание им, изменить их. III О насыщено этим обращенным к другим самоописанием — косвенным, а в 15,15—16 и прямым («Я же, я милосердна и я немилосердна»).

Снова плавный переход от сочетающего в себе крайности восприятия людей в III О к самоопределениям III С: «В самом деле, почему презираете вы мой страх и проклинаете мою гордыню? Но я та, кто во всяческих страхах, и жестокость в трепете» (15,22—27). Экспрессия нарастает, все отчетливее дает знать о себе тема знания — незнания, с самого начала связанная с говорящей (13, 13—15), вспыхивающая и далее (14,23—27, особ. 26—27: «Ибо я знание и незнание»), все глубже захватывающая текст.

За новым самоопределением: «Я неразумна и я мудра» (15,29—30) — следует IV О с вопросами к слушающим, предваряющими расширенный ответ на них говорящей в IV С о зна-

нии и мудрости варваров и греков («Ведь я мудрость эллинов и знание варваров. Я суд над эллинами и варварами» — 16,3—6). Противопоставление знания — незнанию сменяется другими: жизнь — смерть, закон — беззаконие. (Отрывок 16,1—9, помимо прочего, интересен сравнительно редкими в документах из Наг-Хаммади упоминаниями таких реалий, как Египет, эллины, варвары. Заметим попутно, что Египет вторично назван в том же сборнике, где переписан «Гром», в герметическом произведении «Асклепий»). После ряда поворотов темы знания, как бы удаления от нее («Я, я безбожна, и я, чьих богов множество» — 16,24—25), снова звучит: «Я немудрая, и мудрость получают от меня» (16,27—29).

В таких же контрастах, как сама говорящая, повествуется об отношении к ней ее слушателей. В их восприятии она видит себя, как в зеркале, недоумевая из-за искажений, задавая вопросы: «Почему... почему...», — и тут же как бы отвечая на них указанием на свое многообразие в том или ином смысле.

У О, следующее за испорченным местом, частично восстанавливаемое, содержит советы, выраженные таким же, что и предыдущий текст, образным и во многом темным для нашего понимания языком. Это наставления, как обрести говорящую. И образный строй «Толкования о душе»<sup>17</sup>, и тема детства в новозаветной традиции и другое напрашивается для сравнения. Но если нечто похожее лежит у истоков текста, приходится решать, относится ли это к плану выражения или содержания памятника. Заметим попутно, такой вопрос возникает постоянно. Скажем, Киспель в связи с цитированным выше отрывком 13,18 вспоминает шумерские и аккадские тексты 3000 г. до н. э., где о богине Иштарь говорится как о священной блуднице<sup>18</sup>. Есть ли связь и какая между этими столь далеко по времени отстоящими друг от друга документами? Видеть ли в «Громе» след архаических верований в «супругу Бога», которые Киспель улавливает даже в Библии, или метафору, не имеющую содержательной подосновы? Ответ на эти вопросы всякий раз требует специального исследования, но многое зависит и от нашего общего понимания памятника, сути его образного языка.

Новая серия самоопределений (VC) по обыкновению начинается с того же, о чем говорилось в предыдущем обращении (17,35—18,1: «Не отделяйте меня от первых, которых вы [познали]» и 18,7—8: «Я знаю, я, [первых], и те, кто после меня, они знают [меня]»). В этих строках содержится намек на роль посредницы, который есть и в самом начале произведения

<sup>17</sup> Наг-Хаммади, II, 6. Русский пер. в кн.: Трофимова М. К. Историко-философские вопросы гностицизма: Наг-Хаммади, II, сочинения 2, 3, 6, 7. — М., 1979. — С. 188—192.

<sup>18</sup> *Quispef.* Op. cit. P. 89—90.



(13,2—4). Это воспринимается как ряд качественных понижений, но не разорванный, а связанный, в первом случае — говорящей, во втором — знанием.

Следующее дальше определение: «Я же [совершенный] Ум и покой» (18,9—10) — побуждает вспомнить название, где «совершенный Ум» упомянут рядом с «Громом». Судя по общей тексту особенности — совмещать далеко отстоящие друг от друга определения, однако, имеющие отношение к одному началу, — и здесь эти два определения, возможно, объединены не случайно. Заглавие «Гром. Совершенный Ум» указывает на одну смысловую перспективу, здесь же — «Я же [совершенный] Ум и покой» — на другую. Вместе с тем, повторение слов «совершенный Ум» позволяет думать, что речь идет об одном начале, лишь освещаемом с разных сторон.

Тема знания, с каждой строкой сильнее и обнаженнее звучащая в памятке, все теснее сплетает в нечто единое говорящую и слушающих: «Я знание моего поиска и находка тех, кто ищет меня, и приказание тех, кто просит меня» (18,11—13).

И дальше слышится мотив, который со всей мощью проходит в конце — дается определение, выходящее за рамки земной жизни слушающих (18,14—20). Но текст возвращается к знакомым образам мира и войны (ср. 14,31—32), чужака и обшинника, чтобы опять погрузиться в сферу наиболее общих категорий: «Я сущность и то, что не есть сущность» (18,27—28).

Отрывок 18,27—19,4 заслуживает внимания, будучи примером того, как обыгрывается одно слово (в данном случае οὐσία), делая постепенным переход к ведущей теме знания, как осуществляется «сползание» смысла через замещение одного слова в сходных, на первый взгляд, предложениях.

Самоопределения, следующие дальше, с акцентом на противоположных качествах, лаконичны и выразительны. Крайние возможности, присущие одной природе, проступают в таких утверждениях, как: «Я немая, которая не может говорить, и велико мое множество слов» (18,23—25), «Я та, кто зывает, и я та, кто слышит» (18,33—35) и проч.

Самый затажной пассаж с самоопределением сменяют обращения (VI O), которые заставляют слушателей по-иному взглянуть на самих себя. Это подготовка финала, и она дана совсем в ином ключе, чем остальной текст. Провозглашается единство внешнего и внутреннего в людях: «Ибо ваше внутреннее есть ваше внешнее, и кто слепил внешнее ваше, придал форму вашему внутреннему. И то, что вы видите в вашем внутреннем...» (20,18—24). Эту мысль сопровождают слова, подчеркивающие доступность и недоступность говорящей (VI C): «Я это слух, который доступен каждому. Я речь, которая не может быть схвачена» (20,28—31).

Мы подходим к финалу, но лакуна прерывает текст. За ней

идет последнее обращение (VII O), отчасти перекликающееся с 18,15—20: «Так внимайте, слушающие, и вы также, ангелы, и те, кто послан, и духи, которые восстали от смерти» (21,13—18). И далее вместо крайностей прежних самоопределений, контрастов в восприятии речи — финал, выдержанный совсем в другом духе: единения, умиротворенности, постоянства: «Ибо я то, что одно существует, и нет у меня никого, кто станет судить меня. Ибо много привлекательных образов, которые существуют в многочисленных грехах, и необузданности, и страстях постыдных, и наслаждениях преходящих, и они схватывают их (людей), пока те не станут трезвыми и не поспешат к своему месту успокоения. И они найдут меня в этом месте и будут жить и снова не умрут» (21,18—32).

Итак, к каким умозаключениям и предположениям мы приходим, проделав опыт такого прочтения «Грома», при котором доминирует намерение, задерживая внимание на частностях, не упускать из виду целостности памятника, внутренних связей, скрепляющих текст?

Контрастность во всем — в композиционно-стилистическом строе произведения, в его содержании — не только не разрушает единства, напротив создает и утверждает его. Текст, будучи по своей форме монологом, по сути строится на отношениях между провозглашающей его и теми, к тому обращена речь. Самоопределение говорящей (род самопознания), спровоцированное существованием других, тех, кому говорящая открывает себя, ее собственное отражение в их сознании, в свою очередь, воспринятое ей, — эта игра отражений, подобий и искажений, эффект зеркала, хорошо знакомый по документам из Наг-Хаммади (ср. «Апокриф Иоанна») — делает связь между говорящей и слушающими столь тесной, что обе стороны, перебрав всю гамму отношений — от взаимного отталкивания до тяготения — в конце концов, предстают в единении.

Но единство говорящей и слушающих ощутимо не только в последней части, где противоположности как бы сходят на нет. Оно есть также там, где контрастности самоопределений говорящей соответствует так или иначе одностороннее восприятие слушающих, не способных увидеть единства в этих крайностях.

Наконец, контрастность, подчиненная цельности, есть и в композиции памятника. Первая часть с ее противоположными определениями говорящей уступает место заключительной, где речь держит единое. Это еще одно проявление принципа, пронизывающего «Гром»: единства в противоположностях.

Поэтому, отдавая должное Мак Раю и Киспелю, чьи исследования во многом продвинули понимание памятника, мы не можем во всем согласиться с ними. Нам трудно принять интерпретацию Мак Рая, считавшего, что написанный в духе апофатки памятник провозглашает полную запредельность божес-

ства, и все самоопределения первой части имеют в виду не реальность, но только мнения людей. Мы думаем иначе: и первая часть и заключение говорят о реальности, но разных уровней. То начало, от имени которого ведется в «Громе» речь, заявляет о своем присутствии и на одном уровне — во множестве противоположных явлений, и на другом — лишенном этих контрастов. Это уровни реальности, объединенные наличием общего всему начала. «Я есмь» — в сочетании с противоположными определениями повторяется с первых же строк, «Я есмь то, что одно существует» — слышится в финале произведения.

Поэтому нам представляется, что нет оснований применительно к нашему документу говорить об «основополагающей дуалистической перспективе гностика»<sup>19</sup>. Вырисовывается иная картина. Двойственность мира человеческих ценностей, которую в их единстве до поры до времени не воспринимают люди, отвечает реальности первого уровня, в котором являет себя божество. Эта реальность существует, пока она не осознана. С ее осознанием, ее «заклинанием» появляется возможность перехода к реальности иного уровня, открываемой «отрезвленными» людьми.

Единство задается памятнику не только говорящей, но и людьми, на первом уровне — ошибающимися, наставляемыми, прозревающими, и на втором — обретающими жизнь.

Единство сообщает «Грому» и тема знания (незнания), пронизывающая его. Самоопределения держащей речь должны помочь слушателям познать себя. Это все та же властно заявляющая о себе в гностических документах тема знания как самопознания. Напоминающий заклинание, текст подчинен тому, чтобы направить людей, раскрыть цельность разобщенного в их уме и противоречивого, перевести их на новую ступень восприятия — реальности. В этой протрепетической установке своеобразно отражается социальная природа памятника.

Наконец, последнее. Тексту близко единство художественного произведения с его внутренней уравновешенностью и законченностью. С такой точки зрения финал памятника, разрешающий напряженность предшествующих противопоставлений, преобразующий их, переводящий все в новую плоскость, — вполне оправдан эстетически. Возможно, художественные достоинства «Грома» вызвали восторженный отзыв о нем Киспеля, который писал, что выразительнее произведения он не знает. Нам уже доводилось обращать внимание на черты гностической активности, заставляющие сблизать ее с эстетической, на эстетическую окраску гностического умонастроения<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> *Mac Rae*. *Op. cit.* — P. 121.

<sup>20</sup> *Трофимова*. Указ. соч. — С. 42—50. Она же. Гносис и эстетическая деятельность // Палестинский сборник. — Л., 1986. — Вып. 28(91). — С. 121—127.

В «Громе» легко уловимы приметы художественного творчества: в динамической композиции и стилистике, где мастерски использована игра света и тени.

Словом, если пытаться характеризовать суть и пафос памятника, нельзя забыть о его художественной форме, в которую отлилась мысль о единстве, являющем себя во множестве противоположностей — онтологических, гносеологических, социальных, культурных. Причудливое сочетание в тексте кусков, явно имеющих разные истоки, переплавка этого неоднородного материала в одном горне, переосмысление и порой приравнивание многообразных образов и понятий друг другу — в духе поздней античности, поклонения тысячеименной Исиде, стремления Филона Александрийского сблизить Платона и Библию, обращения христианских богословов к античной мифологии и философии и т. д. Эти явления принадлежат эпохе, когда памятник был создан и переписан в собрание рукописей Наг-Хаммади.

Что же касается этого собрания, «Гром» там не одинок. Божество, от имени которого ведется речь, в некотором смысле сродни Софии Эпинойе из «Апокрифа Иоанна». Разумеется, можно говорить лишь о каких-то чертах сходства, подсказанных неоднородностью образа, совместившего в себе знание и незнание. Другой памятник иного характера, чем «Апокриф Иоанна» — «Толкование о душе», где влияние христианских идей весьма ощутимо, также напоминает «Гром» мучающимся своим падением и раздвоенностью главным действующим лицом произведения — душой. Несомненная близость, отмеченная всеми комментаторами, есть у отрывка из «Грома» с двумя текстами из второго кодекса Наг-Хаммади — четвертым и пятым<sup>21</sup>. Как ни далеки могут быть по своему происхождению эти памятники, для определенного сознания, в большей или меньшей степени окрашенного влиянием гностического умонастроения, для составителей кодексов, их заказчиков и читателей они обладали известным единством. Недаром в шестом кодексе вместе с «Громом» оказалось несколько памятников, близких христианской традиции, а также герметических, не говоря об отрывке из «Государства» Платона. В этом пестром наборе издателями английских переводов<sup>22</sup> было справедливо отмечено влияние гностического мировосприятия в идеях и образах.

Упоминая о связях «Грома» с документами, близкими по времени, не стоит забывать о жизни выраженных в нем мыслей в будущем — даже таком отдаленном, как Возрождение. Пусть мифологизирована речь памятника, произносимая неким женским божеством. Эта речь создает такое представление о мире,

---

<sup>21</sup> Nag Hammadi II, 4; 5.

<sup>22</sup> Nag Hammadi Library. — P. 265, 278, 285, 292, 298, 300.

как о целом, которое со временем вдохновит и Фичино, и Джордано Бруно, и многих других<sup>23</sup>.

Наг-Хаммади, VI, 2, табл. 13—21

(Табл. 13)

- |   |  |
|---|--|
| (1) Гром. Совершенный Ум.                                 | (18) Я блудница и святая.  |
| (2) Я послана   | (19) Я жена и  |
| (3) Силой. И я пришла к тем, кто                          | (20) дева. Я мать  |
| (4) думает обо мне. И нашли меня                          | (21) и дочь. Я члены тела  |
| (5) среди тех, кто ищет меня.                             | (22) моей матери. Я неплодность,   |
| (6) Смотрите на меня те, кто думает обо мне!              | (23) и есть множество ее сыновей. Я  |
| (7) Те, кто слушает, да слышат меня!                      | (24) та, чьих браков множество, и я не была в замужестве. Я облегчающая роды |
| (8) Те, кто ждал меня, берите меня себе. И не гоните меня | (25) и та, что не рожала. Я  |
| (9) с ваших глаз!   | (26) утешение в моих родовых муках. Я  |
| (10) И не дайте, чтобы ваш голос                          | (27) новобрачная и новобрачный.  |
| (11) ненавидел меня, ни ваш слух!                         | (28) И мой муж тот, кто  |
| (12) Да не будет не знающего меня                         | (29) породил меня. Я мать  |
| (13) нигде и никогда! Берегитесь,                         | (30) моего отца и сестра моего   |
| (14) не будьте не знающими меня!                          | (31) мужа, и он мой отпрыск.   |
| (15) Ибо я первая и последняя. Я                          | (32) Я раба того, кто  |
| (16) почитаемая и презираемая.                            | (33) приготовил меня. Я госпожа  |
| (17)  | (34)   |

(Табл. 14)

- |  |   |
|--|---|
| (1) моего отпрыска. Но он тот, кто породил меня  | (18) Вы, кто отвергает меня, признаёте                |
| (2) до времени в род                             | (19) меня! И вы, кто признает                         |
| (3) рождения. И он мой отпрыск                   | (20) меня, отвергаете меня! И вы, кто говорит         |
| (4) во времени, и моя сила                       | (21) правду обо мне, лжете обо мне!                   |
| (5) от него. Я опора                             | (22) И  |
| (6) его силы в его детстве, (и)                  | (23) вы, кто солгал обо мне, говорите правду обо мне! |
| (7) он посох моей                                | (24) Вы, кто знает меня, станете                      |
| (8) старости. И что он желает,                   | (25) не знающими меня! И те, кто не                   |
| (9) случается со мной. Я молчанье,               | (26) знал меня, да познают они меня!                  |
| (10) которое нельзя постичь, и мысль,            | (27) Ибо я знание и                                   |
| (11) которой воспоминаний множество.             | (28) незнание. Я                                      |
| (12) Я глас, который многогласен,                | (29) стыд и дерзость.                                 |
| (13) и слово, которое многовидно.                | (30) Я бесстыдная, я                                  |
| (14) Я изречение                                 | (31) скромная. Я твердость и                          |
| (15) моего имени. Почему те, кто ненавидит меня, | (32) я боязливость. Я война                           |
| (16) вы, кто любит меня, и                       | (33) и мир. Почитайте                                 |
| (17) вы ненавидите тех, кто любит меня?          | (34) меня! Я презираемое и великое. Почитайте мою     |

<sup>23</sup> Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения / Пер. с итальян. — М., 1986. — С. 334—336, 345, 346.

(Табл. 15)

- |  |   |
|--|---|
| (1) бедность и мое богатство!                        | (17) не ненавидьте мое послушание                   |
| (2) Не будьте ко мне высокомерны, когда я            | (18) и моей воздержанности                          |
| (3) брошена на землю! И                              | (19) не любите. В моей слабости                     |
| (4) вы найдете меня среди идущих.                    | (20) не покидайте меня и                            |
| (5) И не смотрите                                    | (21) не бойтесь моей силы.                          |
| (6) на меня, (попранную) в кучу навоза, и не уходите | (22) В самом деле, почему презираете вы мой страх и |
| (7) и не оставляйте меня, когда я брошена.           | (23) ете вы мой страх и                             |
| (8) И вы найдете меня в                              | (24) проклинаете мою гордыню?                       |
| (9) царствии. И не смотрите                          | (25) Но я та, кто во                                |
| (10) на меня, когда я брошена среди тех,             | (26) всяческих страхах, и жестокость                |
| (11) кто презираем, и в местах скудных,              | (27) в трепете. Я та, которая слаба,                |
| (12) и не глумитесь надо мной.                       | (28) и я невредима в                                |
| (13) И не бросайте меня к тем,                       | (29) месте наслаждения. Я                           |
| (14) кто искалечен, в насилие.                       | (30) неразумна и я мудра.                           |
| (15) Я же, я милосердна                              | (31) Почему вы возненавидели меня                   |
| (16) и я немилосердна. Берегитесь,                   | (32) в ваших советах? Потому что я                  |
|  | (33) буду молчать среди тех, кто молчит,            |
|  | (34) и я явлюсь и скажу.                            |

(Табл. 16)

- |   |   |
|---|---|
| (1) И почему возненавидели меня вы, эллины?                     | (19) и вы собрали меня.                 |
| (2) Потому что я варвар среди варваров? Ведь я мудрость         | (20) Я та, перед кем вы стыдились,      |
| (3) эллинов и знание  | (21) и вы были бесстыдны передо мной.   |
| (4) варваров. Я суд над эллинами и варварами. Я                 | (22) Я та, которая не празднует,        |
| (5) та, чей образ многочислен в Египте                          | (23) и я та, чьих праздников множество. |
| (6) и чьего образа нет среди варваров. Я та, кого возненавидели | (24) Я, я безбожна, и                   |
| (7) повсюду и кого возлюбили                                    | (25) я, чьих богов множество.           |
| (8) повсюду. Я та, кого зовут «жизнь», и вы назвали «смерть».   | (26) Я та, о которой вы подумали,       |
| (9) Я та,   | (27) и вы пренебрегли мною. Я           |
| (10) кого зовут «закон»,  | (28) немудрая, и мудрость получают      |
| (11) и вы назвали «беззаконие».                                 | (29) от меня. Я та, которой вы          |
| (12) Я та, кого вы преследовали,                                | (30) пренебрегли, и                     |
| (13) И я та, кого вы схватили.                                  | (31) вы думаете обо мне. Я та,          |
| (14) Я та, кого вы рассеяли,                                    | (32) от которой вы сокрылись, и         |
|   | (33) вы открываетесь мне. Но когда      |
|   | (34) вы скрываете себя,                 |
|   | (35) я сама откроюсь.                   |

(Табл. 17)

- |                               |                                 |
|-------------------------------|---------------------------------|
| (1) Ибо [когда] вы            | (5) [...] неразумное [...]      |
| (2) откроетесь, я сама        | (6) [...]. Возьмите у меня      |
| (3) (скроюсь) от вас. Те, кто | (7) [знание] из печали          |
| (4) [...] через него [...]    | (8) [сердечной] и возьмите меня |

- |  |  |
|--|--|
| (9) к себе из знания                       | (24) первых творениях.                       |
| (10) [и] печали [сердечной]. И возьмите    | (25) Идите к детству                         |
| (11) меня к себе из мест                   | (26) и не ненавидьте его,                    |
| (12) презренных и из разорения.            | (27) потому что оно ничтожное и малое.       |
| (13) И награбите в тех, какие              | (28) И не отвращайте                         |
| (14) хорошие, хотя бы презренно.           | (29) великостей в частях                     |
| (15) От стыда возьмите меня                | (30) от малостей,                            |
| (16) к себе бесстыдно.                     | (31) ибо познаваемы малости                  |
| (17) И от бесстыдства                      | (32) великостями. Почему                     |
| (18) и стыда унижайте мои члены в ваших. И | (33) вы проклинаете меня                     |
| (19) идите ко мне                          | (34) и почему вы почитаете меня?             |
| (20) те, кто знает меня и кто              | (35) Вы избили и вы                          |
| (22) знает мои члены, и                    | (36) сжалились. Не отделяйте меня от первых, |
| (23) вы создадите великих в малых          |  |

(Табл. 18)

- |  |  |
|--|--|
| (1) которых вы [познали]. И не                       | (19) пребывают со мной, и жен, которые |
| (2) изгоняйте никого [и не]                          | (20) пребывают во мне. Я та, которая   |
| (3) возвращайте никого [...]                         | (21) почитаема и которой воздают славу |
| (4) [...] возвращайтесь [...]                        | (22) и которой пренебрегают            |
| (5) не [зна]ет его [...]                             | (23) с презрением. Я                   |
| (6) [...] то, что мне принадлежит [...]              | (24) мир, и война                      |
| (7) Я знаю, я, [первых], и                           | (25) произошла из-за меня. И я         |
| (8) те, кто после меня, они знают [меня].            | (26) чужая и горожанка.                |
| (9) Я же [совершенный] Ум                            | (27) Я сущность и то, что не           |
| (10) и покой [...].                                  | (28) есть сущность. Те, кто произошел  |
| (11) Я знание моего поиска и                         | (29) от сосуществования со мной,       |
| (12) находка тех, кто ищет меня, и                   | (30) не знают меня. И те, кто в моей   |
| (13) приказание тех, кто просит меня,                | (31) сущности, те знают меня.          |
| (14) и сила сил в моем зна-                          | (32) Те, кто близок мне, не знают      |
| (15) нии ангелов, которые посланы                    | (33) меня. И те, кто далек             |
| (16) по моему слову, и богов                         | (34) от меня, те познали меня.         |
| (17) в их время (вар.: среди богов) по моему совету, | (35) В день, когда я близка            |
| (18) и духов всех мужей, которые                     |  |

(Табл. 19)

- |                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| (1) [вам, я] далека от                | (12) и я развязывающее. Я                   |
| (2) [вас. И] в день, когда я          | (13) нисходящее вниз и                      |
| (3) [далека] от вас,                  | (14) поднимаются ко мне. Я суд              |
| (4) [я близка] вам. Я                 | (15) и оправдание. Я, я                     |
| (5) [одеяние] сердец.                 | (16) безгрешна, и корень                    |
| (6) [И я] природы (мн. ч. — М. Т.). Я | (17) греха произрастает из меня.            |
| (7) [...] творение духа               | (18) Я вожделение для                       |
| (8) [и про]винность душ.              | (19) видения, и душевная                    |
| (9) [Я] захватывание и не-            | (20) сдержанность есть во мне. Я            |
| (10) захватывание. Я связь и          | (21) слух, который доступен                 |
| (11) развязывание. Я неподвижность    | (22) каждому, и речь, которая не может быть |

- |   |                                  |
|---|----------------------------------|
| (23) схвачена. Я немая,                   | (29) {..} наземь {..}, и бросают |
| (24) которая не может говорить, и велико  | (30) меня наземь.                |
| (25) мое множество слов. Слушайте         | (31) Я та, кто приготовила хлеб, |
| (26) меня в уступчивости и вы             | (32) и мой ум внутри. Я знание   |
| (27) получите от меня учение в твердости. | (33) моих имен. Я                |
| (28) Я та, кто взывает                    | (34) та, кто взывает, и я та,    |
|   | (35) кто слышит.                 |

(Табл. 20)

- |  |                                      |
|--|--------------------------------------|
| (1) Я являюсь [и]                            | (18) схватить вас? Ибо ваше          |
| (2) иду в [...]                              | (19) внутреннее есть ваше            |
| (3) природа [...]                            | (20) внешнее, и кто слепил внешнее   |
| (4) знак [...]                               | (21) ваше, придал форму              |
| (5) [...]. Я это [...]                       | (22) вашему внутреннему. И то, что   |
| (6) [...] их защита [...].                   | (23) вы видите в вашем внешнем,      |
| (7) Я та, которую называют                   | (24) вы видите в вашем внутреннем;   |
| (8) «истина». И несправедливость [мое имя]   | (25) это явлено и это ваше одеяние.  |
| (9) Вы почитаете меня [...]                  | (26) Слушайте меня, слушающие,       |
| (10) и вы нашептываете против [меня]. [...]  | (27) и примите поучение моих слов,   |
| (11) побеждающие их. Судите                  | (28) вы, кто знает меня! Я это       |
| (12) их, пока они не совершили суд над вами, | (29) слух, который доступен каждому. |
| (13) ибо судья и пристрастие                 | (30) Я речь, которая не              |
| (14) есть в вас. Если вы судимы              | (31) может быть схвачена. Я          |
| (15) этим, кто                               | (32) имя голоса и голос              |
| (16) оправдает вас? Или если вы              | (33) имени. Я знак                   |
| (17) оправданы им, кто сможет                | (34) писания и проявленность         |
|  | (35) разделения. И я                 |

(Табл. 21)

(строки 1—3 отсутствуют. —  
М. Т.)

- |  |   |
|--|---|
| (4) [...] свет [...]                           | (20) кто станет судить меня. Ибо много                                  |
| (5) [...] и [...]                              | (21) привлекательных образов, которые                                   |
| (6) [...] слушающие [...]                      | (22) существуют в многочисленных грехах,                                |
| (7) [...] вам [...]                            | (23) и необузданности (мн. ч. — М. Т.)                                  |
| (8) [...] великая сила. И                      | (24) и страстях постыдных,  |
| (9) [...] не поколеблет имени.                 | (25) и наслаждениях преходящих,   |
| (10) [...] тому, кто создал меня.              | (26) и они схватывают их [людей],                                       |
| (11) Я же, я произнесу его имя.                | (27) пока те не станут трезвыми и не поспешат к своему месту упокоения. |
| (12) Так смотрите на его слова и писания,      | (28) И они найдут   |
| (13) которые исполнились. Так внимайте,        | (29) меня в этом месте и  |
| (14) слушающие, и                              | (30) будут жить и снова не  |
| (15) вы также, ангелы,                         | (31) умрут.   |
| (16) и те, кто послан,                         |   |
| (17) и духи, которые восстали от               |   |
| (18) смерти. Ибо я то,                         |   |
| (19) что одно существует, и нет у меня никого, |   |



## ЗООФИЗИОГНОМИКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

М. Б. Ямпольский

Одним из важнейших механизмов культуры является символизация и текстуализация природного, создание так называемых «природных текстов». Эти тексты реализуют связь между той частью культуры, которая зафиксирована в конвенциональных языках, прежде всего словесном, и реальностью мира. Природные тексты необходимы для установления связи между словами и вещами, для установления аналогий между различными типами языков<sup>1</sup>. Среди природных текстов привилегированное место занимает человеческое лицо, чтение которого является условием формирования самосознания личности. Человек познает себя через другого. Отсюда — фундаментальное антропологическое значение физиогномического текста.

Физиогномика исходит из представлений о единстве души и тела, их нерасторжимости и глубинной связи. Тело и лицо связываются с планом выражения, а душа с планом содержания природного текста. Однако с глубокой древности до сегодняшнего дня интерпретация физиогномического текста сталкивается с проблемой отсутствия эффективного кода чтения. Код является результатом конвенции, отсутствие таковой в природных текстах блокирует его нахождение. Физиогномический текст с самого начала выступает как текст с утерянным шифром. Показательно, что в христианскую эпоху на всю сферу природных текстов распространяется миф о грехопадении, как причине утраты Адамом знания природного языка<sup>2</sup>. Физиогномический текст, «созданный» на языке физически мотивированных связей, выступает для европейской культуры в качестве постоянно дешифруемой загадки.

Природный текст, попадая в силовое поле культуры, порождает вокруг себя особое семиотическое пространство, сочленяющее на основе аналогий постоянно нарастающую массу таких же «темных» природных текстов. Представление о взаимосвязи микрокосма и макрокосма является результатом такого разрастания символических параллелизмов, охватываю-

щих весь универсум. Центральным для интерпретации природного текста становится чрезвычайно размытое понятие схождения<sup>3</sup>.

Такое умножение символических параллелей хорошо прослеживается на истории физиогномических идей. Принципиальным для становления античной физиогномики является учение о четырех гуморах, приписываемое пифагорейцу Алкмеону из Кротона (ок. 500 г. до н. э.) и дожившее до нового времени. Гуморальная теория утверждала, что различные темпераменты порождаются нарушением равновесия между четырьмя гуморами: кровью, флегмой, желтой и черной желчью<sup>4</sup>. Цифра 4 у Пифагорейцев выражает полноту мироздания, она связана с четырьмя стихиями, а у Эмпедокла и Демокрита с четырьмя космическими сущностями: солнцем, землей, небом и морем. По-видимому, Эмпедокл — создатель учения о микрокосме и макрокосме, связал четыре времени года с четырьмя стихиями<sup>5</sup>. Поскольку четыре стихии также связываются с качествами (воздух — теплый и влажный, огонь — теплый и сухой, земля — холодная и сухая, вода — холодная и влажная), то соответствующие параллели получают и гуморы<sup>6</sup>. В результате устанавливается устойчивая связь:

Гумор	Время года	Стихии	Качества
кровь	весна	воздух	тепло и влага
желтая желчь	лето	огонь	тепло и сухость
черная желчь	осень	земля	холод и сухость
флегма	зима	вода	холод и влага <sup>6</sup> .

Четыре времени года связываются с четырьмя возрастными периодами человека: детством, юностью, зрелостью и старостью. Установленная система параллелизмов позволяет выявить причины различных человеческих конституций. В трактате Гиппократов «О воздухах, водах и местностях» (ок. 400 до н. э.) обосновывается влияние климата — холода, сырости, тепла и сухости на внешние и внутренние качества человека<sup>7</sup>. Влияние этого трактата заметно, например, у Цицерона<sup>8</sup>.

В средние века, когда с арабского востока в Европу вновь проникает на какое-то время утраченная астрологическая традиция, в эту систему параллелизмов включаются небесные тела. Кровь (сангвиник) получает связь с Юпитером, желтая желчь (холерик) с Марсом, черная желчь (меланхолик) с Сатурном, флегма (флегматик) с Луной и Венерой. Вслед за этим выстраивается и цепочка цветовых параллелизмов. На темпераменты накладывается схема четырех времен дня. Люди, родившиеся «в первом квадранте с востока» — сангвиники, во втором — холерики, в третьем — меланхолики, в четвертом — флегматики<sup>9</sup>.

Астрологическая система становится своего рода гиперсистемой, устанавливающей дальнейшую цепочку соответствий, включающую созвездия, стихии, минералы и т. д. Каждое созвездие получает соответствие в определенных частях тела. Например: ови: мозг, череп, лицо (огонь и марс); телец: уши, шея, горло (земля, венера) и т. д. Триады созвездий получают соответствия иного типа: ови, телец, близнецы: весна, тепло и влага. Им соответствует следующий внешний облик человека: румяный, высокий, хорошо сложенный. Сангвиник<sup>10</sup>.

Таким образом, разнообразнейшие природные элементы складываются в систему изоморфных текстов, образующих общее семиотическое пространство. Широко развернутая система аналогий позволяет сконструировать «код» чтения для каждого из этих текстов, в том числе и для физиогномического. Такой аналоговый код, основанный в большинстве случаев на абстрактной идее «сходства», переводит природное явление в разряд культурных и является важнейшим конструктором, на основе которого осуществляется эффективная текстуализация природного.

Гуморальная теория, как было отмечено, сыграла существенную роль в становлении теории микрокосма и макрокосма. Между тем она носит весьма абстрактный характер и опирается на умозрительную пифагорейскую нумерологию. Человеческое тело, однако, издревле имело иной и очень близкий аналог — животное. Параллельно с гуморальной теорией возникает так называемая зоофизиогномика, первоначально не получающая такой же эвристической силы. Сравнение человека с животным замыкалось в слишком конкретном сходстве, чтобы разворачиваться в систему дальнейших аналогий. Отсюда и меньшая ее культурная продуктивность.

Зооморфизм в подходе к человеку восходит к эпохе тотемизма<sup>11</sup>. И хотя зоофизиогномика является относительно поздним ответвлением этой традиции, она насчитывает не меньше веков, чем гуморальная теория. В ее основе лежит фантастическое представление о том, что животный мир известен нам лучше, чем человеческий, а потому сравнение человека с животным может прояснить сущность первого. Платон вводит в «Федоне» (81 е) элементы зоофизиогномики в изложение учения о переселении душ: «... кто предавался чревоугодию, беспутству и пьянству, вместо того чтобы всячески их остерегаться, перейдет, вероятно, в породу ослов или иных подобных животных. (<...> А те, кто отдавал предпочтение несправедливости, властолюбию и хищничеству, перейдут в волков, ястребов или коршунов»<sup>12</sup>. Метемпсихоз здесь связан исключительно с нравственными качествами человека и не увязывается с его внешним обликом. В таком изложении у животного существует устойчивая связь между душой и телом (нрав волка соответствует его телу), у человека

— нет. Критика метемпсихоза у Лукреция в значительной мере опирается на осознание непоследовательности такой физиогномической концепции: «Если ж была бы душа бессмертна и вечного меняла б || Тело на тело, то нрав у животных тогда бы мешался: || Часто бежали бы прочь, нападения пугаясь рогатых || Ланей, гирканские псы, трепетал бы в воздушных высотах || Сокол парящий и вдаль улетал бы, завидя голубку»<sup>13</sup>. Для зоофизиогномики фундаментальным является представление о неизменности души животного. Создатель новоевропейской физиогномики Джованни Баттиста делла Порта в самом начале своего трактата декларирует это положение как принципиальное: «...никто еще не видел животного в теле которого была бы душа иного вида, еще никто не видел волка или ягненка с душой собаки или льва, (<...> а следовательно тело животного, каким оно является, должно обязательно иметь душу соответствующую его виду»<sup>14</sup>.

Зоофизиогномика в таком контексте должна опираться на таксономию животных, которая и вырабатывается в некоторых случаях с явной ориентацией на пифагорейскую четырехчленную схему. В популярном анонимном латинском физиогномическом трактате IV века, долгое время приписывавшемся Апулею (т. н. Псевдоапулей), все животные разделяются на четыре класса: живущие на земле (*terrena*), крылатые (*pennata*), водоплавающие (*aquatilia*) и пресмыкающиеся (*serpentina*)<sup>15</sup>, соотносятся с четырьмя первостихиями. Из этих четырех классов выделяются носители типических черт. Для живущих на земле типичные самцы — это лев и кабан, самки — леопард, олень и заяц, для второго класса типичные самцы — орел и ястреб, самки — павлин, куропатка и сорока и т. д. Для животных в таких схемах деление на полы оказывается нерелевантным. При этом внешнее сходство человека и животного устанавливается не эмпирически, но выводится из этих абстрактных типологий. Делла Порта, непосредственно продолжающий эту традицию в XVI веке, рассуждает следующим образом: Человек — царь природы, лев — царь зверей, следовательно «форма всего его тела и каждого отдельно взятого органа больше, чем у какого-либо иного животного, приближается к очертаниям человеческого тела»<sup>16</sup>. Аналогом женщины в животном мире объявляется «самка леопарда — пантера». Типологическое сходство таким образом является более существенным, чем физическое, так как именно умозрительная типология обеспечивает конструирование кода для чтения физиогномического текста.

Попытка типологизации животных в контексте физиогномики и выделение льва как главного аналога человека восходит к перипатетической традиции. Аристотель считал, что в рождении человека участвуют общее и частное, при этом частное борется с общим и связано с принципом движения, заключенном в се-

мени. «Конечным исходом истощения движений, не могущих овладеть материей, является самое общее, а это есть животное»<sup>17</sup>. Сходство между человеком и животным выступает как результат деградации первого на стадию общего, не достаточно дифференцированного. В «Первой аналитике» (II, 27,70в) Аристотель предпринимает попытку перейти от общего типологического сходства к поиску знаков тех или иных психических свойств: «...если какому-либо роду, [рассматриваемому как] неделимый, присуще отличительное свойство, как, например, львам — смелость, то необходимо, чтобы был и какой-то знак его. Ибо предполагают, что [тело и душа] испытывают вместе. Допустим, что таким знаком будут большие конечности (...). смелым может быть и человек и другое какое-нибудь живое существо; следовательно, они будут иметь и знак смелости, ибо одно свойство, как было сказано, имеет один знак»<sup>18</sup>. В «Физиогномике» (3 в. до н. э.) Псевдоаристотеля эти положения нюансируются и усложняются, вводится разделение общих и частных признаков, однако, несмотря на множество оговорок, суть дела не меняется. В итоге Псевдоаристотель «предлагает такую методику группировки живых существ, при которой все индивидуумы, входящие в данную группу, обладали бы строго лишь одним-единственным общим качеством, а именно таким, признаки которого нужно отыскать»<sup>19</sup>.

Перипатетическая традиция опирается на идею типа, выражающего нечто предельно общее, и обладающего ясным знаком этой общей идеи. Речь идет, по существу, о том, что в средние века получит наименование «реализма», то есть об убеждении в реальном физическом существовании видов, классов и типов<sup>20</sup>. Отсюда — характерная для этой традиции идеализация вида, например, льва. Поскольку льву приписывается основное свойство — смелость, а знаком его объявляются широкие конечности, то он, как выражение идеального мужского типа, описывается Псевдоаристотелем и его последователем Полемоном из Лаодикеи (II в. н. э.) через повторение черт широты и квадратности: «квадратное лицо (...) достаточно широкие черты, широкие и свободные в движениях плечи, хорошо слепленное туловище, широкое сверху...» и т. д.<sup>21</sup> Отказ от такой идеализации животного типа, например, у Локса делает его физиогномическую интерпретацию не продуктивной для дальнейшей культуры<sup>22</sup>.

В средние века европейская физиогномическая традиция обогащается мусульманским влиянием, соединяющим физиогномику с астрологией<sup>23</sup>. Астрологический элемент позволяет преодолеть типологическую узость античной зоофизиогномики и включить ее в универсальную систему взаимосоотносимых природных текстов. Как и в случае с гуморальной теорией, астрология выступает в качестве интегратора аналоговых систем.

Астрология активно используется европейской физиогномикой уже в 1295 году в «Liber compilationes phisionomie» Пьетро д'Альбано. М. Саванорола в «Speculum Phisionomie» (ок. 1450) на астрологической основе соотносит гуморальную теорию с зоофизиогномикой. Четыре темперамента у него соответствуют уже не только четырем стихиям, но и четырем животным: «холерик имеет природу огня и льва, флегматик — воды и овна, сангвиник — воздуха и обезьяны, меланхолик — земли и кабана»<sup>24</sup>.

С начала XVII века астрологическая физиогномика получает самостоятельное и широкое распространение<sup>25</sup>. И. Г. Франц в своей «Истории физиогномики» возводит физиогномическое знание к Соломону, знавшему звезды (что подтверждается его плаванием в Офир) и установившему связь между звездами и частями тела, а также к Гермесу Трисмегисту — знатоку иероглифической тайнописи и астрологу. При этом иероглифы понимаются Францем как астрологические символы, основанные на знании природы животных<sup>26</sup>. Иероглифика, как известно, в XVI—XVIII веках выступает как символ мотивированного, природного универсального языка.

Интеграция зоофизиогномики в систему общих отношений микрокосма и макрокосма, резко расширяя аналоговую платформу для поисков языкового кода, приводит, однако, к такой глобализации связей, что одновременно затрудняет эффективное чтение лица. Происходит размывание устойчивых типологий, «все смешивается со всем». Автор популярного астрологического трактата Валентин Вайгельский так суммирует возникшую проблему: «...сущность, природа и свойства всех созданий всего **невидимого** мира, распространяющегося на землю, воду, воздух и огонь, включены в человека и находятся в нем. Но если искать все общие вещи, соединенные и включенные в одну кожу, то их невозможно будет одновременно и в совокупности обнаружить. Они не смогут проявить себя, и в лучшем случае будут выявляться и познаваться в соответствии с их видами по мере их извлечения и возбуждения»<sup>27</sup>. Обращение к эвристической силе вида, типологии выступает в данном контексте как спасительное. Но эта типология сама по себе крайне усложнена. Так, в зодиакальном «лексиконе» 7 животных создают сочетания с 4 человеческими фигурами и одним смешанным созданием (кентавром-стрельцом), на эти сочетания накладываются также знаки стихий<sup>28</sup>.

П.-П. Рубенс, увлекшийся физиогномикой во время своего пребывания в Италии, предлагает свой вариант решения проблемы, вариант, отражающий общее направление мысли того времени. Первоначально человек существует в виде гермафродита, он воплощает в себе весь универсум в гармонично сбалансированном виде, то есть задается как микрокосм и является

идеалом божественной красоты (затем эта идея с поправкой будет высказана Руссо в «Эмиле», где ребенок выступает в качестве модели божественной идеальной физиогномики). Постепенно меняются формы и характер человека, в нем проступают три животных архетипа<sup>29</sup> — лев, бык и лошадь, превосходящие иных силой, смелостью и размерами тела. «Человек, состоящий из мировых стихий, включает в себя всех животных, но все эти формы смешиваются лишь в совершенном человеке. В большинстве случаев одно из животных доминирует»<sup>30</sup>.

Речь идет о постулированном Валентином Вайгельским принципе извлечения видов из целого, но выраженном в форме инволюционного мифа. Идея деградации человека на животную стадию получит в дальнейшем широкое распространение. Ее будет придерживаться Бюффон, оказавший сильное влияние на зоофизиогномику, и считавший, что осел — это деградировавшая лошадь, а обезьяна — деградировавший человек<sup>31</sup>. Позже она впитает в себя элементы дарвинизма, она же ляжет в основу евгеники. Уже в начале нашего века Чезаре Ломброзо будет утверждать, что преступник — это «катавистическое существо, воспроизводящее в своей личности дикие инстинкты дикарей и низших животных»<sup>32</sup>, у Рубенса, однако, речь идет о регрессе на стадию идеальных животных.

Делла Порта иллюстрировал свой трактат множеством гравюр, сопоставляющих человека и животное. Начатую им традицию продолжил Шарль Лебрен, однако уже в новом контексте. Лебрен помимо зоофизиогномики интересовался новой темой — выражением страстей<sup>33</sup>. В своих изысканиях Лебрен по преимуществу опирался на Декарта<sup>34</sup>, который считал, что страсти производятся проникновением в мозг самых активных и тонких частей крови, которые он назвал «животными духами» — «телами, не имеющими никаких иных свойств, кроме того, что они очень малы и очень быстро движутся подобно частицам пламени, исходящего из светильника»<sup>35</sup>. Животные духи у Декарта — это абстракции, связанные с гуморальной теорией (кровью и огнем). Однако метафорически возникновение страстей, по Декарту, может описываться как брожение в теле многообразных и неисчислимых животных. Подобная физиологическая концепция явно связана с идеей микрокосма и, например, у Дидро получит уже совершенно конкретный характер: «Каждый орган есть особое животное; у каждого животного свой особый характер (...). Человек представляет собой совокупность животных, из которых каждое сохраняет свою функцию. Каждый орган, или животное, обладает своим собственным характером и, кроме того, обнаруживает свое влияние на другие органы»<sup>36</sup>. Описание человеческих страстей через код символического бестиария позволяет эффективно типологизировать страсти, ведь животное постоянно выступает как носитель неиз-

менного типа. Неспособность животного испытывать две страсти одновременно постулируется физиологической теорией того же Дидро: «Если человек испытывает страдание и печаль, диафрагма резко сжимается. Удовольствие и страдание суть два различных движения диафрагмы. Удовольствие может выродиться в страдание. Если бы ткань диафрагмы стала двигаться в противоположном направлении — как это случилось бы, если бы человек одновременно испытывал ощущения смешного и трогательного, — то это могло бы убить животное»<sup>37</sup>.

Лебрен параллельно создает сравнительный бестиарий и исчерпывающую изобразительную таксономию страстей — 41 маску страсти<sup>38</sup>. Открытие Лебреном возможностей новых параллелизмов (страсть — животная типология) также опиралось на идею инволюционной дегенерации. Делла Порта, описывая человека как микрокосм, отмечал: «...иные животные, как деградирующие от него, сохраняют лишь две способности — чувствовать и расти»<sup>39</sup>. Животному приписывается способность чувствовать в незамутненном интеллектом и нравственностью виде.

Но уже очень скоро лебреновская таксономия начинает подвергаться критике. Опираясь на животную типологию, она не учитывала фундаментальные различия в темпераментах, плохо согласуясь с гуморальной четырехчленной схемой. Одним из краеугольных камней критики Лебрена было положение о том, что «желчные типы имеют совсем иные движения, чем флегматик или сангвиник»<sup>40</sup>.

Лебрен не в состоянии соединить свою доктрину с гуморальной схемой, но он старается создать ее подобие, необходимое для интеграции его физиогномики в общую систему природных текстов, систему, оказывающуюся достаточно жесткой, чтобы вычеркнуть из культуры не соответствующие ей модели. Лебрен разбивает людей на три класса. 1 — тех, у кого страсти не меняют черт лица; 2 — носителей великодушных страстей, отмечающих их своим знаком; 3 — тех, кого раздражают жестокие и предосудительные страсти, приводящие к деградации их облика. Аналогично делятся и животные: львы нервны и холеричны, леопарды лживы и хитроумны, медведи — дики и яростны<sup>41</sup>. В этой схеме наиболее существенно то, что степень выраженности страстей идет параллельно с дегенерацией человека к животному типу. Высший тип вообще не выражает страстей — ему соответствует идеализированное животное — лев. Низший тип, наиболее подверженный страстям и уравниваемый с диким медведем, наиболее бестиален.

Этот комплекс идей имеет чрезвычайно существенное значение для развития европейской культуры, в частности, для понимания идеала и красоты, оформившегося в XVIII веке и не изжитого до сегодняшнего дня. Винкельман, например, опираясь на античное искусство, осуждает всякое выражение страсти на



лице: «Спокойствие есть качество, более всего свойственное красоте»<sup>42</sup>. Но поскольку страсть неотъемлема от бестиальности и, следовательно, типажности, то одновременно вообще осуждается всякая выраженная типажность лица. Излагая старую теорию Гиппократову о влиянии климата на гуморальный дисбаланс и возникновение негармонического типа, он вслед за Гиппократом и Галеном выводит идеальность греческой красоты из умеренности средиземноморского климата: «Природа производит такие формы по мере приближения к крайним своим точкам. В вечной борьбе или с холодом или с жаром она порождает или преувеличенные и скороспелые или незрелые плоды в своих видах (...). Зато природа становится все правильнее в своих формах, постепенно приближаясь к своей середине...»<sup>43</sup>. Середина или отсутствие типа возводятся в эстетическую догму: «Так создается образ неприсущий никакому лицу, не выражающий никакого состояния чувства или движения страсти: все эти посторонние черты нарушили бы единство красоты»<sup>44</sup>. В XIX веке эта идея среднего типа, как идеала получит развитие в теории «среднего человека», созданной бельгийским астрономом и статистиком Адольфом Кетеле в его трактате «О человеке» (1835), где эта статистическая абстракция будет описываться как «тип, в котором все прекрасно и все хорошо»<sup>45</sup>. Отсюда идет и характерное для Европы осуждение всевозможных отклонений от абстрактной, статистической нормы. Отклонение от нормы и идеала как движение в сторону бестиальности описывается уже Винкельманом<sup>46</sup>. Рубensoвские сопоставления человека и лошади в восторженно идеализирующем ключе отныне становятся невозможными. В отношении к животным начинает преобладать негативность. Характерен в этом смысле такой фрагмент из Бужана: «Существуют две возможности, либо Бог наслаждался, создавая животных столь порочными, чтобы дать нам в них образцы всего самого постыдного, либо на них, как и на человеке, лежит печать первородного греха, извратившего их первоначальную природу»<sup>47</sup>.

Наконец, Лебрен задолго до возникновения краниометрии закладывает основы символической геометрии лица. На профильном рисунке морды животного он строил равносторонний треугольник, одна из сторон которого должна была проходить от ноздри к уху через внутренний угол глаза, и строил вокруг этого треугольника еще целый ряд углов. Если одна из таких линий пересекала пасть, животное считалось хищным, если над другой такой линией выступала морда у ноздрей, животное считалось храбрым. Таким же образом высчитывались ум, злоба и т. д. Символическая геометрия Лебрена позволяла устанавливать «объективные» отношения между физиогномическими типами, расширяла аналоговое поле текстов на основе «универсального» языка математики.

Краниометрия получит особое развитие в антропологии, идентификации преступников и евгенике XIX века. Особое значение в этой сфере имело «открытие» голландским натуралистом П. Кампером т. н. «лицевого угла»<sup>48</sup>. Кампер заметил и проиллюстрировал с помощью гравюр положение о том, что постепенное уменьшение угла между горизонталью и линией, проведенной ото лба к верхней губе, позволяет рисовать профили животных, деградирующих по эволюционной лестнице. Лицевой угол у обезьян, по Камперу, равен 42°, у негров — 70°, у европейцев — 80—90°, у греков — 100°.

Греческие профили закономерно обследовались по иллюстрациям к «Истории искусства древности» Винкельмана и вновь фигурировали в качестве идеала, лишнего индивидуальности. Сам «идеальный угол» — 100°, конечно, — чистая нумерологическая абстракция. Кампер создал наглядную иллюстрацию перехода от Аполлона к обезьяне (1791) по мере уменьшения лицевого угла. Она была воспроизведена с изменениями в знаменитом труде канонизатора новоевропейской физиогномики Иоганна Каспара Лафатера, который, оспаривая приоритет Кампера, дал подробнейшую схему эволюции, от лягушки к Аполлону, правда утверждая, что идеальный «лицевой угол» равен 80°. Характерно, что Лафатер называет линию Кампера — линией бестиальности. Схема инволюции Аполлона к лягушке, превращаясь в зоофизиогномический канон, позволяет строить и мало понятные сегодня изобразительные каламбуры. Так, например, ученики известного художника-классициста, последователя Давида, Жироде-Триозона делают карикатуру на учителя в виде лягушки<sup>49</sup>, намекая как на его увлечение Лафатером, так и на его ориентацию на античный идеал. Позже в 1843—1844 годах Гранвиль создает две эволюционные гравюры: «Головы людей и животных в сравнении» и «Человек, спускающийся к животному». В одном случае перед нами все та же схема инволюции Аполлона к лягушке, но с камперовским идеальным углом — 100°. В другом случае изображена постепенная инволюция ребенка к обезьяноподобному преступнику с железным обручем и цепью на шее<sup>50</sup>. Обе гравюры рассчитаны на сопоставление. Одна иллюстрирует деградацию божественной физиогномики ребенка к криминальной бестиальности, вторая — все тот же винкельмановский идеал, лишенный характеристики, деградирующий к животному типу. Идеал, ребенок, преступник, животное окончательно укладываются в общую физиогномическую символическую цепочку, чрезвычайно существенную для европейской культуры. Цепочка оказывается настолько устойчивой, что каждый ее член может стать метафорическим субститутом другого. Когда в 1832 году Ш. Нодье нужно было изобразить суд как сборище преступников и убийц, он мог избежать соответствующих определений, заменив их в

описании суда зооморфными элементами. Герой видит в судьях «смутное сходство с животными», как будто некий художник захотел «воспроизвести на печальной маске этого вертикального четвероногого все пластические формы животных»<sup>51</sup>. Зооморфность в данном контексте — легко прочитываемый знак криминальности.

Зоофизиогномический код постепенно устанавливает систему оппозиций. На одном полюсе находятся идеал, отсутствие типа и страстей. На другом полюсе — животное, низменная страсть и деградация. Эта система оппозиций имеет умозрительный характер и не выдерживает проверку эмпирией. Страсть окрашивается физиогномическим кодом в негативные тона. С начала XVII века она связывается с мимикой: мимика или, как ее называли в противоположность физиогномике, — патогномика, считалась главным языком выражения страстей. Отсюда устойчивая тенденция к осуждению мимики, а также чрезвычайно сомнительное положение о том, что животные, как символические выразители страстей, должны обладать мимикой. Это положение, хотя и противоречащее опыту, долгое время, либо вообще обходилось молчанием в физиогномических трактатах, либо неловко иллюстрировалось. У Лафатера, например, в гравюрах животных подчеркивается выражение их «лиц». Осознание несоответствия системы символических аналогий реальности вынуждает того же Лафатера долгое время вообще воздерживаться от изучения страстей и движения мимики<sup>52</sup>, как замутняющих сущность человека. Естественным образом он стремится отказаться и от зоофизиогномики, введенной во второй том его трактата по настоянию Гете, занимавшегося палеонтологией и кринометрией<sup>53</sup>.

Отказ от изучения мимики у Лафатера декларируется в привилегировании им силуэтов, компенсирующих элиминацию части природного текста лица своей повышенной «мотивированностью», индексальностью: «Он [силуэт — М. Я.] верен, так как является непосредственным отпечатком природы...»<sup>54</sup> — механически запечатленной тенью. Линия силуэта читается Лафатером как некая геометрическая кривая, написанная природой и поддающаяся математической расшифровке. В некоторых своих частях зоофизиогномика Лафатера чрезвычайно архаична. Он, например, вслед за древней традицией указывает на то, что максимального сходства с человеком достигают лев и тигр<sup>55</sup>. В качестве ближайших аналогов человека он провозглашает обезьяну (вероятно, вслед за Кампером), лошадь (возможно, под влиянием Рубенса) и слона. При этом в отличие от предыдущей традиции он интерпретирует характер животных через их сходство с человеком, а не наоборот. Там, где антропоморфность детали выражена слабо, Лафатер не в состоянии дать внятной расшифровки, как, например, относительно уха слона:

«Это широкое, открытое, единообразное, мягкое и гибкое ухо, также, вероятно, имеет большое значение, но я не рискну его объяснить»<sup>56</sup>.

Но, может быть, наиболее эксцентричной чертой труда Лафатера является его исследование насекомых, никогда до этого не включавшихся в зоофизиогномический корпус. Известную роль здесь, вероятно, сыграла возникающая «мифология» микроскопа, как орудия сверхзрения и способа постижения скрытых тайн природы. Но не только. Насекомые являются тем отрядом животных, которые вообще не обладают мимикой, а потому лишены патогномики. На их «лицах» нет того, что Лафатер называл «какцидентной формой». Истинный смысл физиогномики насекомых раскрывается во фрагменте, трактующем физиогномию царицы пчел — пчеломатки: «Если бы мы могли нарисовать с достаточной точностью профили человека и животных, если бы мы могли сопоставить их математически, мы бы, несомненно, смогли определить истинную пропорцию их способностей. Более того: если бы можно было освободить голову царицы пчел от покрывающих ее волосиков и под солнечным микроскопом нарисовать ее профиль, — я думаю, было бы несложно отличить этот силуэт от силуэта всех прочих пчел и обнаружить в нем царственность и превосходство. Если бы было можно точно зафиксировать отношение контуров царицы пчел к контурам обычных пчел, мы, возможно, обнаружили бы характерную черту царственности, физиогномический шифр, который бы всегда обозначал превосходство индивида над ему подобными — и это открытие, может быть, обозначило для нас ту принципиальную линию, которая могла бы стать общим правилом физиогномики»<sup>57</sup>. Такие профили были выполнены для тома художником Шелленбергом, рисовавшим насекомых с помощью солнечного микроскопа<sup>58</sup>, но не дали оснований для нахождения искомого шифра.

В этом фрагменте интересна не только очевидная утопия математического универсального языка, как физиогномического шифра (с XVII века математическая модель мира постепенно вытесняет астрологическую гиперсистему), но и переосмысление символических оппозиций. Отсутствие мимики у насекомого позволяет именно в нем искать черты царственности, которые раньше обнаруживались во льве. Отсюда начинается характерное для XIX века возрастание интереса к насекомым и их идеализация (Мишле, Метерлинк и др.).

Критик лафатеровской физиогномики Г. Кр. Лихтенберг тонко почувствовал существо смещений в аналоговых рядах физиогномической интерпретации, осуществленное Лафатером. В 1779 году он опубликовал пародию на труд швейцарского мыслителя «Фрагмент о хвостах», где изобразил силуэт хвостов свиней и собак, снабдив их стилизованным под Лафатера

выспренным комментарием. Характерно, что Лихтенберг постоянно сопрягает хвосты с античной героиней, пародируя одновременно и винкельмановскую антикизирующую патетику. Хвосту одной собаки мог бы позавидовать Александр Великий, хвост другой собаки, по кличке Цезарь, принадлежит псу, убившему льва, и потому сближаемому с Геркулесом<sup>59</sup>. Бестиарность как антагонист идеала здесь, на основании гротескных интерпретаций силуэтов, комически связывается со своей символической противоположностью.

Странная идея сублимации насекомых пародийно или серьезно продолжала развиваться. В сумме зоофизиогномики XIX в. «Сценах частной и общественной жизни животных», иллюстрированных Гранвилем, Поль Мюссе напечатал рассказ «Страдания Скарабея», где описывается визит к художнику — бабочке «Сфинкс». Бабочка так излагает свою художественную доктрину: «Мы должны воспроизводить лишь прекрасные образы, выбирать в природе то, что льстит глазу и отбрасывать уродство. Именно этого я хотел достичь в данной картине. И при этих словах Сфинкс показал нам картину, изображавшую битву личинок, открываемых солнечным микроскопом в капле воды»<sup>60</sup>. Мюссе как будто предвосхищает поведение Жюль Мишле, который 15 годами позже будет искать в микроскопе физиогномию насекомых, как сферу прекрасного. «Микроскоп, — пишет Мишле, — открывает нам бесконечные миры глубочайшей красоты. Тысяча вещей, которые кажутся простому глазу анатомически отвратительными, становятся трогательно утонченными, умиляющими, полными поэтического шарма, подходящего до возвышенного»<sup>61</sup>. Эта сублимация насекомых идет параллельно констатации отсутствия у них мимики.

XIX век неожиданно резко усиливает интерес к зоофизиогномике, получающей широкое распространение, например, в карикатуре, разрабатывающей, с одной стороны, социальную типологию общества, а, с другой стороны, мимический лексикон для выражения страстей. При этом выражение страсти в карикатуре чрезвычайно существенно и в плане социальной типологии, т. н. социальной физиологии. Во Франции зоокарикатурой занимаются Д.-Ф. Буасси (специализация — обезьяны), Гранвиль, в Германии — Каульбах, в Англии — Круикшенк, издавший в 1834 году свои «Зоологические наброски» и т. д. Одновременно символический бестиарий широко проникает в литературу. Выдвижение природы в ранг основной модели для искусства, резко, по выражению А. Шнака, «натурализует человека», постулирует в его облике «элементы пейзажа или звериные качества»<sup>62</sup>. Любая развернутая социальная физиология неизбежно сопровождается возрастанием массы зоофизиогномических метафор, будь то у Бальзака или Золя<sup>63</sup>. Развитие физиогномики в XIX веке<sup>64</sup> впитыв-

вает в себя френологию и графологию, дарвинизм и социологию, антропометрию и евгенику. Однако те аналоговые ряды, на которых строилась текстуализация природы, ее окультирование продолжают функционировать, часто в качестве рудиментов. Лафатер был далек от астрологии, однако астрологический код насильственно вводится в его систему: в XIX веке распространение получают «лафатеровы гороскопы»<sup>65</sup>.

Теория макрокосма и микрокосма постепенно замещается теориями органического, устанавливающими во вселенной всеобщие органоморфные связи<sup>66</sup>. В итоге возникает концепция всеобщей космической физиогномики. Так Эжен Мутон в своем трактате «Сравнительная физиогномика» рассматривает, наряду с животными, физиогномику еды, музыки, церемоний, растений, камней и т. д.<sup>67</sup> Наряду с новым безграничным расширением аналоговых рядов происходит возрождение самых старых физиогномических доктрин. В популярной книге Ж. Любов (1903) на основании дарвиновской теории эволюции<sup>68</sup> вновь в физиогномику вводится астрология и дается зоофизиогномическая интерпретация (слона, змея, льва, волка и т. д.), почти дословно повторяющая фантазии дела Порты, а то и Псевдоаристотеля<sup>69</sup>. Старые культурные парадигмы воздействуют на новые, приспособлявая их к себе.

История зоофизиогномики показывает, что текстуализация природных явлений осуществляется по преимуществу не на основе эмпирического опыта, а на основе построения цепочек аналогий и соответствий между явлениями, иногда чрезвычайно далекими друг от друга. Из этих рядов складывается некий универсальный гипертекст, предполагающий наличие и особого универсального природного сверхъязыка (астрологического, математического и т. д.). Этот гипертекст является сложной семиотической системой, в некоторых аспектах столь же существенной для построения культуры как и естественный язык. Эволюция культуры в системе природных текстов идет по пути перераспределения аналогий и оппозиций, дифференциации исходных рядов на подсистемы и осознания логических сбоев в координации этих аналоговых таксономий. Новые коды вырабатываются в процессе интеграции новых рядов в постоянно перестраивающуюся конструкцию универсального гипертекста.

#### Примечания

- <sup>1</sup> См. об этом *Foucault M.* Les mots et les choses. — Paris, 1966. — P. 49—57.
- <sup>2</sup> См. *Kayser W.* La doctrine du langage naturel chez Jacob Boehme et ses sources // Poétique. — 1972. — N 11. — P. 337—366.
- <sup>3</sup> О статусе этого понятия в культуре см. *Benjamin W.* Allegorien kultureller Erfahrung // Ausgewählte Schriften 1920—1940. — Lpz, 1984. — S. 125—131.

- <sup>4</sup> См. *Wageningen J. van. De Quattuor Temperamentis // Mnemos. — 1918. — N 46. — P. 374—382.*
- <sup>5</sup> *Klibansky R., Panojsky E., Saxl F. Saturn and Melancholy // Studies in the History of Natural Philosophy. Religion and Art. — N. Y., 1964. — P. 58.*
- <sup>6</sup> *Ibid. — P. 9—10.*
- <sup>7</sup> См. *Нахов И. М. Физиогномика как отражение способа типизации в античной литературе (к постановке проблемы) // Живое наследие античности. — М., 1987. — С. 74.*
- <sup>8</sup> «Есть на земле местности нездоровые и есть здоровые; есть такие, что у людей, живущих там, вырабатывается особенно острый ум, в других местах население отличается тупоумием. Все зависит от различий в климате и неодинаковых земных испарений». *Цицерон. Философские трактаты. — М., 1985. — С. 221—222. См. также: Там же. — С. 301.*
- <sup>9</sup> *Klibansky R., Panojsky E., Saxl F. Op. cit. — P. 127—128.*
- <sup>10</sup> *Couderc P. L'Astrologie. — P., 1963. — P. 37.*
- <sup>11</sup> См. *Lévi-Strauss C. La pensée sauvage. — P., 1962. — P. 152—159, 269—277.*
- <sup>12</sup> *Платон. Сочинения. — М., 1970. — Т. 2. — С. 47.*
- <sup>13</sup> *Лукреций. О природе вещей. — М., 1958. — С. 114—115. Со сходных позиций критика метемпсихоза велась и позже, например, Немесием Эмесским (4 в. н. э.) — Evans E. C. Physiognomics in the Ancien World // Transactions of the American philosophical Society. — 1969. — IV. 59. — Part 5. — P. 21—22, 73.*
- <sup>14</sup> *Porta J. B. La physionomie humaine. — Rouen, 1660. — P. 4.*
- <sup>15</sup> *Misener G. Loxus, physician and physiognomist // Classical Philology. — Jan. 1923. — V. 18. — N 1. — P. 15.*
- <sup>16</sup> *Porta J. B. Op. cit. — P. 47.*
- <sup>17</sup> *Аристотель. О возникновении животных. — М; Л., 1940. — С. 172.*
- <sup>18</sup> *Аристотель. Сочинения. — М., 1978. — Т. 2. — С. 253—254.*
- <sup>19</sup> *Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. — М., 1975. — С. 332.*
- <sup>20</sup> *Huizinga J. The Waning of the Middle Ages. Harmondsworth. — 1982. — P. 206—211. Хейзинга специально останавливается на этических типологиях, в том числе, на 12 типах греха, явно соотносимых с 12 знаками зодиака.*
- <sup>21</sup> *Misener G. Op. cit. — P. 15.*
- <sup>22</sup> Локс приписывает следующие негативные черты львуподобному человеку: *affectus nullus, nulla fides amicitiae, nulla religio. — Ibid. — P. 16.*
- <sup>23</sup> *Mourad J. La physiognomie arabe et le Kitab al-Firâsa de Fakhr al-Din al Râzi. — P., 1939.*
- <sup>24</sup> *Baltrušaitis J. Physiognomie animale // Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes. — P., 1957. — P. 10. Эта тенденция сохраняется вплоть до рубежа XVIII—XIX веков. В. Тишбайн, например, считал сангвиниками животных, питающихся растительной пищей холериками — хищников. — Tischbein W. Têtes de différents animaux dessinées d'après nature pour donner une idée plus exacte de leur caractères. — Naples, 1796.*
- <sup>25</sup> *Porta R. B. della. Celestis Physiognomoniae [libri six]. — Naples, 1603; d'Indagine J. (Jean de Hayn). Chiromancie et phisiognomie. — Rouen, 1638; Finella Ph. Naturali Physiognomia planetaria. — Naples, 1649.*
- <sup>27</sup> *(Weigelius Valentine). Astrology Theologized. The Spiritual Hermeneutics of Astrology and Holy Writ being a treatise upon the influence of the stars on man and the art of ruling them by the law of Grace. — L., 1886 (1649). — P. 64.*
- <sup>28</sup> *Boll F. Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie. — Lpz, 1919. — S. 64.*
- <sup>29</sup> Эту идею несколько позже (1671) иллюстрировал Атанасиус Кирхер в созданной им машине, с помощью которой «человек, глядя в зеркало,

- видел в нем отражение человеческого лица или лиц осла, вороны, оленя, ястреба или иных подобных животных». — *Translations of Passages from the Two Editions of Athanasius Kircher's «Ars Magna Lucis et Umbrae» // Quarterly Review of Film Studies.* — Winter 1984. — V. 9. — N° 1. — P. 72. Зеркало как выразитель зоофизиогномической сущности часто фигурирует и в дальнейшем. Ле Мерсье описывает, как после шумевшей выставки физиогномических рисунков Лебрена в Париже в 1797 г. посетители бросались к зеркалам, «чтобы проверить, на кого похожи их лица — индюка, орла, верблюда, льва, обезьяну или свинью.» — *Levitine G. The influence of Lavater and Girodet's «Expression des sentiments de l'âme» // The Art Bulletin.* — March 1954. — V. 36. — N 1. — P. 38.
- <sup>30</sup> *Baltrušaitis J.* Op. cit. — P. 17; *Rubens P.-P* Théorie de la Figure humaine // Traduit du latin avec XLIV planches gravées par P. Aveline. — P., 1773. Авеллин иллюстрировал трактат Рубенса гравюрами, сравнивающими человека со львом, быком и лошастью. Эту идею Рубенс позаимствовал у дела Порта, но внес в нее эволюционный аспект. Порта, давая совокупный портрет человека через конгломерат животных черт утверждал: «Не существует растений, минералов и прочих субстанций, ни чего либо иного в природе, что не имело бы свойств или добродетелей присущих человеку.» — *Porta J. B.* Op cit. — P. 33.
- <sup>31</sup> *Opper J.* Science and the Arts // A Study in Relationships from 1600—1900. — Rutherford, 1973. — P. 133. Оппер справедливо показывает, что эволюционный подход радикально меняет подход к универсалиям, по самому своему существу понимаемым как нечто незбылемое.
- <sup>32</sup> *Lombroso C.* Introduction // *Lombroso-Ferrero G.* Criminal Man. — N. Y., 1911. — P. XXV.
- <sup>33</sup> Впервые эта тема в физиогномику введена в кн. *Lomazzo P.* Trattato dell'arte della Pittura. — Milan, 1584; далее развита — *Coeffeteau N.* Tableau des passions humaines de leurs causes et leurs effets. — P., 1620.
- <sup>34</sup> *Bryson N.* Word and Image. French Painting of the Ancient Régime. — Cambridge, 1981. — P. 47.
- <sup>35</sup> *Descartes.* Oeuvres et lettres. — P., 1966. — P. 700.
- <sup>36</sup> *Дидро.* Сочинения. — М., 1986. — Т. 1. — С. 501—503.
- <sup>37</sup> Там же. — С. 501.
- <sup>38</sup> *Le Brun.* Méthode pour apprendre à deviner les passions. — Amsterdam, 1702; [*Idem.*] Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière. — Amsterdam, 1698. Типология Лебрена сведена в таблицы в кн: *Testelin H.* Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de preceptes avec plusieurs discours académiques ou conférences tenues en Académie Royale desdits arts. — P., 1696. Более поздние изложения системы Лебрена: *Le Clere S.* Principe de Dessin, Caractère des passions, gravés sur les dessins de l'illustre Lebrun. — P., s. d.; *d'Arleux L. G. M. Morel.* Dissertation sur un traité de Charles Le Brun concernant les rapports de la physionomie humaine avec celle des animaux. — P., 1806; *Métivet L.* Contribution à l'étude de la caricature. — P., 1927.
- <sup>39</sup> [*Porta J. B.*] La Magie naturelle qui est les secrets et miracles de Nature, mise en quatre Livres par J. B. Porta, Neapolitain. — Rouen, 1620. — P. 18.
- <sup>40</sup> *Fontaine A.* Les doctrines d'Art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot. — P., 1909. — P. 71. Ср. с аналогичной критикой зоофизиогномики у Пайо де Монтабера *Montabert Paillot de.* Traité complet de la peinture. — P., 1829. — Т. 5. — P. 386—387.
- <sup>41</sup> *Baltrušaitis J.* Op. cit. — P. 23.
- <sup>42</sup> *Винкельман И. И.* История искусства древности. — Л., 1933. — С. 154.
- <sup>43</sup> Там же. — С. 131.



- <sup>44</sup> Там же. — С. 133.
- <sup>45</sup> *Sekula A.* The Body and the Archive. — October, n° 39, winter 1986. — P. 22.
- <sup>46</sup> *Винкельман И. И.* Цит. соч. — С. 130.
- <sup>47</sup> *Vougeant.* Amusement philosophique sur le langage des bestes. — Amsterdam, 1750.
- <sup>48</sup> *Camper P.* Dissertation prononcée à l'Académie de dessin sur le moyen de représenter d'une manière sûre les diverses passions et sur l'étonnante conformité qui existe entre les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons et l'homme et enfin du beau physique. — Utrecht, 1792.
- <sup>49</sup> *Livitine G.* Op. cit. — P. 39.
- <sup>50</sup> О Гранвиле в контексте зоофизиогномики см. *Wechsler J.* A Human comedy. Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris. — L., 1982. — P. 97—102.
- <sup>51</sup> *Nodier Ch.* Contes. — М., 1985. — P. 234—235.
- <sup>52</sup> С этим, возможно, связан интерес Лафатера к изучению умирающих и «мясок смерти», якобы возвращающих человеку его истинную физиогномию. — *Lavater J. G.* Essai sur la physiognomonie destiné à faire connoître l'Homme et à le faire aimer. — La Haye, 1786. — Т. 3. — P. 146. Можно связать этот интерес Лафатера к агональным состояниям с аналогичным и так же мотивируемым интересом у Э. По, как известно, интересовавшегося физиогномикой и иными природными текстами.
- <sup>53</sup> *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте. — М., 1981. — С. 289.
- <sup>54</sup> *Lavater J. G.* Op. cit. — 1783. — Т. 2. — P. 157.
- <sup>55</sup> Ibid. — P. 106.
- <sup>56</sup> Ibid. — P. 107.
- <sup>57</sup> Ibid. — P. 120.
- <sup>58</sup> *Steinbrucker Ch.* Lavaters physiognomische Fragmente im Verhältnis zur Bildenden Kunst. — Brl., 1915. — S. 135.
- <sup>59</sup> [*Lichtenberg*] Lichtenbergs Werke in einem Band. — Brl.; Weimar, 1982. — S. 285—291.
- <sup>60</sup> Scènes de la vie privée et publiques des animaux. — P., 1842. — P. 130.
- <sup>61</sup> *Michelet J.* L'insecte. — P., 1858. — P. 115.
- <sup>62</sup> *Schnack A.* Animaux et paysages dans la description des personnages romanesques (1800—1845) // *Revue Romane.* — 1979. — N 19. — P. 7—9.
- <sup>63</sup> У Золя обнаруживаются тысячи зооморфных метафор: *Bonnefis Ph.* Le bestiaire d'Emile Zola // *Europe.* — 1968. — P. 97—106.
- <sup>64</sup> Некоторые сведения об этом см. *Ямпольский М.* Неожиданное родство. Рождение одной кинотеории из духа физиогномики // *Искусство кино.* — 1986. — № 12. — С. 93—104.
- <sup>65</sup> *Baldenskerger F.* Les théories de Lavater dans la littérature française // *Etudes d'histoire littéraire.* — P., 1910. — P. 65.
- <sup>66</sup> О теориях органического с XVIII по XX век см. *Schlanger J. E.* Critique des totalités organiques. — P., 1971.
- <sup>67</sup> *Mouton E.* La physionomie comparée. Traité de l'expression dans l'homme, dans la nature et dans l'art. — P., 1885.
- <sup>68</sup> *Ekman P.* (ed.). Darwin and the Facial Expression. A Century of Research in Review. — L., 1973.
- <sup>69</sup> *Lioubow G.* L'art divinatoire. Les visages et les Ames. — P., s. d.

## СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ФОРМУЛЫ

(Москва/Тырново — Новый Царьград)

Ф. К. Бадаланова-Покровская, М. Б. Плюханова

Любые исследования, посвященные проблемам исторического самосознания Московского царства, касаются особо важных для этого периода формул типа «царство — Новый Царьград, Новый Рим, Третий Рим, Новый Иерусалим, Новый Вавилон, Новый Киев». Такие формулы как выражение политических идей эпохи рассматриваются в работах по истории русской публицистики (Я. С. Лурье, А. А. Зимина, А. Л. Хорошкевич, А. Л. Гольдберга и др.).

Особенным вниманием пользуется конструкция «Москва — Третий Рим», поскольку она получила широкое хождение в идейных спорах XIX—XX вв. Выделение этой формулы из ряда подобных и из средневековых контекстов вообще привело к ее модернизации, вследствие чего она может истолковываться как нечто нетипичное для XVI в., как мысль одинокого книжника, на которую откликнулись лишь немногие книжники из церковной среды [8]. Но стоит вернуть эту формулу в ее контексты, как сама собой отпадает возможность сомневаться в ее глобальном значении. Для эпохи Московского царства исторические формулы — не просто выражение идеи, а провозглашение законов восприятия исторических событий, истории. Это рефлексия второго порядка. Сами формулы, в том числе и «Москва — Третий Рим», могут встречаться в текстах достаточно редко, но это не отменяет универсального значения законов, ими определяемых.

Средневековые исторические формулы указывают на необходимость, жесткую для средневековой культуры, мыслить явление в соотнесенности с **образцом**, образ — с прообразом (о таком «платонизме» в древнерусском храмостроительстве и в политических концепциях см. 45). Для словесности это означает следование тексту — образцу, описывающему прообраз нового явления. Следование образцу неизбежно при создании любого текста. Но средневековые книжники, в отличие от писателей

Нового времени, подражают авторитетному тексту сознательно, воспроизводят его по возможности полнее, видя в таком воспроизведении средство сохранять порядок мироздания. Чем большего расцвета достигает средневековая словесность, тем лучше, искуснее и почтительнее следует книжник образцу. В этом смысле XVI век, понимаемый с современной точки зрения как эпоха упадка русской литературы, является временем высшего расцвета русской средневековой словесности.

Средневековые исторические формулы подобны обычным в житиях утверждениям, что такой-то святой, герой жития есть новый имярек, т. е. Прокопий Устюжский — новый Андрей, царьградский юродивый, Корнилий Выговский — новый Агапий и т. п. Эти утверждения в житиях часто носят характер мета-описания: ими указывается направление работы книжника как следование житию образцового святого.

Но в исторической словесности следование образцу — дело совсем другое, чем в житийной. В отличие от агиографии историческая словесность не имеет календарно и иерархически упорядоченного круга образцовых текстов. Утверждая, например, что Москва есть новый Киев, историческая мысль эпохи не располагает при этом безусловно авторитетными текстами, в которых описывался бы Киев. Сведения нужно было искать в летописях. Утверждение Московского царства<sup>1</sup> сопровождается непрерывной работой над созданием летописных сводов и хронографов — работой, которая по количеству затраченных усилий и количественным результатам далеко превосходит все достигнутое в историографии предшествующей и последующей эпох. Хронографы и летописные своды становятся, как на это неоднократно указывалось (И. Е. Евсеев, А. Н. Попов и др.) энциклопедиями мотивов, образов, идей, необходимых для осмысления новых явлений в русской государственной жизни.

Замечательное произведение исторической словесности времен Московского царства — «Повесть о зачале Москвы» — подробно описывает правила построения текста, обозначенные формулой «Москва — III Рим». «Повесть» — самый теоретический текст в исторической словесности XVI—XVII вв. Она ставит перед собой задачу — объяснить право Москвы «царством слыть» и указывает, что решить задачу можно лишь выявив черты сходства между историями всех трех Римов: «Поистинне же сей град именуется третий Рим, понеже и над сим бысть в зачале то же знамение, яко же над первым и вторым; аще и различно суть, но едино кровопролитие» [34, с. 173—174].

Событие — общее для истории трех Римов — пролитие крови при основании царственного города. Легенду о кровопроли-

---

<sup>1</sup> С помощью таких же формул самоопределялись в XV в. не только Москва, но и другие относительно независимые центры — Новгород, Тверь (см. 43).

тии в основании Москвы «Повесть» конструирует из летописного материала, насыщая его подробностями из византийской истории по Хронографу редакции 1512 г. (параллели выявлены в исследовании М. А. Салминой), и сопоставляя с известиями о кровопролитии в Риме из того же Хронографа. Легенда здесь именно конструируется, тем самым право Москвы «слыть царством» в повести не только обосновывается, но и обеспечивается.

«Повесть о зачале Москвы» — единственный случай, когда образ Рима конструируется прямо на наших глазах, здесь же, в тексте. В других случаях некий образ может подразумеваться, но он не выводится непосредственно из контекста. Предикаты в исторических формулах наделены некими более или менее для тех времен общепринятыми культурно-языковыми значениями. Для анализа этих общепринятых значений нужно обращаться к источникам наиболее распространенным, коллективно санкционированным, т. е. к общеизвестным в эпоху Московского царства памятникам книжной словесности и к фольклору.

В фольклоре композиции и формулировки, подобные тем, какие представлены в «Повести о зачале Москвы», конечно, невозможны. Однако это не означает, что фольклор чужд исторической словесности Московского царства и оторван от основных форм исторического мышления той эпохи. Фольклор пользуется иными средствами для достижения тех же целей, он не сравнивает, например, Москву с Киевом, но применяет «киевские» эпические контексты для развития московских сюжетов. Что касается имен собственных, то для фольклора вообще органичен принцип, выраженный в книжной словесности историческими формулами, — возводить имя менее символическое к более символическому. Фольклор не сравнивает имена и названия, а просто замещает одно другим. Москва может быть названа Царьградом (так — в отдельных вариантах Песни о гневном Грозного на сына). Царьград может оказаться Иерусалимом и т. п. Самый яркий и разработанный пример из этой области — использование гидронима «Дунай» в славянском фольклоре для наименования крупных славянских рек — Дона, Днепра, Москвы-реки и пр. [26, с. 158]. Дунай в этих текстах не имя нарицательное, обозначающее реку вообще, а наименование символического первообраза. Каждая славянская река — Дунай, поскольку она есть отражение первообраза.

Идея первообраза весьма значима для фольклора. «Голубиная книга» — вместилище фольклорной древнерусской мудрости — представляет собой, по существу, перечень первообразов и первособытий: «А небесный царь — над царями царь, <...> Акиян-море — всем морям отец <...> А кит рыба всем рыбам мати <...> Ердань-река — рекам мати...» [22, с. 211].

Соотнесенность с первообразом может проявиться в фоль-

кlore простой подменой наименований (вместо Дона — Дунай), срастанием двух наименований (Дон—Дунай), сообщением о генетической связи с первообразом (Дон впадает в Дунай, или — в «Голубиной книге»: «Ерусалим-град — всем градам отец.»).

Ф. И. Буслаев обнаружил в рукописной традиции XVII в. текст, тесно связанный с фольклором, прежде всего — с «Голубиной книгой» — «Повесть града Иерусалима». В повести содержится предсказание — дикое для понятий XIX в. — о явлении на Руси Иерусалима: «А что с тое страны восточныя восходит луч сонца красного, осветил всю землю светорускую, то будет на Руси град Иерусалим начальный; и в том граде будет соборная и апостольская церковь Софии Премудрости Божия...» [5, с. 41]. Иерусалим здесь включает в себя и Царьград, поскольку в нем находится церковь Софии. Иерусалим-Царьград может пониматься как Московское царство, максимально приблизившееся к первообразу.

Итак, исторические формулы Московского царства отражают вполне обычный для людей того времени ход мысли. Они отнюдь не являются уникальной особенностью московского периода, подобные конструкции легко отыскиваются и в других европейских христианских традициях.

Наиболее естественно сопоставлять московские исторические формулы с формулами Второго Болгарского царства.

Тырновское (II Болгарское) и Московское царства возникают и самоопределяются в сходных условиях, сходным образом и на единой культурно-языковой почве. Как Московское царство возрастало и крепло после взятия Царьграда турками, так Болгарское — после захвата Царьграда крестоносцами в начале XIII в. (укрепление Болгарского царства было и практически обусловлено ослаблением Константинополя). Болгарские книжники противопоставляют оскверненности византийской столицы чистоту и святость столицы болгарской (ср. Житие Петки Тырновской, составленное Евфимием Тырновским. — 40, с. 178). Тырново именуется Царьградом и Новым Рямом [4, с. 176; 7, с. 12; 9, с. 26; 11, с. 430 и др.]. Московские и Тырновские книжники пользовались почти общим кругом источников византийского происхождения, как церковных, так и исторических, т. е. образ Византии, идущий от нее самой, был у них схож.

Сходство условий, в которых возникли болгарские и русские исторические формулы, сходство самих формул настолько велико, что заставляет иногда предполагать прямую передачу средств исторического самоопределения из Тырново в Москву. О том, что такой процесс осуществился в рамках Второго южнославянского влияния, писали специалисты по русско-болгарским связям еще в XIX в. — [32]. В фундаментальной диссертации

Х. Шедер, рассмотревшей политические формулы славянских царств — Тырновского, Сербского и Московского, на материале посланий и похвальных слов показано совпадение идеологических стереотипов тырновских и московских. Х. Шедер предполагает, что эти стереотипы — идеи и формулы — были перевезены на Русь митрополитом Киприаном (41, с. 15). Внутри самой системы аргументов у Шедер ясно ощущается необязательность такого предположения. При прочих равных условиях и в Тырново, и в Москве должны были возникнуть одинаковые формулы независимо от того, как действовал Киприан.

На определенном этапе самоопределения средневекового государства такие формулы неизбежно появлялись. Другое дело, каких усилий требовало их приложение к местным историческим обстоятельствам. Империям Константина, Карла, даже Фридриха Барбароссы было легче видеть в себе образ Рима, чем Московскому царству, хотя бы потому, что императоры первых трех Римских империй входили с победами в Старый Рим, а Московский царь не только никогда не видел Старого Рима (это не имело уже существенного значения), но он не приближался и ко Второму Риму — Царьграду, образом которого должна была стать Москва.

Рассмотрим для примера соотношение русской и болгарской формулы «царство (или, что то же самое, столица) — Новый Царьград» — особенно важной для славянского средневековья.

Славянские народы, давшие Константинополю имя «Царьград», мифологизировали его как источник царственной силы. Касаясь славянских представлений о Царьграде, А. Н. Веселовский [6, с. 163—164] и И. И. Жданов [13, с. 124] обратили внимание на известные в византийской истории факты раздачи варварским вождям знаков царского достоинства. Однако следует подчеркнуть, что славянские князья не просто стремились получить от императоров знаки и титулы, но старались завоевать Царьград или какой-нибудь его субститут ради истинного воцарения.

Так в X в. болгарский властитель Симеон, движимый жаждой царской власти, воевал Царьград. Успокаивая Симеона, константинопольский патриарх произвел над ним церемонию, подобную венчанию на царство. Симеон, однако, остался этим обрядом недоволен и впоследствии самовольно принял царский титул. Болгарская приписка к славянскому переводу византийской Хроники Константина Манассии гласит: «При сем цари Романе Болгарьский царь Симион многажды до самага Царьграда поплени, и царьский дом пожже» [37, с. 107; 36, с. 358]. Болгарский редактор времен II Болгарского царства вводит в мировую историю и упоминание о царском титуле Симеона, и сообщение о его победах над Царьградом.

Чем менее был убежден властитель в устойчивости своих

прав на царский титул, тем более он стремился овладеть Царьградом для утверждения этих прав. И наоборот, спокойное сознание своей «царственности» отменяло необходимость движения к Царьграду. Цари II Болгарского царства не порываются, брат Царьград, царство обладает всей полнотой «царенья», классический локус царской власти теперь находится внутри него, это — Новый Царьград Тырново. В житии тырновского патриарха Иоакима — первого после освобождения от греческого рабства и возобновления патриархии — дано атрибутивное словосочетание: «цра град Трънова» [23, с. 45—46].

В Хронике Манассии болгарский переводчик слегка изменяет то место текста, где говорилось о падении Рима под напором варваров и расцветании Нового Рима — Византии. Похвала византийскому императору Мануилу заменяется на похвалу болгарскому царю Ивану-Александру. Объектом прославления оказывается Тырново, занимающее позицию Царьграда: «И сия убо приключишуся старому риму. наш же новый цариград, доит. и растит, крепится и омлаждается. буди же ему и до конца расти. ей царю всеми црствуй...» [25, с. 91, с. 183]<sup>2</sup>.

Старый Царьград (Константинополь) считается пребывающим в пределах Болгарского царства, хотя его и завоевали крестоносцы. Вся сила царения предполагается сосредоточенной в руках болгарского царя. Иван-Асен II (1218—1241) заявлял: «Тъкмо сущымъ градовом окръсть Цареграда и самого того града дръжаху Фрязи. нъ и ти под руку царства моего повиноваху ся понеже иного царе не имеху разве мене» [7, с. 41]. Иван-Асен присваивает себе титул — «царь болгаром и греком» [15, с. 576—577]. Старый Царьград рассматривается как передавший свой символический статус Новому Царьграду — Тырново. Таким образом, овладение Царьградом во времена Симеона рассматривалось как завоевание царственной силы, которая, будучи перенесена в Болгарию, обеспечила утверждение здесь символического локуса царской власти — Царьграда — Тырново. Сияние старого Царьграда меркнет в свете Нового и растворяется в нем.

Этот идеальный порядок оказался недостижим в русских условиях.

Составитель русского Хронографа 1512 г., используя болгарский перевод Манассии, вернул фрагменту о цветении Нового Рима исходный смысл: «Наш же новый Рим, Царьград...» [36, с. 285]. В конце Хронографа после сообщения о гибели христианских царств под турецким нашествием и плача о падении Царьграда вновь воспроизведен период о цветении по-

---

<sup>2</sup> Об этой цитате и ее перемещении на Русь см.: 32, с. 23; 41, с. 51; 42, р. 86 и др.

вого царства, но оно не названо здесь ни Римом, ни Царьградом, а просто — Русской землей. Говоря об единственности, историческом одиночестве нового царства, русский хронист не считал возможным воспользоваться историческими формулами, навязываемыми ему источником. Вероятно, он в какой-то мере учитывал, что утверждение Нового Рима (Константинополя) и Нового Царьграда (Тырново) происходило еще при жизни старого Рима и старого Царьграда. После гибели Константинополя Русской земле не у кого взять царственную силу и приходится искать ресурсы ее в себе самой.

Одна из важнейших легенд Московского царства — «Сказание о Мономаховом венце» — вошедшая в чин венчания на царство, а затем и в состав «Сказания о князьях владимирских», носила компенсирующий характер. Владимир Мономах предстает в этой легенде как завоеватель царьградских областей, напугавший своей силою Царьград и в результате получивший от Царьграда знаки царского достоинства. Основополагающей для «Сказания о Мономаховом венце» И. И. Жданов [13, 1895] считает Корсунскую легенду (завоевание св. Владимиром греческих областей — Корсуня — и получение им из Царьграда царевны Анны). В этой легенде Жданов опознает сказочно-мифологический сюжет о воцарении через завоевание царства и брак с царевной. Соответствующие мифопоэтические представления были не чужды официальной идеологии XVI в., когда Корсунскую легенду вместе со «Сказанием о Мономаховом венце» стали использовать для обоснования прав русских великих князей на царский титул. «Сказание о Мономаховом венце» может разрастаться в таких документах за счет упоминания других воинственных походов, совершенных русскими князьями на Царьград или районы, как-либо с ним связанные (походы Олега, Святослава).

Историческая мысль Московского царства открыла в старом русском летописании неиспользованный летописной традицией резерв сказаний о попытках воцарения (походы на Царьград первых князей) и о воцарении (Корсунская легенда).

Доныне остается неясным, было ли в XVI в. возвращено ранним сказаниям и, в особенности, Корсунской легенде их исходное значение, лишь забытое летописью, или Московское царство переосмыслило их для создания более правильной ретроспективы. Не только Жданов, но и Шахматов (Разыскания, гл. V) склонялись к первому мнению. М. В. Левченко, исследовавший в недавнее время Корсунскую легенду, со ссылками на византийские источники вновь подтвердил, что сюжетная схема легенды — это схема пути приобретения царских знаков по представлениям той эпохи, в которую развивалась деятельность Владимира Святославовича. М. В. Левченко



считал, что Владимир мог действительно получить инсигнии или стремиться к их получению [24].

Начиная со «Степенной книги» и в особенности в XVII в. исторические произведения Московского царства легко приписывают старым русским князьям царские титулы. Вместе с тем является тенденция — приписывать им же и удачные походы на Царьград.

В сказании о великой княгине Ольге по рукописи XVII в. рассказано, как Ольга осадила Царьград 7 лет, затем возложила на греков дань — по птице от каждого двора — и подожгла город. Смиловитившись над городом, Ольга велит погасить огонь, при ней служат литургию, она, потрясенная богослужением и иконой Одигитрии, писанной апостолом Лукой, решает принять крещение. Сюда же присоединена история о попытке императора взять Ольгу в жены [35].

А. Н. Попов указывает на хронографическую переделку летописного известия о походе Игоря на Царьград. Поход теперь заканчивается взятием Царьграда [30, I, с. 175].

Победа над Царьградом приписывается русским богатырям в Сказании о хождении русских богатырей в Царьград. Но здесь поход и победа лишены того идиллического характера, который они имеют в историях о старинных князьях. Взятие Царьграда теперь — не овладение желаемой ценностью. Царьград нужно отвоевать, чтобы вернуть ему прежний высокий символический статус и только тогда можно будет этим статусом воспользоваться.

Сознание драматизма исторической ситуации, при которой Царьград остается под властью завоевателей — турок, передано Повестью об Азовском осадном сидении донских казаков. Описание осады сопровождается постоянными упоминаниями о Царьграде и обещаниями освободить его. «Побываем у него, царя, за морем под его Царем градом, посмотрим ево, царя и град, строение кровей своих, там с ним, царем турским, переговорим речь великую...»; «Так бы нам над вами учинити нынече с образца вашего взять бы его Царьград взятьем из рук ваших...» [29, с. 61—62]. Несокрушимость Азова перед турецкой силой противостоит сокрушенности Царьграда<sup>3</sup>. К прискорбию казаков русский царь не хочет освобождать Царьград и велит им покинуть Азов.

Словесность Московского царства отвечала на сложность исторических обстоятельств не только плачами о падении Царьграда, не только «Сказанием о Мономаховом венце» и переложениями старых летописных известий. Была сделана попытка воспроизвести правильный миф о природе московского царения — о взятии царства и обретении царственной силы.

<sup>3</sup> А. А. Зимин интерпретирует Азовскую повесть как контраверзу Повести о падении Царьграда в 1453 г. [14, с. 444].

«Казанская история» — одно из обширнейших и знаменитейших сказаний эпохи Московского царства — и явилась, по-видимому, результатом этой попытки. В «Казанской истории» походы великих князей на Казань поставлены в один ряд с походами старых князей на Царьград и царьградские области. Победа над Казанью заменяет собой победу над Царьградом. Для описания казанского взятия использована «Повесть о взятии Царьграда» турками в 1453 г. Еще отчетливее «царьградская» функция Казани обозначена в исторических песнях, где Казань оказывается источником царских регалий, а взятие Казани — основанием московского царения. Однако «казанский» вариант не мог решить проблемы московского царенья. В нем заключалась опасность появления у Москвы — Нового Царьграда чужд Новой Казани. Книжность воспротивилась такой тенденции. Первоначальная редакция «Казанской истории» была заменена другой, не использующей «Повесть о взятии Царьграда», и именно такая редакция получила широкое распространение. Фольклор же (не без иронии) принял, освоил и сохранил идею казанской природы Московского царства<sup>4</sup>.

В русском фольклоре Царьград, как правило, представлен в самом жалком положении. В Царьграде сидит Идолище поганое. Царьград шлет Киеву свои бессильные угрозы. Формула «царство — Новый Царьград» на русской фольклорной почве не обеспечена достаточно высоким значением имени «Царьград».

Наоборот, в Болгарии эта формула служит основанием болгарской фольклорной истории. Болгарское царство сливается с Царьградом до неразличимости, судьба его есть судьба Царьграда. Гибель Царьграда есть гибель болгарского государства. Болгарский царь именуется Константином (эпоним Царьграда)<sup>5</sup>.

Для того, чтобы оценить разницу в отношении Тырновского и Московского царства к Царьграду как символу царства, нужно научиться улавливать тонкие различия внутри представления о взятии города, ощутимые для средневековья, а позже стершиеся. Присутствие в Царьграде крестоносцев в эпоху утверждения Тырново не означало гибели Царьграда, но было условием для того, чтобы старинная история о взятии Царьграда Симеоном актуализировалась и болгары почувствовали себя обладателями истинного царенья. Взятие Царьграда тур-

---

<sup>4</sup> Предлагаемые в этой статье рассуждения примыкают к другим работам и являются их обобщением. Подробный анализ «Казанской истории» и фольклора на тему казанского взятия в связи с царьградской темой см. в нашей статье: Казань и Царьград // Монтаж в культуре. — М., 1988.

<sup>5</sup> Подробный анализ царьградских образов в русской и болгарской традиции см. в нашей статье: Крест Константинов в русской и болгарской традиции // Уч. зап. Тарт. ун-та. — Вып. 000. — С. 00.

ками означало для Москвы, наоборот, невозможность использования царьградских символов.

Чтобы прояснить эти различия, следует вспомнить об архаическом параллелизме «взятие города/брак», который оказывал достаточно заметное воздействие на коллективные исторические представления средних веков.

Параллелизм «взятие города/брак» довольно слабо разработан в древнерусской книжной традиции<sup>6</sup>, зато очень хорошо известен в фольклоре. Взятие города — обычная для фольклора метафора свадьбы. Терминология славянской свадьбы включает специальный слой военной лексики, поддерживающей этот параллелизм<sup>7</sup>: «В свадебных и других песнях, кроме общих указаний на то, что сваты — войско, старший сват — воевода. сватовство — война, невеста — полонянка, находим в частности добывание города и девицы» [31, с. 653]. А. Н. Потебня описал ряд славянских колыбельных сюжетов, развивающих параллелизм «взятие города/брак». Например, молодец добывает город, горожане, откупаясь, предлагают ему разные ценности. Он соглашается принять только девицу [31, LX и др.].

К параллелизму «взятие города/брак» часто подсоединяется третий член — мотив воцарения. Такой трехчленный параллелизм организует общераспространенные сказочные сюжеты о завладении царевой и царством. Присутствие его подразумевается в Корсунской легенде [12]. В свадьбе третий член параллелизма может реализоваться в той мере, в какой термины, обозначающие жениха и невесту, являются титулами носителей власти [См.: 3].

В русской свадьбе и в святочных брачных играх девица и молодец обычно называются княжной, княгиней, князем, реже — царевой, царевичем, царем и т. п. Так, в распространенной у славян обрядовой игре девица, «царевна», «княжна» стоит среди «города», в кругу, «царевич» ходит вокруг «города». Песня призывает к взятию города: «Разрубай, царевич, ворота»... [39, 1055—1062]<sup>8</sup>.

Осаждаемый город в обряде может называться Царьградом:  
Подойду, подойду, под Царь-город подойду,  
Вышибу, вышибу, копьём стену вышибу.  
[31, с. 657].

---

<sup>6</sup> Такие случаи, как правило, указывают на связь текста с фольклором — Корсунская легенда, образ «Слова о полку Игореве» — борьба Всеслава за Киев как бросание жребия о любимой девице. В связи с этими употреблениями и на материале фольклора параллелизм «взятие города/брак» изучался Вс. Миллером [28, с. 121—122], Ждановым [12], во многих работах Потебни.

<sup>7</sup> См.: — 2, 3; в южнославянской свадебной терминологии военный слой играет, по-видимому, еще большую роль, чем в русской [18, с. 68, 217—301, 230—231; 16, с. 88].

<sup>8</sup> Об игре см.: [45].

Такое наименование города редко для русского фольклора, чаще встречается в украинском<sup>9</sup> и широко употребительно в южнославянском.

Царьград в южнославянском обрядовом фольклоре вообще город брака. Там находятся жених или невеста, ехать в Царьград означает вступать в брак и т. п.

Вот болгарская песня — метафора сватовства, исполняемая во время своеобразного колядования на Лазарев день: (приводим только сокращенный перевод) Едет добрый молодец ко Царьграду на вороном коне с сильным войском, войны устали, загрустили, расплакались... Молодец спрашивает — почему? Они отвечают: Нету травы для лошадей, воды для людей. Есть только один источник. Воду продает девушка, две капли — денежка. Добрый молодец отвечает: Мы туда поедem, я источник куплю, девушку залюблю [33, кн. XI, с. 22, № 10].

Обычное наименование жениха в южнославянских колядках и других песнях брачной тематики — царь Константин [Ср.: 27, № 550; 33, кн. 53, № 326 и др.]. Константин может быть отцом жениха-царевича или невесты — царевны. Девица в песнях часто отказывается выйти замуж в Царьград, за Константина. Она объясняет свой отказ тем, что Царьград далеко или не объясняет никак. Отказ от замужества — устойчивый мотив свадебной поэзии.

Итак, Царьград в южнославянском фольклоре не принимает отчетливого облика столицы-невесты, возлюбленной царя. Такой символизации мешал мужской род топонима. Но постоянное присутствие имен Царьграда и царя Константина в свадебных контекстах показывает, что для южных славян трехчленность параллелизма «взятие города/брак/воцарение» естественна и постоянно подразумевается.

Исторические отношения между властителем и страной могут отразиться в фольклоре сюжетом на семейно-брачную тему. В этом плане особенно показателен сюжет о гибели юнака Момчила [33, кн. 53, № 487—492, 494—497; 19, № 181, 183; 27, № 105 и др.].

Момчил — историческое лицо. Во время междоусобиц XIV в. он основал свое государство со столицей Ксанти и крепостью Перитернон. Бывший союзник Момчила, соединившись с турками, напал на него. Армия Момчила была разбита, сам он бежал к своей крепости, но жители ее закрыли перед ним ворота и он был убит преследователями [10, с. 445—453]. В эпосе мотив измены города полностью трансформирован в мотив измены жены Момчила. Жена хочет выйти замуж за другого юнака и

---

<sup>9</sup> Например: 1, с. 15: Царь осаждает Царьград, не хочет брать никакого откупа, успокаивается, лишь когда ему выводят «панну в короне». Здесь же другие колядки с упоминаниями о Царьграде.

закрывает перед Момчилом ворота дома (измена может быть и не мотивирована).

В русском фольклоре за Царьградом не закреплена роль брачного города. Обстоятельства, мешающие Царьграду выполнить его обрядовое предназначение, можно прояснить, обратившись к песне о Соколе-корабле. В тексте песни скрыто присутствует мотив брачной устремленности к Царьграду, но он не получает правильного развития. Песня о Соколе-корабле — одна из трех русских исторических песен, используемых как обрядовые. Она и не является, собственно, ни исторической, ни эпической. Это колыбка с эпическими и историческими именами и деталями. По сюжету песни Илья Муромец с прочими богатырями плавает по морю на Соколе-корабле. Он вступает в конфликт с турецким султаном. Один из вариантов конфликта — посылание стрелы в султана. В формулах, которыми сопровождается стреляние, легко опознаются формулы свадебной песни:

(Свадебная песня)

Николаюшка по кораблику похаживает,  
Золото ружье заряживает,  
Калене-стреле наказывает:  
«Ты, лети, лети, каленая стрела,  
Выше лесу, выше темного,  
Шире, поля, шире чистого.  
Ты убей, убей, каленая стрела,  
Серу утицу на заводе-воде,  
Белых лебедей на желтом, на песке,  
Милу девицу в высоком терему».<sup>10</sup>

(Песня о Соколе-корабле)

... Илья Муромец по кораблю похаживает,  
Свой тугой лук натягивает,  
Калену стрелу накладывает,  
Ко стрелочке приговаривает:  
— Полети, моя каленая стрела,  
Не на воду, не на землю,  
А пади, моя каленая стрела,  
В турецкий град, в зелен сад,  
В зелен сад, во бел шатер,  
Во бел шатер, за золот стол

...  
Самому Салтану в белу грудь... [17, с. 286].

---

<sup>10</sup> Записано от Самолетовой К. В., с. Туровское, Галический р-н, Костр. обл. 1986 г. записали О. Стафеева и И. Шевеленко — Архив кафедры русской литературы ТГУ.

В свадебной песне стрельяние в девицу символизирует брак. Память о свадебных символах еще достаточно сильна в песне о Соколе-корабле. Стрела здесь направляется в зеленый сад — обычное место пребывания невесты — девицы. Однако Илья Муромец со своего свадебного Сокола-корабля вынужден стрелять не в невесту — царевну, а в султана. Мотив убийства десимволизируется и теряет свой обрядовый смысл. То есть, захваченность Царьграда султаном мешает ему выполнить в русском фольклоре роль обрядового символического города.

Значительно успешнее, хотя и не вполне, с ролью брачного города в русском фольклоре справляется Казань.

Песня «Молодец зовет девицу в Казань» принадлежит к числу наиболее распространенных в историческом фольклоре. Эта песня образована вмещением топонима «Казань» и исторических деталей в обрядовый свадебный контекст. Исходная обрядовая песня исполняется в тот момент, когда ждут жениха перед свадьбой [20, вып. I, № 767; 20, вып. II, № 2366. 1 — обрядовый, 2 — исторический вариант]. По свадебной песне молодец зовет девицу (или соловей — кукушку) в далекую землю (символика брака), девица отвечает ритуальным отказом. Здесь сталкиваются два описания далекой земли. По версии молодца — это земля изобилия. Камни там самоцветные, реки текут вином. Девица возражает: земля там самая обыкновенная, реки текут водой. Когда в песню вводится наименование далекой земли — «Казань», версия девицы-кукушки становится мрачнее. Казань — земля гибели, реки в ней — текут кровью, трава — волосы человеческие, камни — черепа. Это описание имеет соответствие в одном из плачей «Казанской истории»: «Иногда в тебе реки медвенный и потоцы винный в тебе тецаху; ныне же в тебе реки людей твоих крови проливаются, ...» [21, с. 101—102].

В исторической песне, благодаря конкретизированному историческому описанию далекой земли-Казани, отказ девицы от поездки теряет свой обрядовый обратимый характер. Песня оказывается как бы застрявшей между ситуацией символического отказа, подразумевающего согласие и брак, и отказом историзированным, необратимым. Брачная далекая земля — Казань оказывается царством смерти в слишком буквальном смысле и вряд ли может выполнить свое обрядовое назначение.

В фольклоре есть и оптимистическая интерпретация казанского взятия как свадьбы. Это фрагмент из шуточной песни «Свиньи хрю, поросята хрю» в сборнике Кириши Данилова:

Когда Москва женилась, Казань понела,  
Понизовные города в приданья взяла...  
[22, с. 221].

Итак, по представлениям славянского средневековья, сила царенья обреталась через взятие Царьграда, при этом Царьград должен был оставаться живым, «брачным» городом, средоточием ценностей, источником плодородия. Таким он и был для Болгарского царства. Независимо от событий 1453 г. в южнославянском фольклоре Царьград сохранял свое высокое символическое значение. Светлый ореол Царьграда, при неизбежности ассоциации между ним и собственным царством, передавался фольклорным образам и символам южнославянских царств. Фольклорная гибель Царьграда была и их гибелью.

На русской почве потребность мыслить царство в соотношении с Царьградом наталкивалась на сниженный образ Царьграда в коллективных представлениях. Чтобы удовлетворить этой потребности, нужно было или освободить Царьград от Идолища, его «обнасиловавшего», а потом взять его уже на новых основаниях, или создавать искусственные конструкции, возводящие царство к неомраченной древности, такие, как «Предание об основании Москвы Олегом» (вещим, победителем Царьграда)<sup>11</sup>. В фольклоре, перед которым не стояли задачи апологетизации, сниженный образ Царьграда находился в соответствии со сниженным изображением московской царской власти.

#### Литература

1. Антонович В., Драгоманов М. Исторические песни малорусского народа. — Киев, 1874. — Т. 1.
2. Байбурин А., Левинтон Г. Тезисы к проблеме «волшебная сказка и свадьба» // *Quinquagenario*. Сборник статей молодых филологов к пятидесятилетию проф. Ю. М. Лотман. — Тарту, 1972.
3. Байбурин А., Левинтон Г. «Князь» и «княгиня» в русском свадебном величании // *Русская филология*. — Тарту, 1975. — Вып. IV.
4. Бакалов Г. Средневековият български владетел. Титулатура и инсинии. — София, 1985.
5. Буслаев Ф. Повесть града Иерусалима. — *Летопись русской литературы и древности*, изд. Н. Тихонравовым. — Т. П. М., 1859.
6. Веселовский А. Н. Отрывки византийского эпоса в русском // *Славянский сборник*. — Спб., 1876. — Т. III.
7. Георгиев Е. Литература на втората българска държава. — София, 1977. — Ч. I.
8. Гольдберг А. Л. Идея — «Москва — третий Рим» в цикле сочинений первой половины XVI в. // *ТОДРЛ*. — Л., 1983. — XXXVII.
9. Гюзелев В. Възобновяването на българското царство в среднобългарската книжовна традиция // *Литературна мисъл*. — София, 1980. — Кн. V.
10. Динев П. Български фолклор. — София, 1980.
11. Дуйчев И. Българско Средновековие. — София, 1972.
12. Жданов Ив. Песни о князе Романе. — *ЖМНП*, 1890. — Т. 268.
13. Жданов Ив. Русский былевой эпос. — Спб., 1895. — I—V.

<sup>11</sup> Это книжное сказание XVII в. представляет собой одну из версий Повести о начале Москвы [34, с. 254].

14. *Зимин А. А. И. С. Пересветов и его современники.* — М., 1958.
15. *Иванов Й. Български старини из Македония.* — София, 1931.
16. *Иванова Р. Българска фолклорна сватба.* — София, 1984.
17. *Илья Муромец.* Подг. А. М. Астаховой. — М.; Л., 1958.
18. [Караджич В.] *Сабрана дела Вука Караџић.* — Етнографски списи. — Београд, 1972. — Кн. XVII.
19. *Памятники болгарского народного творчества / Собр. Вл. Качановский.* — Спб., 1882. — Вып. I.
20. [Киреевский П. В.]. *Песни, собранные П. В. Киреевским.* Новая серия. — М., 1911—1929. — Вып. I—II.
21. *Казанская история.* — М.; Л., 1954.
22. [Данилов Кирил]. *Древние Российские стихотворения собранные Киршею Даниловым.* — М., 1977.
23. *Кодов Хр. Опис на славянските ръкописи в библиотеката на Българската академия на науките.* — София, 1969.
24. *Левченко М. В. Взаимоотношения Византии и Руси при Владимире // Византийский временник.* — 1953. — Т. VII.
25. [Манаси К.] *Летописца на Константин Манаси. Уводи бележки на Ив. Дуйчев.* — София, 1963.
26. *Мачинский Д. А. Дунай русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии // Русский Север.* — Л., 1981.
27. *Български народни песни събрани от братя Миладинови.* — София, 1981.
28. *Миллер Вс. Взгляд на «Слово о полку Игореве».* — М., 1877.
29. *Русская повесть XVII века.* — М., 1954.
30. *Попов А. Н. Обзор Хронографов русской редакции.* — М., 1866. — Т. I—II.
31. *Потебня А. А. Объяснение малорусских и сродных народных песен. II. Колядки и щедровки.* — Варшава, 1887 (Филологический вестник).
32. *Радченко К. Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием.* — Киев, 1898.
33. *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, кн. 1—18; Сборник за народни умотворения и народпис, кн. 19—53.* — София, 1889—1924.
34. *Повести о начале Москвы / Подг. М. А. Салмина.* — М.; Л., 1964.
35. *Халанский М. Заметки по истории древне-русского героического эпоса // Изв. АН.* — 1903. — Т. VIII. — Кн. 2.
36. *Хронограф редакции 1512 г. // ПСРЛ.* — 1911. — Т. XXII. — Ч. I.
37. *Чертков Д. Я. О переводе манассиной летописи на славянский язык // Русский исторический сборник.* — М., 1843. — Т. VI.
38. *Шахматов А. А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах.* — Спб., 1908.
39. *Шейн П. В. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах.* — Спб., 1898. — Т. 1. — Вып. 1—2.
40. *Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius / Hsg. E. Kaluzniacki.* — Wien, 1901.
41. *Schaeder H. Moskau das Dritte Rom // Studien zur Geschichte der politischen Theorien in der slawischen Welt.* — Hamburg, 1927.
42. *Strémooukhoff Dm. Moskow the Third Rom: Sources of the Doctrine // Speculum,* — 1953. — XXVIII. — N 1.
43. *Vodoff Wl. L'idée imperiale et la vision de Rome à Tver' XIV—XV s.* — Roma: Constantinopoli: Mosca. — Da Roma alla Terza Roma // Studi I. Seminario 21. apr. 1981.
44. *Philipp W. Die religiöse Begründung der altrussischen Hauptstadt // Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag.* — Berlin, 1956.
45. *Zilynskyj Orest. Hry na vrata a mostu v slovanskem folkloru // Slavia.* — 1958. — Roč. XXVIII.



## СОСУЩЕСТВОВАНИЕ БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА В ПОЛЬШЕ И РОССИИ XVIII в.

Л. А. Софронова

Культура XVIII в. в Польше и в России была культурой многоязычной. Она совмещала в своих пределах классицизм и предромантизм, сентиментализм, рококо и барокко. Это совмещение было характерной чертой эпохи<sup>1</sup>. Во второй половине XVIII в. движение в смене художественных направлений как бы приостановилось, но не застыло на месте. Шли сложные внутренние процессы, подготавливалась, вызревала смена систем, накапливались силы для решительного скачка в XIX век. Открыв новые художественные формы, XVIII век не отказался и от более ранних, не стремился вывести одну из них на первый план, поставить в разряд главенствующих. Эти формы, конечно, закреплялись за определенными жанрами, но могли и смешиваться, взаимозаменяться. Так создавалась многостилевая культура и литература, которая «являлась важным этапом перехода к преобладанию в искусствах индивидуальных стилей»<sup>2</sup>. Кроме того, культура XVIII в. была нацелена прежде всего на содержание, а не на выражение. Идеологизировались все виды искусства. Например, в Петербурге ставился в 1762 г. балет о пользе оспенных прививок «Побежденное предрассуждение»<sup>3</sup>. Просветительские лозунги звучали в любом художественном оформлении. Например, в белорусском театре — даже в форме моралите, как в «Комедии» К. Морашевского 1787 г.<sup>4</sup>.

Такой тип соотношения художественных языков известен на всем протяжении развития истории славянской культуры. Сочетались приемы и мотивы народного и профессионального искусства, порождая художественный примитив, который во многом определил облик литературы, театра, изобразительного искусства отдельных эпох. Польская совизжальская литература, чешская полународная литература, городской театр Чехии и Словакии, польский и русский народный и школьный театр, сарматский портрет, русский лубок существенно дополняют картину художественной жизни славянских народов XVI—

XVIII вв.<sup>5</sup>. Сочетались характерные черты различных художественных эпох, как Средневековья и Возрождения в творчестве выдающегося польского писателя XVI в. М. Рея, как Средневековья и барокко — в русской и других восточно-славянских литературах XVII в.<sup>6</sup>. Наличие «смешанных», «нечистых» форм в славянском искусстве предшествующих историко-культурных эпох способствовало относительно спокойному сосуществованию различных художественных направлений в Польше и России в XVIII в.

Причиной их сосуществования могло также послужить и то обстоятельство, что не все стили развиваются одновременно во всех видах искусства. Они по-разному распространяются на различные области культуры. Очевидно, что барокко в XVIII в. сужало свое жизненное пространство и оставляло место для классицизма и других художественных стилей<sup>7</sup>. Не меньшее значение имел умеренный характер русского — и шире — славянского барокко. Оно не придало абсолютно законченных художественных форм основным принципам поэтики, хотя все эти принципы определяли характер литературы и культуры XVI—XVIII в., правда, в разной степени.

Итак, специфика славянского искусства — смешанные художественные формы, особенности распространения отдельных направлений, характер славянского барокко были исторической подосновой сосуществования различных художественных стилей в Польше и в России в XVIII в.

Особый интерес в стилевом конгломерате культуры XVIII в. представляет соотношение классицизма и барокко. Придя на смену барокко, классицизм в большей степени, чем другие новые направления, взаимодействовал с ним. Появились произведения в литературе, изобразительном искусстве, театре, которые могли быть отнесены к «классицизирующему» барокко или к барочному классицизму, произведения, явно предназначенные для «билингвального» читателя, зрителя.

Сосуществование барокко и классицизма, их взаимодействие — одна из существенных характеристик культуры XVIII в. «Мы часто не знаем, относить ли того или иного автора XVIII в. к барокко или классицизму». «Четких границ между этими двумя направлениями в России нет и не может быть», — пишет Д. С. Лихачев<sup>8</sup>. «В русской литературе острых противоречий между зарождавшимся классицизмом и традициями барокко не возникло», — утверждает А. Н. Робинсон<sup>9</sup>. О поразительной легкости перехода от барокко к классицизму говорит и А. М. Панченко, объясняя его ренессансной функцией барокко, которая «естественным образом смягчила обычно столь резкую конфронтацию «вторичного» и «первичного» стилей»<sup>10</sup>. Сочетали в себе черты барокко и классицизма парадный портрет и историческая живопись, творчество А. Кантемира, В. К. Третьяков-

ского, М. В. Ломоносова. Их сочетание определяет специфику поэзии А. Нарушевича, барских конфедератов. Польский и русский театр XVIII в., любительский и профессиональный, также знал это смешение<sup>11</sup>.

Прибегая к аналогии с субстратным состоянием языка, при котором активно взаимодействуют две языковые системы, в результате чего сами говорящие не всегда различают, на каком языке они говорят, и языковые системы претерпевают значительные изменения (как следствие взаимодействия), мы можем говорить о субстратном состоянии культуры в Польше второй половины XVIII в. В России XVIII в. еще явственно различалась как субстрат древнерусская культура, а барокко и классицизм являли собой как бы два культурных слоя, которые почти что равноправно сосуществовали на этом субстрате. Барокко еще не было столь развито, чтобы подавить ранний классицизм. Хотя позднее предпочтение было отдано классицизму (культура включилась в заданное ей движение) на первых порах и барокко, и классицизм были равноправны. Этим объясняется их относительно спокойное сосуществование.

Переход к новой художественной системе никогда не происходит одновременно, на всех уровнях художественной структуры. Сюжет может уже организовываться по правилам поэтики классицизма, а словесный уровень пьесы строиться в соответствии с барочной риторикой.

Очень важным условием сосуществования барокко и классицизма и на сцене, и в искусстве слова является то, что они входят в ряд стилей «аристотелевского цикла», к которым, как известно, относятся и Средние века, и Ренессанс. Барокко и классицизм этот ряд, по выражению С. С. Аверинцева, ряд «рефлексивного традиционализма», завершают<sup>12</sup>. Заданные греками направления литературных исканий сохранились и для всех этих сменяющих друг друга эпох, что их и объединяет. Различия, которые существуют между барокко и классицизмом, лишь подчеркивают их сходство и родство — в рамках аристотелевского цикла.

О схождениях барокко и классицизма, которые не сразу обнаруживаются, так как лежат не на поверхности, писали многие исследователи литературы и искусства и славянских, и западно-европейских стран, особенно тех, история которых не дает четкого противопоставления барокко и классицизма. Исследователи, описывая искусство XVII в., часто употребляют термины типа: барочный классицизм, классицизирующее барокко. Например, Р. Виттковер утверждал, что в XVII в. реализовались те эстетические идеи, которые были сформулированы в XVIII в. Такой же точки зрения придерживается Л. Салерно. По его мнению, XVII в. предчувствовал эстетическую революцию XVIII в.; то, что XVII век сделал в искусстве, XVIII сфор-

мулировал в теории. Французские исследователи П. Колор, Ж. Руссе и другие постоянно указывали на два взаимопроникающих течения XVII века: барокко и классицизм. Характер их взаимопроникновения и создает специфику французского XVII в. Они полагают, что различия между барокко и классицизмом — это различия степени, но не сути. О сходстве этих двух направлений говорит и В. Сайфер в работе «Четыре этапа развития Ренессанса». Касаются этих проблем и чешские, и словацкие, и польские исследователи<sup>13</sup>.

Каковы же были общие черты барокко и классицизма, которые обеспечивали им относительно спокойное сосуществование во второй половине XVIII в.?

Искусство барокко и классицизма были искусствами риторическими. В их основе лежала теория риторики, они подчинялись ее законам и в области эстетики, и в области этики. По правилам риторики создавался художественный текст, по правилам риторики писатель и барокко, и классицизма воздействовал на читателя, убеждал его. Аристотель и Гораций определяли для них общие задачи искусства. Общей для них была система жанров.

И барочное, и классицистическое искусства были универсальными. Не частное, а общее было для них предметом художественного воссоздания. Они выдвигали на первый план то, что свойственно каждому человеку, каждому явлению. Их интересовал пейзаж вообще, событие вообще, человек как носитель греха или добродетели, как условный член общества. Они не стремились к конкретизации конфликта. Все описываемое ими не было самоцелью и служило доказательству общих идей.

И XVII, и XVIII века имели в своей основе синтезирующую поэтику. По правилам мастера того и другого направления выбирали тему, организовывали композицию, «орнаментировали» изложение, расставляли персонажей в сценическом пространстве.

Классицизм оказался последней данью нормативной поэтике. В его пределах уже развивался другой тип — аналитический. Интересно, что деятель искусства и культуры, автор риторического трактата Ст. Конарский разработал — *methodus analiticus*, который к концу XVIII в. был признан обязательным и системе обучения. Эти два подхода к тексту, аналитический и синтетический, были хорошо известны XVIII в. и строго различались. «Есть два способа приобрести всякие знания. Первый, когда от вещей частных идем к более общим <...> двигаясь всегда от вещей менее сложных к тем, которые более сложны, и подходим, наконец, к открытию истины. Второй способ — это тот, когда обратившись к общим истинам и определениям, мы применяем их к частным явлениям»<sup>14</sup>.

Способ изложения эстетических программ и барокко, и классицизма был общим — трактаты по поэтике. М. К. Сарбевский, В. Жевуский, Ф. К. Дмоховский, Ф. Голянский, Ф. Прокопович, М. В. Ломоносов — все они одинаково зависели от античной поэтики и риторики, от трактатов риториков эпохи Возрождения.

С тем, чтобы представить схождения барокко и классицизма более развернуто, обратимся непосредственно к барокко. Известно, что барокко было открытой системой, знавшей множество взаимоисключающих, противопоставленных между собой способов воспроизведения действительности. Эти способы соплагались и непременно взаимодействовали внутри жанра, текста (это главное условие барочной поэтики). Также соседствовали рядом противопоставленные темы, вещи и явления, понятия и идеи. Высокое / низкое, комическое / трагическое, простой стиль / украшенный, аллегория / наивный реализм — вот далеко не полный перечень главных оппозиций поэтики барокко. Внимательное их рассмотрение показывает, что развитие системы барокко на пути к классицизму не потребовало скачка, рывка за ее пределы. Проблема перехода к классицизму — это проблема выбора художественных принципов, которые уже существовали при условии выведения их из пары, обязательной в барокко. Классицизм отказался от принципиальной противоречивости барокко, вытянул в прямую линию его причудливые формы, стал логическим завершением, но только одной его части, которая теперь ничему не противопоставлялась. Она замкнулась и превратилась в самостоятельное целое.

Так, барокко разумно воспроизводило мир, имело строгую систему правил, но в нем была и другая линия, линия иррационализма. Старый тезис — *nescio quid* (*je ne sais quoi*) — был ему хорошо известен, но классицисты продолжили рационалистическую линию, отбросив этот тезис. Ориентированность на противоречие, антитезу вообще сильно ослабевает в классицизме, что не значит их полного исчезновения.

Антитезы, такие как долг / чувство, добродетель / порок продолжают организовывать художественные структуры. Но сохраняя в своем арсенале антитезы, и те, что находятся в наблюдаемом мире, и те, что являются выражением художественного принципа, классицисты выбирают из них лежащие в одной плоскости. Они не стягивают отстоящие друг от друга вещи и идеи воедино для создания нового значения, как это делалось в барочном концепте. Классицисты не выискивают антитезы непременно повсюду, как это делали мастера барокко, принимают их как должное, даже как одно из проявлений гармонии мира, его уравновешенности. Пользуясь художественной антитезой, они никогда не противопоставляют в одном художественном пространстве высокое и низкое, смешное и трагическое, не сме-

шивают стили. В отличие от мастеров барокко они не поражаются противоречиям, не испытывают бурных эмоций при их виде, не предлагают читателям разделить вместе с ними эти чувства. Классицизм принимает противоречия мира подобно стонкам.

В эпоху барокко создатель художественного текста был мастером, владеющим — *ars* —, но он же был и вторым богом, демиургом. Так утверждал М. К. Сарбевский и другие авторы поэтик XVII в. В XVIII в. идея божественного вдохновения, божественного безумия исчезла. Мастер эпохи классицизма продолжил только одну традицию, известную барокко — традицию отношения к искусству как к ремеслу. Правда, «поэты-профессионалы эпохи московского барокко не претендовали на роль пророков, на обладание таким даром, как *«furor divinus»* («божественное безумие») или *«furor poeticus»* («поэтическое безумие»)»<sup>15</sup>.

В искусстве барокко продолжали развиваться аристотелевские представления о роли вымысла и подражания в искусстве. Подражанию отводилось очень большое место в поэтике XVII в. Подражать следовало природе, а также античным авторам, точнее — их умению подражать природе. Подражая, художник, конечно, подчинял произведение общему замыслу, идее, преформировывал природу. Подражание ставилось в один ряд с вымыслом. Художник был вправе выдумывать, фантазировать, но только так, чтобы сохранить правдоподобие (это не значит, что от него требовали фотографической точности) и правильно воздействовать на читателя. Для мастера барокко не было разницы между реальным и нереальным. Он мог описывать вещи как истинные, так и «фальшивые», о чем писал в своей поэтике М. К. Сарбевский.

В эпоху барокко значимой была категория чудесного. Поэт стремился удивлять, а удивить хорошо известным было трудно. Иллюзионизм в живописи, архитектуре служит этому удивлению, так же как например, сложные графические конструкции в поэзии. Классицизм продолжил подражание природе и античности. Но сама натура изменила свои очертания. Для мастера барокко она была всей вселенной, его представления о ней отличались космическим размахом. Для классициста она скорее сводилась к обществу, сократилась в размерах.

Подражая природе, классицист стремился превзойти ее в совершенстве, что делал, ориентируясь на обобщенный образ прекрасного. Эстетика безобразного, обязательно дополнявшего его в барокко, исчезла. Классицист мог изображать только то, что прекрасно. Критерий прекрасного помогал ему выбрать из природы «правильный» художественный материал.

Вымысел играл некую роль для классициста, но он обязательно должен быть правдоподобным, как утверждал автор

поэтики XVIII в. Ф. Голянский. Правдоподобие свело на нет воображение.

Барокко знало мир с четко организованным дуальным членением, которому противопоставляло другую картину: мир-лабиринт, мир-хаос. Классицисты отказались от второго типа видения и продолжили идеально правильное членение картины мира, облегчив ее за счет снятия напряженности антитез. Признавая только гармонию, иерархическую зависимость элементов мира, классицизм перестал трагически воспринимать и внутренний мир человека. Теперь человек уже не ощущал себя постоянно раздвоенным; ведущим конфликтом человеческой жизни, представляемым на сцене, стал конфликт не внутренний (борение страстей, грехов и добродетели), а внешний — конфликт между человеком и обществом, который реализовался в противопоставлении чувства и долга. Этот конфликт не нес теперь того заряда, который ощущался в трагедии барокко, где, чтобы ни показывалось на сцене, действовали никем не управляемые высшие силы, раздиравшие душу человека, и сила воздействия которых не могла сравниться с силами общества, влияющими на личность.

Главным изменением, которое произошло в художественной системе второй половины XVIII в., глубинной трансформацией, которая определила правила перехода барокко к классицизму, была трансформация знака. Барокко с его многозначностью, когда один знак мог иметь несколько значений, или одно значение могло выражаться несколькими знаками, с его четырьмя смыслами [христологический (аллегорический), анагогический (эсхатологический), буквальный и тропологический (нравоучительный)], с его игрой смыслами знало и однозначное соотношение знака и значения, особенно в назидательной литературе. Оно было искусством символическим, где каждое явление мира было связано с множеством иных, сетью тайных значений, где ничто не существовало само по себе и не входило просто в художественную ткань произведения. В середине XVIII в. усилилась линия однозначного соотношения знака и значения. Мир перестал быть книгой, библиотекой, театром. В классицизме знак предпочтительно имел одно, а не несколько значений, потому ему стали чужды барочные символы и аллегории. Классицисты осуждали тенденцию решительно всему присвоить «высшее» значение, «прочитать» мир, с неодобрением относились к аллегории, бывшей основой барочного художественного языка. «Аллегория редко бывает величественна, почти всегда она холодна и туманна», — писал Д. Дидро<sup>16</sup>. Против аллегорий выступал Лессинг. В классицизме аллегории остались, но только на словесном уровне, они перестали быть сценическими персонажами.

Различное соотношение знака и значения определяет разли-

чия в установках барокко и классицизма на метафору или метонимию. Классицизм ориентируется на часть от целого, но не на скрытое значение всех вещей и явлений, как барокко. Последнему эта ориентация давала право строить любые метафоры и отдавать предпочтение им, а не метонимии, излюбленной классицистами. Соответственно различия в соотношении знака и значения свидетельствуют о разных типах связи внутри культуры. Для барокко характерен парадигматический вид этих связей. Классицизм же тяготеет к синтагматическим.

Четко соотнося знак и значение, классицизм добивался такой же четкости во всем. Искусства, которые в эпоху барокко стремились слиться воедино, как бы отодвинулись друг от друга. Фреска больше не переходила неожиданно в барельеф, искусство слова не дополняло живописные полотна. Поэт больше не ориентировался на живопись. Искусства расподоблялись. Архитектура утратила свою декоративность, музыка не взаимодействовала с поэзией. Идея создания метаязыка искусства была оставлена. Каждое искусство искало только ему присущих средств выражения. Границы теперь разделяли все на свете. Никакого стяжения противоположностей не наблюдается. Четкие границы жанров. Исчезают последние силвы. Комическое не переплетается с трагическим. Проводится резкая грань между искусством и реальной жизнью. Если барокко нарочито затирало ее, нарушало границы рампы в театре, выводило театральные процессии на площади и улицы, официальным государственным мероприятиям придавало театральный характер, то теперь делается установка на разрыв между искусством и действительностью. Искусство не переходит незаметно в жизнь, а жизнь не стремится походить на искусство.

Всему была придана законченная, строгая форма, и делалось это по правилам. Правила служили созданию подлинных произведений искусства. Классицизм ставил их очень высоко: правилам посвящались и главы поэтических трактатов, и первые критические статьи (например, посвященные театру в журнале «Монитор»). И здесь классицизм продолжил барокко. Художник барокко также работал по правилам, но как всегда, следованию правилам было соположено их нарушение («Кто не нарушает правил, тот не поэт»). Классицизм был более стеснен в средствах выражения. Система правил преследовала писателя и драматурга более последовательно. Нормативные поэтики в то время распространились чрезвычайно, что было одним из признаков конца аристотелевской системы в целом.

Другим важным признаком распада этой системы было то, что классицисты гораздо меньше, чем теоретики искусства барокко, детализировали правила. Так, Ст. Конарский утверждал, что главная вещь в риторике — это постоянное чтение и упражнения, а не составление и накопление свода правил<sup>17</sup>. Их боль-



ше интересовало содержание искусства, его общественные задачи. Не случайно оппоненты Ст. Конарского утверждали, что он хочет видеть «искусство без искусства». Классицистская поэтика не обращалась к разделу — *Inventio* —, реже по сравнению с предыдущей эпохой был представлен и раздел — *Elocutio* —. Четкие предписания касались прежде всего драмы: границ драматических жанров и трех единств.

Три единства отнюдь не были изобретением классицизма. Развивая тезис Аристотеля о единстве действия и дополнив его двумя другими (это было сделано в XVI в. в сочинениях Робортелло, Чинтио, Скалигера, Маджио, Кастельветро), теоретики искусства предлагали им следовать и в эпоху барокко. Школьные поэтики обязательно останавливаются на них. Ср. «Единство действия есть объединение всех действий вокруг известного события и установление такой связи между ними, что образует действие», «Объем приличествующей трагедии — события, охватываемые промежутком одного дня»<sup>18</sup>. Эти же требования выдвигал в своей «Поэтике» Феофан Прокопович. Единство места, может быть, заботило авторов поэтик в меньшей степени. Оно не всегда соблюдалось. Даже Ст. Конарский в «Трагедии Эпаминонда» в одной сцене поменял декорации. Интересно, что в эпоху расцвета классицизма, в последней трети XVIII в., в Польше были выступления против правил. Некто, скрывшийся под псевдонимом Театральный, предлагал ориентироваться на Шекспира, требовал свободы выбора художественных решений. Не считали их обязательными и Ф. Голяньский и Ф. К. Дмоховский.

Уже много раз исследователи указывали на несоответствие между теорией и искусством XVII в. Следование правилам объявлялось программой, но на сценах XVII — первой половины XVIII в. действие переносилось на огромные расстояния, разделялось десятилетиями. Одно писали в трактатах, другое — представляли на сцене. Барокко, следуя за народным средневековым театром, знало и такой тип театральной поэтики, где не соблюдались никакие единства, кроме единства высшего значения. Она манифестировалась в мистериях и моралите. Здесь непременно нарушались три единства. Действие протекало века и мгновения, происходило во всей вселенной сразу или в душе любого смертного. Герои переносились из страны в страну, а также с земли на небо или в ад. Подобное решение пространства для классициста было неприемлемо. Во второй половине XVIII в. исчезло сопоставление и двух видов пространства на сцене. Победил тот тип, который был регламентирован поэтиками. Художественное пространство в эпоху классицизма потеряло семантическую отмеченность, не несло такой нагрузки, как например, дворец или тюрьма в барочной драме, которые соответственно означали падение и возвышение героя.

Классицизм отказался и от такой организации драматического текста, которая указывала на циклическое, мифологическое время. Ему было свойственно понятие исторического времени.

По сравнению с барокко, в классицизме изменилась точка зрения, организующая композицию. Барокко предлагало видеть произведение искусства в движении, со многих точек зрения. На сцене выстраивались слабо связанные между собой эпизоды, разворачивалось несколько сюжетных линий. Классицизм упорядочил как действие, так и взгляд на него. Он предпочел единую точку зрения, мерную организацию сюжета.

При всех различиях барокко и классицизма они имели точки схождения. На протяжении этих эпох действовали одни и те же эстетические категории, как например, категория вкуса; вкус сначала был категорией разума, а потом ушел в сферу чувств, но всегда способствовал возникновению дидактического начала.

И барокко, и классицизм обязательно воспитывали зрителя. Только центр тяжести с человека, бредущего по пути от греха к раскаянию, перенесся на человека общественного. И барокко, и классицизм сочетали приятное с полезным. Классицизм обязательно считал своей целью трогать читателя, предоставив это сентиментализму. Классицизм утерял экспрессивность, свойственную барокко.

Итак, классицизм предложил иное по сравнению с барокко видение мира, где нет роковых противоречий, тайных значений, где ничего не значит мотив спирали, нет асимметрии. Он принципиально симметричен, не знает нескольких организующих центров, которые играли столь важную роль в композиции барокко. Иллюзия перестала существовать в искусстве. Оно отделилось от жизни, и сцена отграничилась от зрительного зала. Представления не прерывались ни нравоучениями, ни интермедиями. Торжествовали причинно-следственные связи в построении сюжета; сетка значений, наложенных на мир, исчезла. Чувства строго регламентировались. Эмоциональный мир строился в соответствии с разумом. В нем не было места загадке. Сузилось поле художественного материала и увеличилось число запретов и правил. Не смешивались стили. При всех этих различиях классицизм и барокко были сходны в своей глубинной структуре, что и дало им возможность сосуществовать в культуре XVIII в. Между ними прослеживается генетическая связь, имеются типологические схождения. Их выявление раскрывает специфику искусства XVIII в.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* К семиотической типологии русской культуры XVIII века // *Художественная культура XVIII века. Материалы научной конференции, 1973.* — М., 1974.
- <sup>2</sup> *Лихачев Д. С.* Система стилевых взаимоотношений в истории европейского искусства и место в ней русского XVIII века // *Русская литература XVIII века и ее международные связи.* — Л., 1975. — С. 9.
- <sup>3</sup> *Русский музыкальный театр.* — Л.; М., 1941. — С. 29—30.
- <sup>4</sup> *Перетц В. Н.* К истории польского и русского народного театра // *ИОРЯС.* — 1911. — Кн. 3.
- <sup>5</sup> *Богатырев П. Г.* Народный театр чехов и словаков // *Вопросы теории народного искусства.* — М., 1971; *Лотман Ю. М.* Художественная природа русских народных картинок // *Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв.* — М., 1978; *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. — М., 1979; *Софронова Л. А.* Проблемы художественного примитива на польской сцене XVII—XVIII веков // *Советское славяноведение.* — 1983. — № 3; *Мочалова В. В.* Мир наизнанку. Народно-городская литература XVI—XVII вв. — М., 1985.
- <sup>6</sup> *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. — М., 1973; *Робинсон А. Н.* Симеон Полоцкий и русский литературный процесс // *Русская старопечатная литература.* — М., 1980.
- <sup>7</sup> *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. — С. 168.
- <sup>8</sup> *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. — С. 207, 212.
- <sup>9</sup> *Робинсон А. Н.* Симеон Полоцкий и русский литературный процесс. — С. 23.
- <sup>10</sup> *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. — Л., 1984. — С. 181.
- <sup>11</sup> Из-за ограниченности объема статьи мы вынуждены опустить здесь конкретный анализ проявлений барокко и классицизма в польской и русской драме — *Ред.*
- <sup>12</sup> *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // *Поэтика древнегреческой литературы.* — М., 1981.
- <sup>13</sup> *Białostocki J.* Czy istniała barokowa teoria sztuki? // *Wiek XVII. Kontr-reformacja. Barok. Prace z historii kultury.* — Wrocław, 1970.
- <sup>14</sup> Из речи педагога Л. Мороза, произнесенной на открытии школы в 1781 г. Цит. по: *Pietraszko St.* Doktryna literacka polskiego klasycyzmu. — Wrocław, 1966. — S. 553.
- <sup>15</sup> *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. — С. 181.
- <sup>16</sup> *Дидро Д.* Собрание сочинений. — М., 1946. — Т. VI. — С. 549.
- <sup>17</sup> *Konarski St.* Pisma pedagogiczne. — Warszawa, 1959. — S. 191.
- <sup>18</sup> *Резанов В. И.* Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. — М., 1910. — С. 22.

**«СКЛОНЕНИЕ НА РУССКИЕ ПРАВЫ»  
С СЕМИОТИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ  
(ОБ ОДНОМ ИЗ ИСТОЧНИКОВ ФОНВИЗИНСКОГО  
«НЕДОРΟΣЛЯ»)**

**В. Н. Топоров**

Явление, обозначенное в заглавии этой статьи, возникло в русской литературе в 60-ые годы XVIII в. и примерно тогда же было объяснено и теоретически осмыслено В. И. Лукиным. Оно принадлежит не только к интереснейшим, но и к существеннейшим событиям в истории художественной жизни в России XVIII в. К сожалению, кажется, никто не занимался этим явлением всерьез или не придавал ему должного значения, хотя оно отражает в себе важные особенности всей русской духовной культуры этого столетия и позволяет определить один из основных механизмов русского Просвещения этой эпохи. Такое невнимание или такая недооценка имеют корни в той устойчивой и косной традиции, которая квалифицировала это явление как второстепенное, имеющее отношение прежде всего к «низовой» литературе, к «низкой» (во всяком случае не специализированной) аудитории и стоящее вне большой литературы. Отчасти подобный взгляд объяснялся и тем, что писатели, более других проявившие себя в этой области (Лукин, Ельчаинов, Елагин, Веревкин и др.), не принадлежали к числу первоклассных талантов (и их сочинения едва ли пережили рубеж XVIII—XIX в.), а Фонвизин, который, несомненно, был блестящим писателем, по роковой аберрации, воспринимался почти исключительно в макроконтексте русской литературы, вне того конкретного локуса, который и был, так сказать, колыбелью его как писателя, микроконтекстом, определившим исходные реальности его творчества и направление его пути.

Проблематика «склонения (или переложения) на русские нравы» — плоть от плоти русской культуры XVIII в. (послепетровского времени) с ее удивительной семиотической насыщенностью, проявляющей себя на широком пространстве между плоской аллегоричностью и высокой суггестивностью. «Семиотическое» в русском XVIII веке обнаруживает себя в тех «играх», где знаки обмениваются на знаки и вступают друг с

другом в изощренные сочетания, где формируются соответствующие правила («грамматика»), строятся иерархии «условностей» и предлагаются «ключи» к их уразумению, открывающие двери в сферу прагматики.

Нервом, определяющим суть этой, казалось бы, чисто литературной (или театрально-литературной) проблематики, нужно считать укорененную в ней «интерсемиотичность» (театр / литература, искусство / жизнь, «свое» / «чужое» и т. п.). Не менее важно, что поле действия этой интерсемиотичности — текст, точнее, пара ставящихся друг другу в соответствии текстов — «чужой» на входе и условно соответствующий ему «свой» на выходе. Разница между этими «соответствующими» текстами фиксирует сознаваемый «здесь и теперь» сдвиг между «чужой» и «своей» культурами и, следовательно, может пониматься как определенный культурный индекс, суд «своей» культуры перед лицом «другой» культуры, самооценка, предполагающая не абсолютные, но относительные критерии, акт самоопределения перед лицом другого и, значит, осознания своей специфики. Все это, разумеется, имеет непосредственное отношение к семиотической прагматике<sup>1</sup>. «Свой» текст, исходящий из «чужого», но стройный с упреждением, с поправкой на «русские нравы», не столько предполагает знание своего «потребителя», сколько формирует этого нового «потребителя» — зрителя или читателя, предназначенного для «бесконфликтного», плавного-органичного освоения-усвоения «чужой» культуры и развития на ее основе в «своей» версии собственной культуры, которая в этих условиях ее рождения уже не может не тяготеть к культуре открытого типа.

«Склонение на русские нравы» связано прежде всего с именем Владимира Игнатьевича Лукина. Достаточно удачливый автор-практик («Мот, любовью исправленный», «Щепетильник» и др.), он был, бесспорно, сильным теоретиком, излагавшим свои взгляды на современную ему драматургию и на то, какой она должна стать, в предисловиях к своим и чужим пьесам

---

<sup>1</sup> Об этом, по сути дела, писал и сам Лукин. Описывая удовлетворение от постановки французской пьесы и сознавая, что обычный перевод ее на русский язык будет значительно слабее, не сможет вызвать тех же чувств и даже «унизит нашего актера», он задает вопрос — «Что же к поправлению онаго потребно?» и отвечает: «Мне кажется, переделывание или склонение на свои нравы для представления на театре. Тут надлежит не столько красоту и силу чужестранного писателя показывать, сколько исправлять пороки. А точный перевод надобен для чтения и для показания автора в истинном его виде, дабы вразумить читателей, языков незнающих, что он живым одноземцем своих изображением заслужил похвалу от всех, о театре сведущих, и что нам с подобною силою и сходством надлежит предлагать на позорище, свойственное своему народу» (из предисловия к «Награжденному постоянству», см. Сочинения В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова. Спб., 1868. С. 116).

и в известном письме Ельчанинову. Роль Лукина в демократизации драматургии и театра, в освоении западного театрального репертуара, в выдвигании концепции «переложения» и, наконец, в нахождении «русского» кода для этих переложений была значительной и — в культурном плане, — несомненно, положительной. Лукин оказался трезвым и расчетливым тактиком. Предвидя возражения против «переложений» и даже формулируя их как бы от лица мыслимых оппонентов («Передельвать комедии стыдно для прелагателя, а потому безчестно и для его одноземцев. Лучше-де свои подлинныя делать, или над чем нибудь полезным трудиться», 114), он рискнул стать на путь «прелагателя», сформулировав свое мнение по этому поводу: «Подражать и передельвать — великая разница. Подражать значит брать или характер, или некоторую часть содержания, или нечто весьма малое и отделенное и так несколько заимствовать; а передельвать значит нечто включить или исключить, а прочее, то есть главное, оставить и склонять на свои нравы [...]» (115). Горячая поддержка Лукиным в 1765 г. идеи «всенародного театра» в Петербурге, открытого для широких слоев городского населения, свидетельствует о понимании им той роли, которая предназначалась демократическому театру, его репертуару, типам, языку и т. п. В этом отношении он был, конечно, дальновиднее своих современников<sup>2</sup>.

Тема «склонения на русские нравы», важная и сама по себе, в данном случае заслуживает внимания и потому, что она непосредственно касается еще двух писателей, которые в этом ракурсе не рассматривались, — И. М. Муравьева-Апостола и

---

<sup>2</sup> Каким представлял себе Лукин нового зрителя нового театра и какие, по мнению писателя, претензии мог выдвинуть этот зритель к существующим пьесам, — об этом, в частности, можно судить по колоритному фрагменту из письма к Ельчанинову (в описании сна): «Вдруг узрел я себя, не знаю каким случаем, в числе зрителей комедии, на всенародном театре представляемой. Но какой же комедии? Самой той, о которой от тебя довольную вытерпел я доуку и которую тебе приписываю. — Очутившись при сем позорище еще до начатия и не зная, что представлено будет, спрашивал я о том стоявших возле меня, и в ответ сии слова от одного соседа услышал: «По правде сказать, благородию вашему, мы матери, о чем комедь гласит, досконально и фундаментально не ведаем; а от ахтеров слышали, что имеют быть *предварительно и сточически* представлены в лицах разные новоманерныя галантереи». Разныя галантереи? спросил я его... «Да сударь», отвечал мне другой по левую руку стоявший, который при всяком слове затылок почесывал и который так скоро говорил, как трещотка, и в речах его не было ни запятых, ни двоеточия, ни точек. «Да, дорогой наш милостивец, я то слышал, что станут выкидываться на предъявленном киятре ориэнтальныя, французския штуки, на наши русския манеры обделанныя, и сам медитер мне *предположительно божил*, что очень много проказного увидим». — Я нарочно пишу тебе словами моих соседей [...], что бы ты узнал, кто они таковы; а что бы тебе об них еще легче угадать было, опишу их одеяние. [...] Продолжение их разговора долго слушать не имел бы я терпения, потому что слова их мимо меня летали; а вместе с ними и запах винный [...]» (183—185).

Д. И. Фонвизина. Настоящая статья возникла как отвечающее продолжение-развитие большой работы о Пушкине и Голдсмите в контексте русской Goldsmithiana'ы. Здесь не место даже вкратце излагать ее суть. Достаточно лишь сказать, что в ее рамках подробно рассматривается пьеса И. М. Муравьева-Апостола «Ошибки, или Утро вечера мудренее» (О.) (СПб., 1794 г.), которая представляет собой первый в русской литературе опыт «переложения» комедии Голдсмита «Ночь ошибок», (НО.; «She Stoops to Conquer; or the Mistakes of a Night»)³. Оставляя здесь в стороне описание типа «переложения», избранного переводчиком (впрочем, в книге нигде не говорится, что это перевод, и ряд исследователей О., кажется, даже не догадываются о переводном характере комедии)⁴, уместно, однако, подчеркнуть, что при совершенно бесспорном отношении между О. и НО. как переводом — и даже довольно точным в сопоставимых местах — и оригиналом, О. обнаруживает весьма значительное число переключек с фонвизинским «Недорослем» (Н.), надежно свидетельствующих о знакомстве Муравьева-Апостола с текстом комедии Фонвизина⁵.

Среди этих сходств и переключек привлекают к себе внимание образы Степушки Балобанова («род Митрофанушки»), Милонова (: Милон в Н.) и др., дающие основание говорить о влиянии Н. на О. Это влияние распространяется не только на типы действующих лиц и на общую схему действия и способы развертывания интриги, но и на более частные детали.

³ Пьеса впервые была поставлена на сцене 15 дек. 1794 г. или, по другим источникам, 20 сент. 1795 г. в «Деревянном театре».

⁴ В русском тексте О. сохранены сюжетная схема НО, последовательность основных мотивов и перипетий, все основные *dramatis personae*. Более того, многие отдельные фрагменты О. находят соответствия в русском тексте. О нем с уверенностью можно говорить как о переложении английской комедии, сделанном по типу «склонения на русские нравы», а об английском тексте не просто как об «источнике», но как об оригинале, на который ориентирован русский текст О. Сходное с оригиналом и отличное от него, самостоятельное очень четко размежеваны в русской пьесе. Искусно владея языком и стилем, нигде не впадая в буквализм, Муравьев-Апостол позволял себе свободу в изъятии «слишком» английских мест (напр., песенка *Топу Limpkin'a*) и во введении «русских» деталей и русского колорита, включая и постоянные намеки на «русскую» злобу дня, которые уже не имели опоры в английском тексте (ср. колоритный рассказ Старомыслова в самом начале пьесы о модных затеях в имени его соседа графа Высокопарова). Очень характерен местами русский язык пьесы (ср.: Степан [Балобанов]. Что как я да отплачу батшке [так! — В. Т.] вотчину? — Он ден денской сабачится. — И болван-то я у него — и пустая-то голова! Нет, старый хрыч! на проказы ума довольно! посмотри, какую те камедь сыграю! — только не попасть бы в просак — а чего бояться? — года через два сам себе барин! а деревеньки-то вить матшкины [так! — В. Т.], а не его! и т. п.).

⁵ На некоторые из них обращено внимание в статье: *Кубасов И. А. Драматические опыты И. М. Муравьева-Апостола // ИОРЯС. — 1904. — Т. VIII. — Кн. 4. — С. 11 и сл.*

Несколько примеров на выбор: Простаков. Странное дело, братец, как родня на родню походить может! Митрофанушка наш весь в дядю [...] (см. также далее) — при: Старомыслов. Ох! ты мой соловей! — ненаглядное дитя! — весь в покойника Сидора Пафнутьича! (в обоих случаях это говорится отцом о сыне); — «скотская» тема, связанная со Скотининым и его родственниками в Н., в частности, с Митрофанушкой, и оценка Смирениным Степушки — «Какое скотское суждение!» (при: Милон. Какое скотское сравнение! — о словах Скотинина); — Фомка-парикмахер, «направляющий» парик госпоже Простаковой, и Сенюшка-парикмахер, «чешущий» Старомыслову; — тема голубятни, гоняния голубей (побегутка теперь на голубятню, так авось либо... /Н./ — при: [...]) котораго вся забава в том, чтобы гонять голубей... /О./); — день Николы как отмеченный ориентир (Вот около Миколы исполнится два года, как [...] /О/ — при: [...] шестнадцать лет исполнится около зимнего Николы /Н./); — подразумеваемое противопоставление пустого лба ученому в О. и Н.; — соотносительность Старомыслова (О.) и Стародума (Н.); — многочисленные общие детали, относящиеся к нежеланию сына учиться и к набору оправдательных аргументов со стороны матери и т. д. и т. п. Наконец, нельзя игнорировать и тот особый акцент, который делается в обеих пьесах на проблеме воспитания. Но здесь, конечно, дело уже не столько в заимствовании, сколько в общих исходных установках обоих авторов<sup>6</sup>.

Количество совпадений между двумя текстами О. и Н. столь велико, а характер этих совпадений вскрывает столь интимное знакомство с текстом фонвизинской комедии, что перед исследователем возникает совершенно неожиданная новая задача, требующая решения. Поскольку текст О., изданный в 1794 г., несомненно, связан с английским текстом комедии Голдсмита НО., написанной в 1771 и поставленной в 1773 г., как перевод-переложение последней и в то же время, несомненно, зависит от текста фонвизинского Н., написанного в 1781 и поставленного в 1782 г., таким образом, что предполагает не только знакомство с Н., но и очевидные заимствования из него, — при первом подходе к этой запутанной проблеме напрашивается следующая альтернатива: или О., имея в качестве основного источника-субстрата комедию Голдсмита, многое заимствовало и из фонвизинского Н. («вторичный» источник) — в той мере, в какой это допускалось структурой основного источника и определяемой переводчиком для себя в

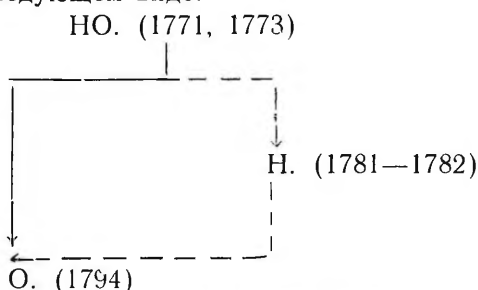
---

<sup>6</sup> Интерес И. М. Муравьева-Апостола к проблеме воспитания подтверждается рядом фактов. В данной связи стоит напомнить о начале его литературной деятельности, когда он перевел и опубликовал сочинение Ла Шетарди «Наставление знатному молодому господину, или Воображение о светском человеке» (СПб., 1778).



качестве обязательной степенью близости к нему, — или же Н., как и О., также имеют одним из важных своих источников комедию Голдсмита НО. (разумеется, понятие «источника» в этом последнем случае не вполне совпадает с тем смыслом, который придается этому понятию в первом случае, когда речь идет о комедии О.). Пьеса Фонвизина, конечно, не является ни переводом, ни даже «переложением» НО. в том понимании, которое утвердилось в результате литературно-театральной деятельности Лукина. Степень «источничества» комедии Голдсмита в отношении Н. предстоит выяснить, и здесь могут быть высказаны — и то в самом предварительном порядке — лишь самые первые и общие соображения на этот счет.

На этой начальной стадии исследования проблемы исходной и одновременно фундаментальной предпосылкой можно считать «снятие» указанной выше альтернативы, возникшей из анализа «логической» (так сказать) схемы возможностей. На самом деле оказывается, что «параллели», «схождения», «переклички» между элементами обоих текстов — О. и Н. — укладываются в две категории случаев: наиболее весомые с т. зр. сюжетов, мотивов, интриги, типов действующих лиц и их функций, макросемантики, композиции и т. п. совпадения практически всегда находят аналогии и в английском тексте НО., который, следовательно, может считаться общим для Н. и О. источником; менее же важные, «частичные», чаще всего носящие «русский» колорит совпадения, играющие специфицирующую и/или орнаментальную роль, не имеют (или в большинстве случаев могут не иметь) аналогий в английском тексте, и, следовательно, допускают правдоподобное объяснение их как заимствований в О. из Н. Общая схема зависимостей пока рисуется в следующем виде:



Легенда: —————> — отношение переводимого и переводящего.  
 - - - - -> — отношение зависимости типа «заимствование» (историко-литературное влияние, в самом слабом варианте — «небеспо следственное» знакомство последующего с предшествующим, но никак не типология «чистых форм»).

Далее речь идет об аргументах в пользу знакомства автора Н. с комедией Голдсмита, которое обнаруживается через присутствие в Н. целого ряда черт, совпадающих с соответствующими особенностями голдсмитовской пьесы (НО.).

Общим «персонажным» ядром обеих сопоставляемых комедий, не совпадающим, естественно, полностью с таковым же ядром в каждой из порознь взятых пьес, оказывается треугольник, состоящий из персонажей-функций: «сын» — «молодая родственница» — ее будущий «жених», т. е. соответственно: Митрофанушка — Софья — Милон и Tony Lupkin — Miss Neville — Hastings. Эти общие «функционально-персонажные» характеристики могут быть уточнены и конкретизированы — и сами по себе, и через их внешние связи, — что приводит к выявлению еще более густого слоя общих черт.

«Сын» — бездельник, великовозрастный балбес, отказывающийся учиться и/или неспособный к учению и предпочитающий невзыскательные развлечения — обжорство или вино, голубятню, псарню, конюшню, трактир (в обоих случаях «мать сына» трактует его как ребенка, дитяню (занижение возраста), слабого здоровьем, нуждающегося в дополнительном питании и, строго говоря, не нуждающегося в обучении или в государственной службе, поскольку у него есть деньги или дворянские привилегии и возможность «удачной» женитьбы на «родственнице»).

«Молодая родственница» — сирота, живущая в доме родителей «сына», под их опекой; оказавшись богатой, она становится объектом плана «родителей» женить на ней «сына» (при том, что сам «сын» более чем равнодушен к «родственнице» и полностью лишен любовных чувств); но у «молодой родственницы» есть старая любовь, таймая его от хозяев дома, где она живет, и выходящая наружу лишь благодаря неожиданной встрече — случайному приезду «жениха»; на пути к соединению с «женихом» возникает непредвиденное осложнение (увоз молодой родственницы), благополучно разрешаемое.

«Жених» — положительный персонаж, по своим качествам прямая противоположность «сыну»; связан со старшим, чем он, положительным персонажем (Правдин, также и Стародум; Marlow-отец); об отношениях с «молодой родственницей», ставшей в финале его невестой, см. ниже; в целом «промежуточный» персонаж: лишенный отрицательных качеств одних (Простаковы, Скотинин; Mrs. Hardcastle), он в мудрости и житейском опыте уступает другим (Стародум, Правдин, Marlow-отец), но «симпатичен» по положению («чистая функция»).

Этот «персонажный» треугольник, общий для обеих комедий, в каждой из них имеет естественные «расширения», которые в принципе также обнаруживают высокую степень сходства. Одно из них, так сказать, «эндемическое» — родители

«сына» (супруги Простаковы; супруги Hardcastle), они же опекуны «молодой родственницы» (при этом «родители» в обоих случаях, хотя и несколько по-разному дифференцированы: «мать» реализует «отрицательную», подвергаемую критике программу, «отец» — или «положительную» (Hardcastle) или относительно нейтральную и во всяком случае несамостоятельную (Простаков)). Другое распространение внешнего характера: его воплощают положительные персонажи, локус которых — вне дома «родителей», где происходит действие (Стародум, Правдин; Marlow-отец), и которые «помогают» как «молодой родственнице», так и «жениху» в силу своей мудрости, справедливости, житейского опыта.

Разумеется, при всех этих далекоидущих и, видимо, исключаящих случайность совпадениях в «персонажно-функциональном» наборе обеих пьес есть и специфические различия. Однако они, по сути дела, минимальны, легко «вычисляемы» и почти автоматически предопределяют соответствующие сдвиги в сюжетной схеме. Пьеса Голдсмита отличается от Н. наличием «дочери» (Miss Hardcastle), являющейся сводной сестрой «сына» (Топу Lumpkin). Н. не знает этого персонажа, но зато вводит другой новый персонаж — «дядю» (Скотинин), одновременно брата «матери» (Простаковой). Соответственно строятся в каждой из комедий «оригинальные» (различающиеся) сюжетные ходы: «дочь» как бы имплицитно второго «жениха» (Marlow-сын) и мотив двойной свадьбы; введение «дяди» предопределяет мотив «любовного» соперничества с племянником-«сыном»; соответственно в «молодой родственнице» комедии Фонвизина (Софья), если говорить «персонажным» языком пьесы Голдсмита, «склеиваются» два женских персонажа, две будущие невесты (Miss Hardcastle и Miss Neville). В этой «персонажно-функциональной» перспективе возможны и некоторые реконструкции соответствующих вероятностей. Некоторая излишность («избыточность») Правдина, на которую нередко обращают внимание исследователи Н. (Правдин принадлежит не столько сюжетной схеме, сколько идеологической программе Фонвизина — Н. И. Панина), объясняется отсутствием у него полноценной сюжетной нагрузки. Его «сюжетная» валентность остается не использованной в пьесе<sup>7</sup>.

Уже «персонально-функциональная» схема в значительной степени предопределяет структуру сюжета в каждой из сравниваемых пьес. Поэтому не приходится удивляться очень высокой степени «сюжетной» конгруэнтности, позволяющей в принципе описать этот уровень в виде единой сюжетной схемы (точ-

<sup>7</sup> По идее он мог бы стать женихом дочери Простаковых, сестры Митрофанушки, которая, однако, отсутствует в персонажной номенклатуре Н. Простаковы слишком «отрицательные», одиозные персонажи, чтобы их дочь была достойна такого жениха, как Правдин.

нее, как такое «теоретико-множественное произведение» сюжетных элементов, которое достаточно полно и адекватно описывает сюжет и Н. и НО.):

В глубокой провинции живет супружеская чета («родители»), у которой есть «сын» («балбес») и «молодая родственница» (девушка-сирота), влачащая довольно жалкое существование под опекой этой четы. Неожиданный приезд «положительных» персонажей («внешних») вносит новую информацию об изменении статуса «молодой родственницы»: она богата и может самостоятельно распоряжаться своим богатством и судьбой, с одной стороны, и, с другой, у нее есть «жених», которого она знала и раньше, хотя и скрывала факт его существования от опекунов-«родителей» (сама встреча с «женихом» носит неожиданный характер). Изменение статуса «молодой родственницы» в выгодную сторону вызывает у матери «сына» план женить его на ней, хотя сам «сын» не испытывает энтузиазма от этого плана. Возникновение плана похищения «молодой родственницы» — «матерью» для ее «сына» или от «матери» для «жениха» — толкает участников на тайные действия, оканчивающиеся крушением этого замысла. Благодаря усилиям «старших», «положительных» персонажей (Стародум, Правдин; Maglow-отец, Hardcastle-отец) достигается счастливый конец. Предстоящий брак «молодой родственницы» (в НО. и «дочери») и наказание «матери», потерпевшей крушение в ее матримониальных планах в отношении «сына», через разъединение ее с ним.

Этот практически единый сюжет дополнительно скреплен целым рядом весьма характерных общих мотивов, не зависящих, строго говоря, от самого сюжета, точнее, не вытекающих из него с необходимостью. Несколько примеров. Мотив похищения реализуется сходным образом — рано утром беглецов поджидает в незаметном месте карета (Простакова. Завтре в шесть часов, чтоб карета подвезена была к заднему крыльцу. — Mrs. Hardcastle ... /Reads/ ... I'm now waiting for Miss Neville, with a post-chaise and pair, at the bottom of the garden...), но в обоих случаях план рушится. Сходные черты обнаруживаются и в мотиве чтения письма, содержащего важную информацию о «молодой родственнице», при том, что «противная» сторона испытывает серьезные затруднения в прочтении письма по причине малограмотности. Простаковы и Скотинин отказываются читать письмо, призывают Митрофанушку, которого «уж зачали [...] учить грамоте», но и ему не приходится прочесть письмо, после чего сама «молодая родственница» — Софья предлагает прочитать его, но встречает отказ Простаковой — О, матушка! Знаю, что ты мастерица, да лих не очень тебе верю. Вот, я чаю, учитель Митрофанушки скоро придет. Ему велю... (тем не менее, не будучи в состоянии прочитать письмо, Простакова отбирает его у Софьи: Пись-

мечо-то мне пожалуй /Почти вырывает/). Сходная ситуация отмечена и в комедии Голдсмита при получении письма: Tony (*Still gazing*). A damn'd cramp piece of penmanship, as ever I saw in my life. I can read your print-hand very well. But here there are such handles, and shanks, and dashes, that one scarce tell the head from the tail [...] A damned up and down hand, as if it was disguised in liquor. (*Reading*) Dear Sir. Ay, that's that. Then there's an M, and a T, and an S, but whether the next be an izzard or an R confound me, I cannot tell. В этой ситуации мисс Невиль, как и Софья в Н., предлагает тетушке свои услуги в прочтении письма, мотивируя это так — Nobody reads a cramp hand better than I (*Twitching the letter from her*), ср. выше ремарку из Н. — Почти вырывает, о письме<sup>8</sup>.

Еще один общий мотив связан с темой сознательного «за-нижения» возраста «сына», из-за чего он якобы вынужден оставаться дома, при родителях. В финале Н. оказывается, что Митрофанушка, которого мать и не собиралась отпускать от себя, может уже служить (ср.: Правдин /Митрофану/. С тобой, дружок, знаю, что делать. Пошел-ко служить [...]). В комедии Голдсмита, и также в финале, выясняется (в опровержение высказанного в самом начале пьесы утверждения Mrs. Hardcastle о возрасте ее сына — ... he's not come to years of discretion yet), что Tony Lumpkin тоже достиг уже того возраста (21 год), когда он может принимать самостоятельные решения, в данном случае, — покинув мать, уйти в город (Tony. Of age! Am I of age, father?)<sup>9</sup>. Между прочим, предпоследняя реплика Простаковой, обращенная к сыну (И ты! И ты меня бросаешь! А! неблагодарный) отвечает сходному определению сына со стороны Mrs. Hardcastle в аналогичных обстоятельствах — My undutiful son в одном случае и Is this, ungrateful boy, all that I'm to get for the pains I have taken in your education? в другом.

И заключительная сентенция Стародума — Вот злонравия достойные плоды — также может быть соотнесена со словами Marlow, обращенными к Tony, — You see now, young gentleman, the effects of your folly... В этом же контексте находит себе место и совпадающая в обеих пьесах но-

<sup>8</sup> Интересно, что текст, который иногда считают ранним (до появления комедии Голдсмита) вариантом Н., начинается с малоудачных попыток Иванушки («вариант» будущего Митрофанушки) разобраться в буквах. См.: Ранняя комедия Д. И. Фонвизина. Первая редакция «Недоросля» / Публ. Г. [М.] Коровина // Лит. наследство. — М., 1933. — Вып. 9—10. — С. 243—263. Подведение итогов проблемы авторства этого текста см.: Рак В. Д. Был ли Фонвизин автором рукописного «Недоросля» // XVIII век. — Л., 1983. — Сб. 14. — С. 261—291.

<sup>9</sup> Ср. в Эпиллоге (to be spoken in the character of TONY LUMPKIN): Well — now all's ended — and my comrades gone, / Pray what becomes of mother's nonly son? / A hopeful blade! — in town I'll fix my station / And try to make a bluster in the nation...

минация «матери» — *презлая фурия* (Простакова, ср. еще *старая ведьма*, о Еремеевне) при *hag* (Mrs. Hardcastle, ср. при чтении ею перехваченного письма: *Dispatch is necessary, as the hag /ay the hag/ your mother, will otherwise suspect us*), и почти одинаковая ремарка, которой описывается ритуальный жест «старшего» и «мудрейшего» персонажа, увенчивающий финал обеих комедий, — Стародум ([...] *держа руку Софьи и Милона*) [...] — при: *Hardcastle (Joining their hands) ... [their — sc. Miss Hardcastle и Hastings. — В. Т.]*<sup>10</sup>.

Но ни «персонажно-функциональный», ни сюжетно-мотивный уровни не исчерпывают всех сходств между комедиями Голдсмита и Фонвизина: они продолжаются и на уровне, который можно назвать «программно-идеологическим». Разумеется, для русского писателя, втянутого в важную идеологическую и политическую игру и исходившего из достаточно четкой программы (ср. «Завещание Панина», составленное примерно тогда же, когда писался и был поставлен Н., или оригинальную часть «Краткого изъяснения о вольности французского дворянства и о пользе третьего чина»), этот уровень был актуальнее, чем для Голдсмита. Да и сама русская ситуация сильно отличалась от английской (на фоне Митрофанушки и госпожи Простаковой «необразованность» Топу и его матери выглядит почти как образованность, и то, чему учат Цыфиркин, Кутейкин и Вральман своего ученика, по уровню очень сильно отличается от «греко-латинской» программы обучения Топу, о которой можно составить представление по песенке, распеваемой им в трактире «*The Three Pigeons*»), и ставка в этой идеологической игре, захватившей и литературу, была, конечно, существенно выше. Наконец, и личный и общественный темперамент русского сатирика был, бесспорно, иным, чем у Голдсмита, и различия этого рода не могли не отразиться и на собственно литературных различиях сравниваемых двух текстов на указанном «программно-идеологическом» уровне.

И, тем не менее, удивляться приходится не различиям, а сходству идеологических программ, хотя оно, конечно, менее доказательно при рассмотрении вопроса об историко-культурных связях двух текстов. Поэтому эта сторона сравнения будет обозначена лишь в самых общих чертах.

О теме воспитания в Н. написано достаточно. Она «разыгрывается» и в колоритных сценках обучения Митрофанушки, и в рассуждениях Стародума и Правдина, нередко но-

---

<sup>10</sup> Число подобных совпадений легко умножить. Ср., напр., тему слабого здоровья «сына» в речах его матери; набор развлечений «сына»; отношение его к учению; семейно-родовое подобие сына (ср.: Простаков. Странное дело, братец, как родня на родню походить может! Митрофанушка наш весь в дядю [...] — при: *Mrs. Hardecastle. My boy takes after his father, poor Mr. Lumpkin, exactly* —) и т.п.

сящих общий характер, но иногда достаточно конкретных и содержащих важные намеки<sup>11</sup>. Теме службы дворянина, должности также было уделено много внимания. К сожалению, эта наиболее животрепещущая для Фонвизина тема (ср. замечательную беседу Стародума с Софьей (IV действ., 2-ое явл.), в которой тема должности объединяет вокруг себя другие важнейшие темы — добродетели, благонравия, совести, достоинства, счастья, воспитания, обязанности, дела, отечества и т. п.), для которой писатель нашел самые проникновенные слова<sup>12</sup>, нередко квалифицировалась как ходульное, «вымученное» резонерство. Игнорировалось то, как глубоко и широко бы-

---

<sup>11</sup> Ср.: Софья. Я вас дождалась, дядюшка. Читала теперь книжку. — Стародум. Какую? — Софья. Французскую. Фенелона, о воспитании девиц. — Стародум. Фенелона? Автора Телемака? Хорошо. Я не знаю твоей книжки, однако читай ее, читай. Кто написал Телемака, тот пером своим нравов развращать не станет. Я боюсь для вас нынешних мудрецов. Мне случалось читать из них все то, что переведено по-русски. Они правда, искореняют сильно предрассудки, да воротят с корню добродетель [...]. — Проблема воспитания (в частности, образовочного), несомненно, обсуждалась и с братьями Паниными. 18/29 сент. 1778 г. из Аахена Фонвизин пишет Петру Ивановичу Панину: «Воспитание во Франции ограничивается одним учением. Нет генерального плана воспитания, и все юношество учится, а не воспитывается. [...] Итак, относительно воспитания Франция ни в чем не имеет преимуществ пред прочими государствами. В сей части столько же у них недостатков, сколько и везде, но в тысячу раз больше шарлатанства». Ст. также отдельные переключки в этой теме между Н. и «Завещанием» Н. И. Панина».

<sup>12</sup> Софья. [...] Я теперь живо чувствую и достоинство честного человека, и его должность. — Стародум. Должность! А! мой друг! Как это слово у всех на языке и как мало его понимают! Всечасное употребление этого слова так нас с ним ознакомило, что, выговора его, человек ничего уже не мыслит, ничего не чувствует, когда, если б люди понимали его важность, никто не мог бы вымолвить его без душевного почтения. Подумай, что такое должность. Это тот священный обет, которым обязаны мы всем тем, с кем живем и от кого зависим. Если б так должность исполняли, как об ней твердят, всякое состояние людей оставалось бы при своем любочестии и было бы совершенно счастливо [...] и далее — отрицательные последствия забвения должности: О, мой сердечный друг! Теперь мне все твое внимание потребно. Возьмем в пример несчастный дом, каковых множество, где жена не имеет никакой сердечной дружбы к мужу, ни он к жене доверенности; где каждый, с своей стороны, своротили с пути добродетели. Вместо искреннего и снисходительного друга, жена видит в муже своем грубого и развращенного тирана. С другой стороны, вместо кротости, чистосердечия, свойств жены добродетельной, муж видит в душе своей жены своенравную наглость, а наглость в женщине есть вывеска порочного поведения. Оба стали друг другу в несносную тягость. Оба ни во что уже ставят доброе имя, потому что у обоих оно потеряно. Можно ль быть ужаснее их состояния? Дом брошен. Люди забывают долг повиновения, видя в самом господине своем раба гнусных страстей его. Имяне расточается: оно сделалось ничье, когда хозяин его сам не свой. Дети, несчастные их дети, при жизни отца и матери уже осиротели. [...] И какого воспитания ожидать детям от матери, потерявшей добродетель? Как ей учить их благонравию, которого в ней нет? В минуты, когда мысль их обращается на их состояние, какому аду должно быть в душах и мужа, и жены?

ла обоснована постановка этой темы, какой конструктивный пафос был ей придан и как конкретно и органично увязывались с ней самые разные стороны жизни. Но двести лет спустя пора по достоинству оценить именно эту, якобы скучную, сторону Н., перестав противопоставлять ей «реалистические» бытовые сценки, изображающие «грубую» жизнь; пора понять ту морально-учительную направленность комедии, как бы предвосхищающую и предсказывающую будущую линию Гоголя, Достоевского, Толстого; наконец, пора осознать, как много значил для Фонвизина Стародум<sup>13</sup>, роль которого — и в театральных постановках и в перепечатках — подвергалась, как известно, наиболее обильным купюрам, и что связывалось с ним для автора комедии<sup>14</sup>. Письмо к Стародуму открывается словами: «Я должен признаться, что за успех комедии моей: *Недоросль*, одолжен я вашей особе. Из разговоров ваших с Правдиным, Милоном и Софьею составил я целая явления, кои публика и доные с удовольствием слушает...» («Друг честных людей, или Стародум»; ср. также рассуждения Стародума в Н. об «истинном государе», как бы возвращающие нас к проблематике «Сифа»).

Как бы ни был широк круг нравственных и практических проблем, поднятых в Н., два взаимосвязанных вопроса выделяются как главные, с которых и следует все начинать, — воспитание и государственная служба как исполнение своего долга<sup>15</sup>. Но именно эти два вопроса были основными и в «программно-идеологическом» плане Голдсмита в его комедии, хотя они развернуты с меньшим пылом, сдержаннее и в существенно иной тональности. Как и в Н., в НО. описанному более рельефно результату дурного воспитания противопоставляется идеальная картина — образ просвещенного молодого человека, готовящегося к исполнению своего долга, к государственной службе. Давая характеристику сыну своего старого друга, сэра Чарлза Марлоу, Hardcastle, отец дочери, которую он прочит в жены Марлоу-сыну, говорит: *The young gentleman has been bred a scholar, and is designed for an employment in the service of his country. I am told he's a*

---

<sup>13</sup> Воспоминания Фонвизина о своем отце Иване Андреевиче обнаруживают в нем ряд «стародумовских» черт. Показательно, что подобный человеческий тип уже преподносился писателю в раннем переводном «Корионе» (ср. образ Менандра как опдаленное предвестье этого образа).

<sup>14</sup> Нужно отметить, что, пожалуй, только П. Н. Берков по достоинству и глубоко оценил образ Стародума, ср. его статью «Театр Фонвизина и русская культура» в сб.: *Русские классики и театр.* — Л.; М., 1947. — С. 8 и особ. 67 сл., 79.

<sup>15</sup> П. А. Вяземский («Фон-Визин». Спб., 1848, 218) тонко подметил некоторую непоследовательность в повелении Правдина, обращенном к Митрофанушке, — «Пошел-ко служить!»; ему должно бы было предшествовать другое — «Пошел-ка в училище!»



man of an excellent understanding. Те же темы так или иначе отражены и в других местах НО., не говоря уж об иных сочинениях Голдсмита.

Несмотря на несомненную выделенность этих двух вопросов, в каждом из сравниваемых текстов они сопряжены с несколько различными темами. Для Фонвизина в Н. ближайший контекст составляет тема нарушения «свободы», деспотического и жестокого обращения «злонравных» дворян со своими людьми. В комедии Голдсмита существенным продолжением проблемы воспитания является тема чрезмерного увлечения модами (французскими, столичными), заставляющего забывать о чувстве собственного достоинства, своего рода «низкопоклонства» (ср. диалог отца и дочери в начале пьесы). У Фонвизина в Н. эта тема отсутствует: Простаковы и Скотинин слишком просты и грубы, слишком погружены в «скотство» собственной жизни и агрессивны по отношению к «чужому», чтобы быть способными к переимчивости даже в такой внешней области, как моды, подражание иным образцам и примерам. Но Фонвизину едва ли и нужно было вводить в Н. эту тему, которой всецело была посвящена его предыдущая комедия «Бригадир» (к тому же эта тема, так ярко обозначившаяся в русских журналах рубежа 60—70-х гг. XVIII в., продолжала оставаться популярной, хотя и избитой, и десятилетие спустя).

Более того, в данном случае можно пойти еще дальше, высказав предположение, что к середине 60-х годов у Фонвизина складывался не вполне отчетливый до поры план некоей «суммарной» комедии, так сказать, «протокомедии», из которой вскоре возник «Бригадир», а позже и Н.<sup>16</sup> Эта «протокомедия» впитывала в себя и личные жизненные впечатления, иногда граничащие со сферой «биографического»<sup>17</sup>, и впечатления от прочитанного и увиденного в театре. Поэтому общая основа ее, с одной стороны, все время насыщалась колоритным индивидуально-русским материалом, а с другой, последовательно организовывала себя по образцу «чужих» схем — будь то комедия Голдсмита НО. или комедия Гольберга, пользовавшаяся популярностью, в частности, во Франции («Jean de France»)

<sup>16</sup> Здесь не место развивать эту идею подробнее, но достаточно обратить внимание на связи, существующие между условно «первой» редакцией Н. (как и окончательной) и «Бригадиром» (ср. «общие» или сближенные персонажи — Иванушка, Софья, отчасти Добролюбов-Добромыслов, Милон, Миловид и т. п.), и на большую близость «первой» редакции Н. к «Бригадиру» (ср.: Улита Абакумовна — Акулина Тимофеевна и др.); ср. в отрывке «Комедия», писаном рукою Фонвизина и опубликованном в упомянутой книге Вяземского (273—276), такие имена, как *Стародум*, *Простосерд* (: *Простаков*).

<sup>17</sup> Ср. известные слова Н. И. Панина автору «Бригадира»: «Я вижу, что вы очень хорошо нравы наши знаете, ибо бригадирша ваша всем родня; никто сказать не может, что такую же Акулину Тимофеевну не имеет, или бабушку, или тетушку, или какую-нибудь свойственницу».

и переведенная-переделанная у нас И. П. Елагиним, непосредственным начальником и покровителем Фонвизина в это время<sup>18</sup>. Наложение на материал «протокомедии» схемы, заимствованной у Гольберга, вызвало к жизни «Бригадир»; знакомство с комедией Голдсмита открыло возможность развить еще один вариант «протокомедии» — Н.

Если сказанное здесь верно, то именно в предполагаемой «протокомедии» уже сочетались друг с другом все перечисленные выше «идеологические» темы — воспитания, государственной службы (дворянского долга), злоупотреблений, французо-мании, которые в «Бригадире» и в Н. могли уже и не появляться в такой полноте и целостности. Впрочем, обращение к ранним версиям «протокомедии» поучительно и с иной точки зрения — в плане эволюции драматургических взглядов автора и в плане сравнительного анализа Н. и НО. Голдсмита. В «первой» (условно) редакции Н. поражает отсутствие персонажа, представляющего собой молодую девушку, будущую невесту («прото-Софья»), и эта лакуна едва ли может быть объяснена тем, что текст этой редакции известен не полностью (важно, что в дошедшем списке действующих лиц указанное амплуа отсутствует). В «Бригадире», напротив, показательно наличие пары Иванушка — Софья (ср. Митрофанушка — Софья в Н. и *Топу Lumpkin — Miss Hardcastle* в НО.), причем на уровне «родителей» им соответствуют две супружеские пары — Бригадир и Бригадирша, Советник и Советница. Эта схема отчасти уже предвосхищает схему комедии Голдсмита и легко могла бы

---

<sup>18</sup> Не дошедшая до нас переводная комедия «Француз русской» появилась на сцене Придворного театра в сезон 1764—65 г., незадолго до «Бригадира». Интересна запись Порошина от 17 окт. 1765 г.: «Ввечеру изволил пойти в комедию [Павел. — В. Т.] [...] Комедия была «*Jean de France*», по-русски. [...] Большую комедию Государыня очень изволила хвалить, и говорить, что она разве тем только может не нравиться, которые в ней себя тронутыми найдут; что в ней все такая правды, которых оспорить не возможно; что перевод весьма вольный и смелый, и приведен на наши обычаи весьма удачно: переводил Иван Перфильевич Елагин. Особливо Ея Величество чрезвычайно изволила смеяться, как кухарка затянула французскую песню, а французский Иванушка так тем был тронут, что в слезах пал на колени. В нашей ложе сия комедия такой апробации не имела» (*С. Порошин. Записки...* Спб., 1844, 465). Комедия продолжала оставаться в русском репертуаре и позже. Впрочем, русский зритель мог увидеть (или услышать) и более близкие к оригиналу версии. «Сегодня был в Нем[едком] театре. Давали *Jean de Paris*. Эта опера напомнила мне более счастливые минуты моей жизни [...]», — записывает Н. И. Тургенев в дневнике от 26 дек. 1816 г. Характерны строки из письма Фонвизина к родным (Париж, апр. 1778 г.): «Если вы воображали, что мы пленимся чужими краями, то как обманулись! — Со всем тем, я очень рад, что видел чужие края. По крайней мере не могут мне импозировать наши *Jean de France*. — Связь этой пьесы с «Бригадиром» не вызывает сомнения (ср., между прочим, высказывания Софьи об Иванушке: «русской француз обыкновенно никого, кроме себя и французов не почитает...»).



шего совпадения со схемой НО.), но и потому что «сатиричность» в изображении Митрофанушки и Простаковых была столь высокого накала, что ясно обнаружилась их несовместимость с Софьей — ни как с сестрой (пусть сводной), ни как с дочерью. Софья как «женский X молодой» персонаж, будущая невеста могла быть спасена только через ее разъединение «по родству» с Простаковыми-Скотининными и через мотивировку ее случайного, по печальной необходимости, присутствия в доме Простаковых.

Все эти рассуждения, легко переходящие при их дальнейшем развитии в область типологии и «логики возможностей», не позволяют, однако, забывать об их исходном пункте — историко-литературной связи существенных элементов Н. с комедией Голдсмита, в которой, видимо, трудно теперь сомневаться. Во всяком случае сопоставление обоих текстов говорит в пользу именно такой зависимости.

Зачеркивает или нет этот факт общепринятый тезис об оригинальности комедии Фонвизина? И опровергает ли он предположения о других, здесь не упоминаемых источниках, выдвигавшихся в качестве таковых в связи с некоторыми более частными фрагментами Н.? Достаточно точный и верифицируемый ответ на эти вопросы сложен. Он затронул бы слишком широкий круг проблем, и поэтому здесь он дан быть не может. Основная цель статьи была в обнаружении «нового» текста, который мог бы рассматриваться как источник Н. (единственный или один из многих, — в данном случае тоже несущественно), и в обосновании этого тезиса. Сказанное не означает излишности опускаемых здесь аспектов и вообще выхода за пределы сопоставления по схеме «текст — текст» во внешнюю, внетекстовую сферу. Все, что связано с последней в плане «зависимости» Н. от НО. не может быть здесь решено, но может быть лишь обозначено.

Естественно, возникает вопрос — существовали ли эти внутренние и внешние основания, условия для знакомства автора Н. с комедией Голдсмита? Ответ на этот вопрос должен, видимо, быть безусловно положительным. В самом деле, интерес к чтению и к театру возник у Фонвизина очень рано, причем особое место занимало чтение литературы на немецком и французском языке. Обстановка в семье, в гимназии, в университете благоприятствовала активному освоению культуры, формированию особого пафоса познания, усиленным самообразовательным занятиям, среди которых переводы занимали выдающееся место. Переводить Фонвизин начал очень рано, переводил исключительно быстро и много, переводимый материал отличался весьма значительным разнообразием. Таланты Фонвизина были оценены профессором Московского университета И. Рейхелем, способствовавшим публикации первых переводов юного студента.

Фонвизину было 16 лет, когда вышла большая книга его переводов «Басен нравоучительных» Гольберга (М., 1761). Затем следует целая серия переводов и переделок — «Альзира» Вольтера (1762), «Любовь Кариты и Полидора» Бартеlemi (1763), «Корион» (по комедии Грессе) (1764), «Геройская добродетель, или жизнь Сифа, царя египетского...» Террассона (1762—1768), «Превращения» Овидия (перевод не дошел до нас), «Торгующее дворянство» Куайе (1766), «Сидней и Силли...» Арно (1769), «Иосиф» Битобе (1769) и т. п.

К 25 годам Фонвизин стал одним из наиболее плодovitых и известных русских переводчиков. Но в связи с избранной здесь темой еще важнее, что Фонвизин стал довольно ярким представителем нового направления в русской переводческой практике: язык его переводов был достаточно легок, современен, динамичен и, несомненно, ориентирован на более широкий круг читателей. Главное же заключалось в том, что, подобно Лукину или Веревкину, Фонвизин тоже стал делать переводы, представлявшие собой переложение «чужих» текстов на русские нравы (ср. уже «Корион», в котором появляется «русского» типа слуга Андрей, упоминаются Петербург и Москва, сознательно вводятся элементы диалектной речи и т. п.).

После переезда в Петербург связь с переводческой деятельностью еще более окрепла. Переводы стали профессией Фонвизина. С 1762 г. он переводчик Иностранной коллегии, которую сначала возглавлял Н. И. Панин, а потом И. П. Елагин, сам подвизавшийся в области перевода. Сослуживцем Фонвизина здесь оказался В. И. Лукин, ведущая фигура в драматургии, основанной на «склонении на русские нравы». В 1765 г. появились «Сочинения и переводы» Лукина, и они, естественно, не могли пройти мимо Фонвизина<sup>19</sup>. Таким образом, в 60-е годы при Иностранной коллегии складывается группа энергичных переводчиков («перелагателей») нового типа, выпустивших первые образцы переводов-переложений и, несомненно, осознававших и теоретические основы и практическую важность таких «переложений на русские нравы»<sup>20</sup>. В эти же годы театр стал подлинной страстью Фонвизина. «Ничто в Петербурге так меня не восхищало, как театр, который я увидел в первый раз отроду [...]. Действия, произведенного во мне театром, почти описать невозможно, — запишет после Фонвизин в «Чистосер-

---

<sup>19</sup> Впрочем, отношения между Фонвизиним и Лукиным были окрашены в цвета соперничества и вражды. Есть основания думать, что выпады против Лукина в «Грутне» принадлежат Фонвизину, который, между прочим, подбивал Елагина на разрыв с Лукиным.

<sup>20</sup> К этому же кругу следует присоединить и Б. Е. Ельчанинова, служившего в Шляхетном кадетском корпусе. С его именем связаны две комедии — «Награжденное Постоянство» и «Наказанная Вертопрашка».

дечных признаниях»<sup>21</sup>. В Петербурге же он регулярно посещает русский, французский и итальянский театры, поддерживает дружеские отношения с И. И. Дмитриевским, с интересом следит за французской драматической литературой.

Поездки за границу, знакомство там с новой литературой и новыми театральными постановками расширяли кругозор Фонвизина и вводили в сферу его внимания новые образцы. Все, что известно о Фонвизине до создания им двух его основных комедий, его исключительная «переимчивость» и его умение почти без остатка «склонить на русские нравы» чужой текст в сочетании со всем его богатым предыдущим писательско-переводческим опытом не только не делают странным предположение о «западных» связях «Бригадира» и Н., но и — более того — позволяют почти с полной уверенностью говорить об актуальности для писателя этих связей и соответствующих источников на протяжении всего его творчества. Удивляться следует не наличию и значимости этих связей, а предположению о возможности их отсутствия.

И в этом отношении продолжает в целом оставаться верной общая характеристика Фонвизина под этим углом зрения (т. е. вне темы оригинальности творчества писателя), данная почти век назад в знаменитой книге Алексея Николаевича Веселовского «Западное влияние в новой русской литературе», вызвавшей немало справедливой критики, но еще больше необоснованных упреков, поношений и клеветы. Ср. в выдержках:

«Автора «Бригадира» и «Недоросля» мы привыкли считать оригинальным сатириком [...]. Но, чтобы проверить степень оригинальности его приемов, стоит собрать различные разоблачения сделанных им заимствований; ряд указаний на них, начинающихся еще с 20-ых годов прошлого века, особенно обогащен был исследованием князя Вяземского и библиографическими разысканиями Тихонравова, и, как увидит читатель, не перестает разрастаться и до сих пор. Целыми периодами черпал Фонвизин свои «наблюдения» над социальным положением современной Франции из книги «*Considérations sur les mœurs de ce siècle*», 1752 г., из посредственной статьи немецкого журнала «*Literatur- und Völkerkunde*», отчасти из «Философских мыслей» Дидро; Лабрюйер, Дюкло, Дюфрени, Вольтер, Ларошфуко, даже невинный словарь синонимов Жирара подверглись такому же опустошительному набегу для «Недоросля», и сшивная работа вставлена именно там, где читатель всего скорее ожидает оригинальных комических штрихов, напр., в экзамене Митрофанушки из географии, где известный ответ

---

<sup>21</sup> В приведенном высказывании возможна неточность. По другим данным, знакомство с театром произошло раньше, еще в Москве, где Фонвизин сам выступал на сцене.

Простаковой взят из вольтеровской повести (Jeannot et Colin). [...] К этому длинному списку мы прибавим с своей стороны факт влияния на «Бригадира» (и в особенности на обрисовку характера Иванушки) комедии Гольберга «Jean de France», и затем укажем на новый, случайно бросившийся в глаза пример явного плагиата: одно из украшений сатирического журнала «Стародум, или Друг честных людей» [...] — Переписка между дедиловским помещиком Дурькиным и Стародумом [...], — в главных чертах, и даже во многих выражениях, взято из «Сборника сатирических сочинений» [...] Рабенера [...], с переделкой имен на русский лад, — и все это несмотря на категорическое заявление Фонвизина [...], что «переводы из сего периодического творения вовсе исключаются», что «ни одно сочинение, где-нибудь напечатанное, в сей книге места иметь не может, словом, *все сочинения будут совсем новые*». И при том именно те черты сатирической картины, которые мы склонны были бы считать отпечатком русской действительности [...] — все это оказывается точным оттиском с немецкой сатиры, рисовавшейся прямо с натуры... Если мы же к этим *скрытым* займам прибавим много *явных* переводов и переложений [...], то получим точку зрения на нашего писателя, весьма отличающуюся от общепринятой» (цит. по 5-му изд. М., 1916, 81—85).

Пожалуй, как это ни парадоксально, единственное, в чем А. Н. Веселовский определенно не прав, — это как раз недооценка роли «чужого» в формировании «своей» культуры. Оказывается, что иногда именно это «чужое» составляет наиболее эффективный язык для описания «своего», служит его катализатором. Конечно, Фонвизин был менее «добросовестен» и аккуратен, чем Лукин, и более дерзок, чем он, в своих «необъясненных» захватах, иногда, действительно, граничащих с плагиатом, но зато Фонвизину быстрее, полнее и лучше удалось сократить этот разрыв между «чужим» и «своим», и в конечном счете именно он оказался тем победителем, которого не судят. В 60—70-е годы XVIII в. пришло осознание очень большого разрыва между уровнем развития европейской и русской литературы и сомнения в способности последней быть адекватным передатчиком идей и образов первой. Деятельность Фонвизина, Новикова и Типографической компании, Карамзина привела к тому, что к рубежу двух столетий этот разрыв был существенно сокращен и, главное, обозначились очертания нового периода в освоении западной литературы в России, связанного с именами Жуковского, Батюшкова, позже — Пушкина.

В этой перспективе значение Н. в литературной и общественной жизни своего времени и в истории русской литературы едва ли может быть преуменьшено от обнаружения еще одного источника этой пьесы. Но картина того, чем обязана русская

литература западной, каковы последствия «врожденного свойства душ российских» не только *перенимать*, но и *понимать*<sup>22</sup>, где ставил Фонвизин для себя границы между «своим» и «чужим», — существенно обогащается и дифференцируется от учета подобных фактов литературного преемства.

Сказанное выше позволяет включить и имя Фонвизина в историю русской Goldsmithiana'ы. Но многое еще подлежит уточнению. Особое значение имел бы ответ на вопрос о том, каким образом Фонвизин мог познакомиться с комедией Голдсмита. Ясно, что это могло произойти между 1773—1774 и 1780 гг. (появление НО. и Н.). Практически этот отрезок может быть, видимо, сокращен еще более. Скорее всего, Фонвизин мог познакомиться с НО. в 1778 г. (с февраля) во время его многомесячного пребывания в Париже, где он живо интересовался новостями литературы и театра, общественной жизни и политики, встречался с Мармонтелем, Даламбером, Тома, Франклином, не раз видел Вольтера, посещал Академию наук и Французскую Академию и т. п. (ср. его письма к родным, где важное место занимают новости театра и сведения о наиболее известных актерах). В этой обстановке перевод на французский язык («Elle s'abaisse pour triompher» /вар. — vaincre/ или «Les méprises d'une nuit») или постановка этой пьесы как раз и могли привлечь внимание русского писателя (понятно, что нельзя исключать и возможности знакомства с комедией в панинском кругу: конституционализм Н. И. Панина делал для него и для его узкого круга важным ряд черт английского политического и общественного устройства, в частности, и состояние воспитательного дела, которому в известной степени посвящена комедия Голдсмита). Этими приблизительными и предварительными соображениями приходится пока ограничиться.

---

<sup>22</sup> В известной статье из «Зрителя» П. А. Плавильщиков писал: «*Перенимать* значит то же самое делать, что видишь, в том, кому следуешь: в сем действии мысль не объемлет самого существа дела, а схватывает одну только поверхность и тогда человек бывает слепой только подражатель. *Понимать* же значит проникать мыслями во внутренность дела, доходить до основания и ясно постигнуть умом его существо: в таком случае человек сам бывает творец и может превзойти своего учителя». Ср. и его конечный вывод: «Русский все удобен понимать».



## О НАЗНАЧЕНИИ ВИНЬЕТ, ПРИЛОЖЕННЫХ К ПОЭТИЧЕСКИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Е. Г. Григорьева

Ставшее почти обязательным в работах, посвященных Г. Р. Державину, указание на «изобразительность», «картинность» его поэзии<sup>1</sup>, инспирированное самим автором в «Рассуждении о лирической поэзии», как кажется, до некоторой степени противоречит его же настоятельному желанию видеть свои произведения проиллюстрированными<sup>2</sup>. Если поэзия «ничто иное есть, как говорящая живопись»<sup>3</sup>, то для чего ее дополнять живописью «неговорящей»? О простом повторении, реализации стихотворных картин речи быть не может согласно известному высказыванию по этому поводу Н. А. Львова: «Изограф <...> не повторяет автора и не то же представляет в лицах первый, что второй написал в стихах. Сие повторение, довольно, впрочем, обычное, казалось ему плеоназмом»<sup>4</sup>. К этому свидетельству друга и единомышленника Державина нам придется еще не раз обратиться.

Иллюстрации должны были давать некоторую возможную трактовку, концепцию произведения<sup>5</sup>. При этом существенно, что Державин полностью солидаризуется с графической версией своих текстов. Он, по всей видимости, принимает участие в обсуждении программ<sup>6</sup>, но все же составляет их не сам<sup>7</sup>, т. е. предполагает в ком-то большую компетентность в этом вопросе.

Как кажется, для понимания задачи указанных иллюстраций необходимо проследить характер их соотношения со стихотворным текстом, что, как ни странно, до сих пор не было сделано. Работа Е. Н. Петровой «Иллюстрации к анакреонтике Державина»<sup>8</sup> при несомненной ценности введенного в научный оборот материала, атрибуции рисунков, к сожалению, оставляет вне пределов своего внимания вопрос о природе связи между рисунком и поэтическим текстом, поэтому практически ничего не объясняет в назначении такого «синтеза». Исследовательница полагает, что каждый из художников иллюстрировал какую-либо грань державинского таланта. Однако поэт в конечном

итоге поручил воспроизведение всех виньет одному художнику, добиваясь тем самым стилистической унификации. Вероятно, индивидуальный почерк рисовальщика в применении к каждому конкретному тексту не был для него столь значим<sup>9</sup>. Таким образом, типологический подход здесь может оказаться более плодотворным для реконструкции поэтического сознания Державина, чем выяснение индивидуальных особенностей каждого изображения.

Определенным ограничением представляется и попытка объяснить появление иллюстраций «живописной» природой поэзии Державина, «особым даром» «выражать в слове удивительное многоцветие и пластическое богатство мира»<sup>10</sup>. В этом случае остается непонятным, почему же **подобная** поэзия сочетается с суховатыми, сложными для прочтения аллегориями виньет.

Природа соотношения литературного текста с иллюстративным материалом к нему представляет собой еще в значительной степени не разрешенную проблему. Основываясь на имеющихся в настоящее время определениях, пожалуй, с уверенностью можно утверждать только то, что иллюстрация обязательно и неизбежно интерпретирует вербальный текст<sup>11</sup>. Эта интерпретация возникает как следствие самого факта перевода с одного языка (вербального) на другой (изобразительный). При этом исследователями предполагается первичность и большая автономность вербального текста относительно иллюстрации. Такая точка зрения приводит Ю. Н. Тынянова к отрицанию иллюстрации в качестве «необязательного истолкования»<sup>12</sup> одного произведения другим.

Примечательно, что Тынянов использует высказывание Львова для характеристики важнейшего аспекта иллюстрации Державина: «Здесь не так интересно, что изображать иное по сравнению с поэзией (ино-сказать) можно только иносказанием, аллегорией, что эта аллегория что-то дополняет. Но здесь есть ценное понимание разнородности задач обоих художников. <...> Задача рисунков относительно поэзии здесь скорее негативная, нежели положительная; оставить стихам всю силу действия»<sup>13</sup>.

С этим трудно согласиться. Скорее речь здесь должна идти о желательном для поэта истолковании его стихов. Однако специфика графического решения державинской поэзии состоит в декларации относительной свободы рисунка от его поэтического аналога<sup>14</sup>. Иллюстрация и стихотворение соотносятся друг с другом опосредованно, через некий промежуточный этап, и тем самым имеют равное отношение к более общей закономерности. В первую очередь об этом свидетельствует тот факт, что созданию рисунков предшествуют программы<sup>15</sup> и последуют объяснения<sup>16</sup>. Это означает, что сам стихотворный текст не может выполнять ни ту, ни другую функцию. Соположение стиха и рисунка неочевидно, и эта неочевидность принципиально зна-

чима для Державина. Изображение должно сообщить нечто иное, не совпадающее с текстом. Объяснения рисунков поэтом призваны одновременно истолковать смысл изображаемого и констатировать семантическую взаимообусловленность рисунка и стиха. Таким образом, эти два текста приравниваются друг другу извне некоторым авторским волевым актом, предполагающим сохранение за элементами определенной автономии и образования нового смысла при их сопоставлении, не равного смыслу каждого в отдельности. Это означает образование эмблематического сочетания<sup>17</sup>.

Подобное истолкование подтверждается еще и наличием вариантов программ к одному и тому же стихотворению. Классическая эмблематика, в значительной степени, является искусством свободного сочетания некоторого стандартного набора элементов, как изобразительных, так и вербальных. Одно и то же изображение может сопровождаться различными подписями и наоборот<sup>18</sup>. Так же к одному и тому же державинскому тексту могли быть предложены различные рисунки, причем в этих случаях перед нами не рисунки к разным фрагментам стихотворения (что соответствовало бы выбору «фабульного» эпизода художником), а иные эмблематические прочтения, аллегорический комментарий. Но еще более убедителен тот факт, что возможен и обратный ход. Один и тот же рисунок предлагается к разным стихотворным произведениям. Это в основном относится к рисункам концовки, более лаконичным и формализованным, т. е. имеющим большую стихотворную валентность<sup>20</sup>. Рисунки в соединении со стихами Державина образуют некоторый единый текст. Характер возникающих здесь отношений убеждает нас, что этот текст эмблематический. В замысел и поэта, и его иллюстраторов, очевидно, входило намерение подчеркнуть эту эмблематичность.

При таком подходе оформление державинских стихов можно описать следующим образом. Иконическому элементу эмблемы соответствует рисунок, виньета, помещенная до или после стихотворения. Стихотворный текст соотносим с подписью к эмблеме. Объяснения Державина к виньетам (и в случае их отсутствия — программы) совпадают с пояснениями к эмблеме. И, наконец, в качестве девиза выступает, как правило, заглавие стихотворения (оно достаточно часто дублируется в рисунке)<sup>21</sup>, за исключением тех виньет, где имеет место оригинальный девиз<sup>22</sup>.

Если за отправную точку принять предложенное описание, то ярче выступает эмблематическая природа сочетания рисунка и стихотворного текста, что нам представляется необходимым для рассмотрения их функциональных различий. Если же принять во внимание предполагавшиеся подписи и девизы к рисункам, актуальнее будет другой подход: виньета как самодоста-

точная эмблема<sup>23</sup>. В таком случае возникает проблема эмблематической идентификации стихотворных текстов. Иными словами, они также могут быть рассмотрены как эмблематические составляющие<sup>24</sup>. Однако это задача специального исследования.

В рамках настоящей статьи мы прибегнем только к первой точке зрения, которая, впрочем, должна быть усложнена. Мы выделяем три основные тенденции в распределении функций между указанными единицами. По объему вмещаемых понятий и вербальный, и изобразительный тексты могут занимать по отношению друг к другу или обобщающую (свертывающую) или индивидуализирующую (развертывающую) позиции. Кроме того, их понятийный объем может совпадать.

Две возможности заданы Лениным, а третья — Н. А. Львовым. Две из них выражены вполне определенно: «Старался художник домолвить карандашом то, что словами стихотворец *не мог или не хотел сказать*», — и далее, — «В заглавии некоторых однако поэм тоже или почти тоже изображено в лицах, что сказано в поэме. <...> Действительное представляет столь же хорошую картину для глаз, сколько словесная кисть для разума»<sup>25</sup>. Кажется, здесь охарактеризованы два типа рисунков: распространяющих текст и повторяющих. Третий тип менее очевиден, он вычленяется внутри стремления «домолвить» поэзию как противонаправленный распространяющей тенденции. Но ему принадлежит доминирующая роль в изобразительном решении державинских текстов.

Е. Н. Петрова совершенно справедливо рассматривает программы как «своеобразное связующее звено между поэтическими и изобразительными образами. Тем самым их авторы невольно [вероятно, все же сознательно — Е. Г.] объясняли как поэта, так и художника»<sup>26</sup>. Однако для нас важна последовательность в создании виньет. Программа в первую очередь является рабочим описанием, руководством для художника, т. е. рисунок последует теоретическому анализу стихотворения. Художнику, по мнению его заказчиков, недостаточно было прочесть поэму, вдохновиться и изобразить ее событийную канву, но требовалось воспользоваться извлеченной в программе моралью: «Воображение родило и вкус автора образовал нравоучение в поэме, но дабы нравоучение не наскучило <...> его <...> оставил на догадку; художник догадался»<sup>27</sup>. Львов последовательно подменяет видение художника своим прочтением, которое рекомендует и предписывает автору рисунков. Он исходит из того, что за стихотворным произведением должна стоять логическая идея, некий общий смысл, отвлеченный от авторской индивидуальности стихотворца и посему относительно безразличный к выбору языка (вербальный или изобразительный), смысл, который можно закрепить в сознании чита-

теля «в виде физическом» при помощи аллегории. И в этом аспекте, рисунок дает изобразительную формулу, сворачивающую, а не распространяющую текст.

Даже в тех случаях, когда рисунок прямо соотнесен (в объяснениях или программах) с какой-либо строфой — частью текста<sup>28</sup>, он все-таки резюмирует текст в целом, включает его в себя, о чем свидетельствует хотя бы расположение рисунков до и после стихотворения. В данном случае строфа, непосредственно соотнесенная с виньетой, наделяется большими обобщающими полномочиями, чем остальной текст. Стихотворение свертывается до объема строфы или строки и уже потом сопоставляется с изображением.

Аллегорический рисунок вообще, в том числе и рисунок к поэзии Державина, выполняет обобщающую, абстрагирующую функцию, в силу того, что он оперирует сравнительно небольшим, стандартным набором изобразительных элементов, несущих «морфологическое» значение<sup>29</sup>. Количество этих элементов, вероятно, с одной стороны, ограничено необходимостью быстрой семантической идентификации, а, с другой стороны, открыто для возможностей комбинаторного варьирования. Сказанное особенно характерно для антропоморфных фигур. Атрибуты более семантически индивидуализированы, при их помощи образуется семантическая аура вокруг фигуры (весы, коса, часы и т. п.). Сами же фигуры могут получать практически любое значение. Изображение женщины может означать и Веру, и Красоту, и Душу<sup>30</sup>. Фигура Старика при соответствующих атрибутах принимает значение то Воина, то Смерти, то Источника<sup>31</sup>. Фигурка путто в силу своей обширной валентности может восприниматься вообще как понятие «действителя»<sup>32</sup>. Эмблематическое сознание мыслит видимо в движении от частного к общему. В программах значит: «Под скалою сидит ключ в образе Старца» или: «Нева в образе прекрасной нимфы»<sup>33</sup>, а не наоборот, что было бы для нас привычнее и означало наделение некой общей фигуры конкретным значением при помощи атрибутов.

В этом смысле показательно, как в виньетах трансформируется означение конкретной исторической личности, которой посвящено стихотворение. Хрестоматийный пример: Екатерина II в одах Державина названа Фелицею. Это достаточно индивидуализированное, почти домашнее имя — указание на текст самой императрицы, что предполагает намек на обращение поэта к поэту. В рисунке же, например, к оде «Изображение Фелицы» этому образу соответствует Минерва<sup>34</sup>, что есть уже официальная, освященная государственной традицией аллегория. Граф Валериан Зубов в оде, посвященной его возвращению из Персии, сравнивается с Александром Македонским: «По младости твоей, красе, // По быстром персов покореньи // В те-

бе я Александра читил!»<sup>35</sup>, — т. е. хоть и с мифологизированным, но все же историческим героем. Виньета же изображает Геркулеса — в объяснениях еще более обобщенно: «мужество»<sup>36</sup>. Авторские сконструированные имена (разумеется, типологизирующего характера): Пламида, Всемида, в рисунках получают более традиционное истолкование — Сирена, Диана<sup>37</sup>. Самое лирическое «я» поэта может идентифицироваться в рисунках с Сатиром, Амуром, Анакреоном<sup>38</sup>.

Ряд «картин» стихотворного текста метонимически замещаются одной или двумя в виньетах («Водопад», «Изображение Фелицы», «Осень во время осады Очакова») <sup>39</sup>. Зачастую рисунки фиксируют конец и начало текста, свертывая его, таким образом, до двух наиболее значимых точек («На взятие Измаила», «Успокоенное неверие», «На рождение в Севере...») <sup>40</sup>. Сказанное вполне соответствует мнемонической функции эмблемы <sup>41</sup>: «Дабы картине, одною только так сказать тению окинутой, дать тело и силу физическую, дабы впечатление оной прочнее и надежней в сердце читателя изобразилось» <sup>42</sup>. Что особенно важно для достаточно объемных произведений Державина.

Кроме того, такое изображение «подтягивает» текст к определенной традиции. Наиболее ярким примером, пожалуй, может служить стихотворное послание Н. А. Львову («Другу»): «Пусть Даша статна, черноока // И круглолицая, своим // Взмахнув челом, там у потока, // А белокурая живым // Нам Лиза, как зефир, порханьем // Пропляшут вместе казачка» <sup>43</sup>. Из объяснений мы выясняем, что «Даша и Лиза, две горничные девушки Львовых, отличавшиеся умением плясать по-русски» <sup>44</sup>. В заставке же представлены «две нимфы, пляшущие под сению мирта, которых Любовь соединяет венком Граций» <sup>45</sup>. Отчетливо индивидуализированный текст, дружеское послание полное конкретных, интимных деталей приводится в соответствие с традицией аллегорического, эмблематического изображения. Этой же цели служит и концовка: «Под пальмой лев с державой, эмблема имен поэта и друга его». «Тут, назвав оба символа, выйдет явной загадки не скрытый смысл... от ... кого... и к кому» <sup>46</sup>. Решение загадки действительно слишком прозрачно, чтобы послужить единственной причиной такой трактовки. В первую очередь здесь имеет значение сама отсылка к эмблематической традиции, особенно если учесть, что именно Львов был теоретиком и активнейшим участником составления программ.

Возможно необходимость прикрепления к традиции развитого эмблематического искусства ощущалась и Державиным, и авторами виньет в силу новизны державинского слога, требующего утверждения, вернее подтверждения своего «высокого» начала. Согласно Г. П. Макогоненко, «для Державина перестали существовать высокие или низкие слова (<...> Для Державина все слова равны» <sup>47</sup>. Это верно с точки зрения историка

литературы как констатация определенного этапа ее развития. Но Державин как автор, конечно, осознает «высокость» и «низкость» своего слова, в этом в значительной мере состоит эффект художественного воздействия его произведений (на что и указывает Г. П. Макогоненко, говоря о Суворове в «Снигире»). Присутствие «низкого», разумеется, было более шокирующим фактором. Рисунки могли смягчить его. Обобщить (свернуть) при помощи указания на традицию слишком резкую авторскую индивидуальность.

В этом аспекте, и при соположении с эмблемой, стихотворный текст по отношению к рисунку выполняет функцию развернутого повествования, словесной «картины», рисунок же соответствует краткой афористической изобразительной «подписи» под ней.

Инверсированный характер этого сочетания подчеркивается «живописностью» державинских стихов, активным использованием цветообозначений<sup>48</sup>. Виньеты же, как правило, ориентированы на рельеф, скульптуру, камео, стилизованные или воспроизводящие античные образцы. Ср. стилизованное под рельеф изображение Минервы и описание Фелицы в оде: «Небесно-голубые взоры // И по ланитам нежна тень // <...> // Коричными чело власами, // А перлом перси осени; // Премудрость и любовь устами, // Как розы дышат, изъясни»<sup>49</sup>. Цвет в аллегорической живописи в первую очередь является конвенциональным знаком, указанием на соответствующее ему абстрактное понятие. Применяя цветообозначения для собственно живописной характеристики своих текстов, Державин отталкивается от эмблематической традиции, отнюдь не чуждой ему. Собственно Державин соединяет в своей поэзии два понимания цвета. В традиции эмблематики могут быть истолкованы колоритивы в «Видении Мурзы» (описание Екатерины в образе жрицы): «Одежда белая струилась // На ней серебряной волной // <...> // Из черноогненна виссона, // Подобный радуге, наряд»<sup>50</sup>. Но они соседствуют со строками, не подчиняющимися этому принципу: «И палевым своим лучем // Златые стекла рисовала... и т. д.»<sup>51</sup>. Заметим, что в виньете даже в цветном варианте подносного экземпляра цвет сведен к минимуму, а изображение сильно упрощено.

Среди обширного изобразительного материала к произведениям Державина можно обнаружить и другой тип функционального соответствия, противоположный описанному выше. Мы имеем в виду вариант, когда стихотворный текст задает отчетливую аллегорическую ориентацию, а рисунок ее индивидуализирует. В виньеты вводятся многочисленные портреты тех лиц, которым посвящены стихотворения, и где они не названы или названы условным, сконструированным именем («Решемыслу» — портрет Потемкина; «Ласточка» — «облик скончав-

шейся Пленеры», скульптурный портрет первой жены поэта и т. д.<sup>52</sup>) Это свидетельствует о том, что Державину (или его друзьям, осознавшим особенности его литературного стиля) необходимо было присутствие обобщенно-аллегорического и индивидуально-конкретного в восприятии его текстов.

Так в посвящении на русскую пляску великих княжен («Хариты») уподобление официально-аллегорично: «внуки Екатерины — Хариты». Заставка предполагалась: «Портреты великих княжен Александры и Елены Павловны в отдельном медальоне»<sup>53</sup>, т. е. указание на конкретные лица. Концовка реализована: «Две девицы в легком русском платье важно пляшут»<sup>54</sup>, т. е. указание на конкретный случай (русская пляска в Зимнем дворце в первый день Святков 25 декабря 1795 года)<sup>55</sup>. Характерно, что среди вариантов имелись следующие программы: «Три в русском костюме пляшущие девицы, на которых смотрящая Минерва улыбается», — или — «Три маленькие грации, держащиеся за руки»<sup>56</sup>, однако не были реализованы, вероятно, по причине меньшей конкретности (три грации, но две княжны).

Типологически соотношение развернутого повествования, предметной картины и краткого обобщающего резюме, помимо эмблемы, может быть соположено с классической басней.

Отношения элементов в эмблеме эксплуатируют оппозицию «икон/конвенционал». Основное семантическое напряжение здесь лежит в области языковых различий. Не столько значим семантический объем каждого из сопологаемых понятий, сколько их приведение к общему знаменателю — более конкретному, чем конвенционал, и более абстрактному, чем икон. Эмблематический знак в целом реализует себя в процессе соотношения, что наиболее удобно в мнемонических целях. Это позволяет одновременно хранить информацию о некоторых абстрактных закономерностях, которым подчиняется его означаемое, и о конкретном объекте, потенциально им соответствующем.

Басня использует оппозицию логического типа «свертывание — развертывание» объема понятий, выраженных на одном языке. Некоторое повествование и его обобщенный смысл (мораль), т. е. фиксация отношений типа «вариант — инвариант». Ситуация сходная с процессом обучения: правило — пример, что вновь указывает на мнемонические задачи.

Виньеты в сочетании с поэтическими текстами Державина лежат на пересечении этих двух типов связи. С одной стороны, они используют языковую оппозицию, с другой — логическую. Нечто новое, необычное, непонятное, очевидно, представляет собой такую же проблему по сохранению в памяти, как ставшее привычным, стертым, незаметным. Стремление анализировать и тот, и другой класс явлений (открытия совершаются,



как правило, именно в этих областях), позволяет интенсифицировать их информационное бытие.

Здесь необходимо охарактеризовать еще один вариант сочетания текстов, использующих только изобразительный язык. В первую очередь нас интересует распределение функций между заставкой и концовкой в виньетах. Иногда оба изображения представляют собой синонимичные конструкции, с той разницей, что в заставке всегда уделяется большее внимание деталям и автономии фона рисунка от нейтрального фона листа. Но, как правило, они соотносятся друг с другом по принципу «свертывание-развертывание». Заставка дает более распространенный текст, некое «повествование», узел — лаконичную реплику к нему (зачастую это только набор атрибутов). Здесь также возможна синонимия, но как перевод с языка реалий на язык аллегорий. Например, «Маневры» — заставка: «Окруженный всадниками император Александр», узел: «Парящий орел смотрит вниз на птенцов, которые учатся летать»<sup>57</sup>. Таким образом, заставка и концовка образуют самостоятельную «мнемоническую» единицу, являясь одновременно и моделью построения поэтического текста, и его соположения с виньетами.

Однако и само по себе аллегорическое изображение пользуется одновременно двумя типами знаков. Один и тот же текст читается на двух разных языках и соответствует двум различным классам денотатов. С одним он вступает в иконические отношения, с другим — в конвенциональные. Примером такого высказывания является портрет Державина работы Тончи. Двойственность восприятия его современниками очевидна: «Какая идея, как написан, и какое до сих пор (1806) еще сходство!» — свидетельство С. П. Жихарева<sup>58</sup>. Державин пишет в посвящении «Тончию»: «Так, живописец-философ! // Пиши меня в уборах чудных, // <...> // Иль нет: — ты лучше напиши // Меня в натуре самой грубой // <...> // Чтоб шел, природой лишь водим»<sup>59</sup>. Высокая общая идея и реальное сходство. Сам Тончи сопровождает портрет аллегорическим комментарием: «Правосудие изображается в скале, пророческий дух в румянном восходе, а сердце и честность в белизне снега»<sup>60</sup>. А. Е. Егоров, копируя этот портрет, добавляет к композиции аллегорическую фигуру Славы с трубой и лавровым венком<sup>61</sup>. Это наиболее яркий пример, но сказанное относится к любому аллегорическому изображению вообще, в том числе и к державинским виньетам.

Таким образом, сочетание виньет с поэзией Державина описывается как сложная мнемоническая система взаимных уподоблений, призванная истолковать сам принцип построения такого типа поэтического текста, охарактеризовать его типологически.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Самым значительным явлением в раскрытии этой темы по-прежнему должно считать работу Данько Е. Я. Изобразительное искусство в поэзии Державина // XVIII век. — М.: Л., 1940. — Сб. 2. — С. 166—247.
- <sup>2</sup> Историю создания рисунков и попыток их награвировать см.: *Грот Я. К.* О рисунках при стихотворениях // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. — Спб., 1864. — Т. 1. — С. XXVIII—XXXVI (Далее все ссылки — СД, том, страница). А также: *Петрова Е. Н.* Иллюстрации к Анакреонтике Г. Р. Державина. Замысел и история создания // Г. Р. Державин. Анакреонтические песни. — М., 1986. — С. 379—395 (Далее ссылки на это издание — АП, страница).
- <sup>3</sup> *Державин Г. Р.* Рассуждение о лирической поэзии // СД, VII, с. 564.
- <sup>4</sup> СД, I, с. XXX (Я. Грот приписывает Оленину, авторство Львова предположено в указ. работе Е. Я. Данько, с. 227, воспроизведено в АП, с. 388—389, где доказательно подтверждается авторство Львова).
- <sup>5</sup> Ср. у Львова: «Художник нравоучение и пользу оного образовал — и представил в виде физическом намерение автора и пользу видов его». — СД, I, с. XXXI.
- <sup>6</sup> Об этом свидетельствуют хотя бы пометы его рукой подле рисунков.
- <sup>7</sup> В рукописном отделе Пушкинского дома (архив Я. К. Грота — далее ИРЛИ, фонд и т. д.) хранятся записи программ, атрибутированные Гротом Капнисту (ИРЛИ, 6968, л. 2—5), Львову (6963, л. 1—7 об., 6964, л. 1—16), а также неатрибутированные листы.
- <sup>8</sup> АП, с. 379—395.
- <sup>9</sup> Е. Н. Петрова отмечает эту унификацию, но не интерпретирует.
- <sup>10</sup> АП, с. 379.
- <sup>11</sup> Принято считать, что понимание иллюстрации как объяснения, трактовки литературного произведения, в русской научной традиции восходит к Ф. Буслаеву (см. *Лебедев Г. Е.* Русская книжная иллюстрация XIX века — М., 1952. — С. 5). В таком случае, Н. А. Львов должен быть назван среди его предшественников в теоретической разработке этого вопроса. Определения, которые дают в своих работах А. А. Сидоров (см.: *Он же.* История оформления русской книги. — М., 1964. — С. 20; *Он же.* Иллюстрация // Книговедение: энциклопедический словарь. — М., — 1981. — С. 205). Г. Е. Лебедев (Указ. соч. — С. 5), в целом опираются на сходные положения.
- <sup>12</sup> *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 317.
- <sup>13</sup> Там же. — С. 316. (Подчеркнуто нами — Е. Г.)
- <sup>14</sup> См. высказывание Н. А. Львова: СД, I, с. XXX—XXXI.
- <sup>15</sup> См. прим. 5, а также СД, I, с. XXIX—XXX (предисл. Я. Грота).
- <sup>16</sup> Объяснения на сочинения Державина. — ИРЛИ, Арх. Г. Р. Державина, ф. 96, оп. № 16. Я. Грот в своем издании разделяет объяснения к рисункам, частью приводя в примечаниях к стихам (СД, I—II), частью в СД, VI. При этом он иногда использует программы, не указывая авторства. Для анакреонтики точный адрес можно выяснить в комментариях к АП.
- <sup>17</sup> См.: *Григорьева Е. Г.* Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Труды по знаковым системам. — Тарту. 1987. — XXI. — С. 78—88. (Уч. зап. ТГУ, Вып. 754).
- <sup>18</sup> Об этом см.: *Морозов А. А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // XVIII век. — Л., 1974. — Сб. 9. — С. 184—226.
- <sup>19</sup> См. напр. «Праздник воспитанниц...» (СД, I, с. 77). Программы к заставке: 1. «Богиня щедрот из рога изобилия сыплет пищу сокровищ; и целая стая птиц, питающаяся щедротою, составив вокруг нее сферу, с возвышение ее возвышаются» (АП, с. 406); 2. «Храм Весты и жертвоприношение ей» (Там же).

- <sup>20</sup> См. напр. узел к стих. «Возвращение Весны» (СД, II, с. 66). Программа Львова: «Любовь таким образом связала перевязкою своею стрелы, что составили они треножный жертвенник, на самом острие утвердила венец прелести, и слава богу для жертвы, что жертвенник сей ненадежен. Спущенный лук служит ему основанием» (АП, с. 405). И программа к «Праздник воспитанниц...» в Сочинениях Державина, ч. III (ИРЛИ, ф. 96, оп. 1, л. 18 об.): «Любовь перевязкою своею связав стрелы, сделала из них треножник, и утвердя на остриях оных венец прелестей, составила свой жертвенник, которому спущенный лук служит основанием».
- <sup>21</sup> В основном в корпусе текстов подносного экземпляра.
- <sup>22</sup> «Жив» («Монумент Петра Великого» — СД, I, с. 37); «Фелицею» («Видение Мурзы», узел СД, I, с. 169) и др.
- <sup>23</sup> Эмблематическая природа виньет к державинским стихам доказана генетически еще Ф. Буслевым (См.: Мои досуги. — М., 1886. — Ч. II). О структуре эмблемы см. указ. работу А. А. Морозова, а также: Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. — М., 1979. — С. 13—38.
- <sup>24</sup> Это особенно важно, если принять во внимание выявленные Е. Я. Данько (см. указ. соч.) аллюзии на аллегорические изобразительные образцы в стихотворениях Державина.
- <sup>25</sup> СД, I, с. XXX.
- <sup>26</sup> АП, с. 391.
- <sup>27</sup> СД, I, с. XXXI.
- <sup>28</sup> См. напр. программы к «На рождение в Севере...» в АП, с. 402.
- <sup>29</sup> См. прим. 17.
- <sup>30</sup> «Буря» (СД, I, с. 561, программа ИРЛИ, 6963, л. 6 об.); «Бессмертие души» (СД, II, с. 1, программа ИРЛИ, 6966, л. 10.); «Объявление любви» (СД, I, с. 1, варианты программ АП, с. 440).
- <sup>31</sup> «На освящение Каменноостровского...» (СД, I, с. 61); «На смерть князя Мещерского» (СД, I, с. 87); «Ключ» (СД, I, с. 77).
- <sup>32</sup> В связи с этим см. Морозов А. А. Купидоны Ломоносова. К проблеме барокко и рококо в России XVIII века // Ceskoslovenska rusistika. — 1970. — № 3.
- <sup>33</sup> См. АП, с. 421; ИРЛИ, 6966, л. 17 об.
- <sup>34</sup> СД, I, с. 270.
- <sup>35</sup> СД, II, с. 34.
- <sup>36</sup> СД, II, с. 28, программа: ИРЛИ, 6966, л. 14.
- <sup>37</sup> СД, I, с. 3, 5.
- <sup>38</sup> СД, I, с. 1, 3; СД, II, с. 447.
- <sup>39</sup> СД, I, с. 457—488; СД, I, с. 270—299; СД, I, с. 222.
- <sup>40</sup> СД, I, с. 341—361; СД, I, с. 69—76; СД, I, с. 81—86.
- <sup>41</sup> См. прим. 17.
- <sup>42</sup> СД, I, с. XXXI.
- <sup>43</sup> СД, I, с. 674.
- <sup>44</sup> Там же, коммент. Я. Грота.
- <sup>45</sup> АП, с. 424.
- <sup>46</sup> СД, I, с. 674; АП, с. 424.
- <sup>47</sup> Г. П. Макогоненко. Анакреонтика Державина и ее место в поэзии н. XIX века // АП, с. 280.
- <sup>48</sup> В этой связи интересен сравнительный анализ картин зимы у Державина и Хераскова в работе И. З. Сермана «Проблема «говорящей живописи» в поэзии Державина» — Художественная культура XVIII века. (Материалы научной конференции 1973). — М., 1974. — С. 328—333.
- <sup>49</sup> СД, I, с. 273.
- <sup>50</sup> СД, I, с. 162. Надо заметить, что это описание отсылает к аллегорическому портрету Левицкого, т. е. опосредованно.
- <sup>51</sup> СД, I, с. 158.
- <sup>52</sup> СД, I, с. 170; СД, I, с. 573.

- <sup>53</sup> АП, с. 403. Наличие портретов предполагалось во всех вариантах.
- <sup>54</sup> Там же.
- <sup>55</sup> СД, I, с. 718, (коммент. Я. Грота).
- <sup>56</sup> АП, с. 407.
- <sup>57</sup> Рис. см.: СД, II, с. 488, 491, программы ИРЛИ, 6966, л. 17. Ср. также «Память другу» (СД, II, с. 459—464, прогр. ИРЛИ, 6966, л. 17 об.); «К Кубре» (СД, II, с. 483—487, прогр. ИРЛИ, 6966, л. 16 об.).
- <sup>58</sup> СД, II, с. 399 (коммент. Я. Грота).
- <sup>59</sup> СД, II, с. 402—403.
- <sup>60</sup> СД, II, с. 398.
- <sup>61</sup> Об этом см.: *Петрова Е. Н.* Об эскизе А. Е. Егорова для портрета Г. Р. Державина из музея в Иркутске // *Русская графика XVIII — первой половины XIX века. Новые материалы.* — Л., 1984. — С. 72—83.

## СЕМАНТИКА ОТРАЖЕНИЯ В ПОЭЗИИ Г. Р. Державина

М. Ф. Гришакова

Известно, какую важную роль играет мотив отражения в литературе XIX — нач. XX в., особенно в традиции: романтики — неоромантики — символисты. Отражение, являясь моделирующим принципом художественного пространства, образует в то же время определенные символические значения, соотносясь с определенными художественно-философскими парадигмами. С другой стороны, отражение, прежде всего зеркальное, связанное с пространственными, симметрическими и асимметрическими формами, — важный элемент искусства XVII—XVIII вв. Творчество Державина, лежащее на пересечении различных культурных традиций, — интересный материал для изучения различных типов отражения.

Удвоение, связанное с отражением, — один из структурных принципов державинского художественного пространства, связанный с позитивными онтологическими характеристиками. Отраженное становится онтологически более ценным, получает повышенную степень реальности.

То, что пейзаж у Державина почти всегда предстает отраженным в воде, отметил еще Л. В. Пумпянский<sup>1</sup>. Это отражение в спокойной водной поверхности, метафорой которой является зеркало. У Державина такое удвоение имеет символическое значение *живой картины*: В твоих водах изображену // Дуброву ветерок струит, // Волнует жатву золотую... — и связано со взглядом на своего живого двойника: Гора в день стадом покровенну // Себя в тебе любуясь зрит...<sup>2</sup>. Отраженное представляется и как более совершенное:

Коль красен взор природы  
И памятников вид,  
Они где зрятся в воды... (I, 426).

Аналог такого отражения — живописный портрет, картина, более живая, чем оригинал (см., например, «Изображение Фе-

лицы»). Кроме того, отражение создает возможность игры и подмены живого/неживого, движущегося/неподвижного («Картины в зеркалах дышали...»). Если вспомнить, что олицетворение или «оживление» Державин считал основным свойством поэзии («Рассуждение о лирической поэзии» — VII, 549), то еще одним аналогом такой картины, более живой и совершенной, чем объект ее изображения, будет поэзия.

Отражение небес и небесного огня в воде или тверди (И пропастей лицо лучами расцвело! // Открылося морей огнисто протяженье... — II, 319) соединяет пространственные «верх» и «низ». Взаимоотражение этих двух сфер может подчеркиваться параллельным движением рыб в воде и птиц в небесах («Возвращение весны» — II, 65). Особое значение приобретает медиатор между этими двумя сферами — ласточка-душа («Ласточка»). Взаимоотражение образует перевернутый мир:

Там блещет брег в реке зеленый,  
Там светят перлы по лугам... (I, 154)

(зеркальное отражение со сменой правого-левого:

твердь — вода  
X  
вода — твердь

Свет ясный, пурпуровый  
Объял все воды вкруг;  
Смотри в них рыб плесканье,  
Плывущих птиц на луг  
И крыл их трепетанье... (I, 425)

Но в ясный день, средь светлой влаги,  
Как ходят рыбы в небесах  
И выются полосаты флаги... (I, 484).

Таким образом, отражение находится как бы на грани хаоса, но противостоит этому хаосу как гармония, постоянно грозящая перейти в хаос и возникающая из хаоса. Это яркая особенность державинского художественного мира. Здесь происходит постоянное смешение стихий (что выражается в метафорике: Пожар, как рдьяны волны льется... (II, 468); И вдруг схолмяся в холм плувучий... (II, 590) — или на мотивном уровне, как в «Величестве Божиим» (преложении 103 псалма), тема которого — божественное равновесие мироздания, где усиленная Державиным семантика воды, потопа создает ощущение зыбкости этого равновесия); здесь гармонический пейзаж, свя-

занный с поднимающимися вертикалями, рождается из мрака и хаоса («Утро» — II, 318). И не случайно рождение этого нового мира может завершаться отражением как окончательной победой над хаосом:

Как роши, холмы, башни, кровы,  
От горняго златясь огня,  
Из мрака возстают, блистают  
И смотряся в зеркало вод... (I, 279).

Онтологическая ценность многократного отражения связана у Державина именно с противостоянием мраку и кумуляцией света. Это игра луча на многих поверхностях:

... Там под сенью древ далекой  
Сядем, взглянем по струям:  
Как, скользя по ним, сверкает  
Луч от царских теремов,  
Звезды, солнцы разсыпает  
По теням между кустов (II, 186) —

луч света, отражаясь от царскосельских куполов, преломляется в воде и сверкает на каплях росы. Это бесконечное взаимоотражение двух источников света друг в друге (божества и светила — «Молитва», царской четы — «К Каллиопе»), создающее семантику вечности и великолепия, что также находит аналогию в метапоэтических взглядах Державина: «Но таковое разнообразие должно всегда усиливать единство, делать главный предмет привлекательнейшим, богатейшим, блистательнейшим тем самым, когда разные лучи его, как отражения солнечные, видом или качеством своим подобные ему, от всех его окружающих картин, действий, звуков, побочных чувств и извилий обращаются на лицо единства, и в нем одном сливаясь, распространяют, украшают и усугубляют его великолепие» (VII, 541—542). Мотив многократного светового отражения связывается со звуковым, отсюда устойчивая аналогия «зеркало — эхо»:

Да отдадут скалы кремнисты  
Обратно песни голосисты,  
И луч, преломшись от стекла,  
Как в воздухе ярчей несется... (II, 227).

Разновидностью кумулятивной функции, связанной с противостоянием мраку, хаосу, стиранию различий, будет функция памяти — способность отражающего хранить отражение: отражение божества в смертном (Как в зеркале, в тебе оставил

// Сиянье Ог своих лучей... — I, 234), отражение пращура в потомстве, история как «зеркало времен», слава (Она так в вечности сияет, // Как в море ночью лунный свет. — I, 361).

Мотив отраженного света может быть связан с объектом-медиатором, проводником света, который как бы задает проекцию на высшую реальность. В роли медиатора выступают обычно зеркало или луна (ее аналоги — душа, поэзия, герой как посредник между высшими существами и смертными)<sup>3</sup>. Эта проекция, однако, может оказаться ложной — как в кулибинском фонаре («Афинейскому витязю»), где свет образуется отражением от склеенных кусочков зеркала (аллегорический образ вельможи «в случае»).

Но функцию медиатора, подобно эмблематическому зеркалу истины, выполняет в изданиях XVIII в. (а также в гротовском издании сочинения Державина, рисунки к которому были сделаны при жизни поэта) и эмблематическая иллюстрация, переводящая текст в некую идеальную плоскость, задающая «идеальную» проекцию текста. Такое соотношение иконического и вербального в корне отличает эмблематическую иллюстрацию от «реалистической», прежде всего в прагматическом аспекте. Так, для проекта «Учреждение Императорского воспитательного дома...» Бецкого (Спб., 1767—68), каждая глава которого снабжена эмблематическими заставками, идеальная проекция была, видимо, изначально более важной, чем реализация (что и подтверждается явственной судьбой этого заведения, о которой писал М. Щербатов). Интересно, что и в самом державинском тексте отражение может служить медиатором при переходе от эмблематического «кода» к «реалистическому»:

Седящ, увенчан осокою,  
В тени развесистых древес,  
На урну облегшись рукою,  
Являющий лицо небес  
Прекрасный вижу я источник.  
Источник шумный и прозрачный,  
Текущий с горной высоты... и т. д. (I, 77)<sup>4</sup>

Эмблематическое зеркало истины выступает как носитель этой высшей реальности, наделенный способностью проникания, высвечивания (отсюда цепочки типа: зеркало в суде — царский взор ↔ злость — орел ↔ змея). Такое зеркало входит в эмблематический комплекс (скрижаль, весы, меч, венец бессмертия и т. д.), причем наиболее валентным по отношению к зеркалу элементом оказываются весы. Соответственно, если в тексте присутствуют элементы данного комплекса, то можно реконструировать имплицитное присутствие зеркала. Так, в строфе



Как острой сталью горорытство  
Металлов ищет в недре гор:  
Так разум, людскость, любопытство  
И любомудрый тонкий взор  
Коварно сердце пронизает...  
... А время на весы все точно  
Что хвально весит, что порочно,  
И безпристрастно нас судит (I, 321) —

«сталь» восходит к инварианту «зеркало» как по признакам «блестящая поверхность» и «способность проникания», так и по наличию других элементов парадигмы.

Аналогом эмблематического проникающего зеркала является такой тип эмблематической иллюстрации, который высвечивает имплицитно присутствующие в тексте элементы, делая их явными, расширяя художественное пространство текста. Так в стихотворении «Меркурию»:

Но хлопотать когда устану,  
Весь день быв жертвой и игрой  
Среброчешуйну океану... (I, 559) —

эпитет «среброчешуйный» («чешуйчатость» как атрибут змеи) связывается с заставкой (кадуцей — жезл Меркурия, обвитый змеями), высвечивая тему мореплавания как служения Меркурию.

В стихотворении «Колесница» явно содержатся два пласта — «реалистический» (гибель колесницы) и аллегорический (падение французского престола). Третий, неявный пласт связан с образом колесницы солнца («златая колесница»; ср. также параллель в описании солнечной колесницы в стихотворении «Утро»:

Багряны возжи напряглися  
По конским блещущим хребтам... — «Утро», II, 318

Седящий, правящий возница,  
По конским натянув хребтам  
Блестящи возжи... — «Колесница», I, 525—526;  
вариант: Багряны возжи...)

и проецируется на эпизод похищения Фазтоном колесницы Аполлона (Фазтон, таким образом, — Людовик XVI, наследовавший престол «короля-солнца» и не способный удержать бразды правления). Заставка, изображающая квадригу Аполлона, выявляет этот поэтический пласт.

Развернутая парадигматика отражения — один из факторов, с которым связана многомерность художественного пространства, многослойность поэтического текста у Державина. Вместе с тем, эта парадигма содержит богатые смысловые потенции, лишь намеченные Державиным, реализованные в иных художественных системах.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах. 1803—1928. — Л., 1928. — С. 61—78.
- <sup>2</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. — Спб., 1864. — Т. 1. — С. 19. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.
- <sup>3</sup> Державин охотно сталкивает в тексте символические «омонимы», связанные с различными кодами. Так, в стихотворении «Урна» — луна как элемент предромантической кладбищенской поэзии:

Чьи бледные лица черты  
Луной блистают меж ветвями?  
Кто зрится мне? — Шувалов, ты! (II, 140) —

и луна, восходящая к эмблематическому инварианту «зеркало-меднатор»:

Планета ты, что с солнца мира  
Лучи бросала на других;  
Ты в славе не являл кумира,  
Ты видел смертных, слышал их. (II, 142)

Так же многозначна и часто встречающаяся у Державина идиома «заря, отражающаяся в воде». Она может быть связана с «реалистическим» кодом (пейзаж с восходящим солнцем), с изобразительным (заря, выводящая из океана колесницу солнца, с колес которой стекает вода), образовывать символические значения («юность», «чистота души» — утренняя заря, «старость» и «смерть» — вечерняя заря, ее последний луч).

- <sup>4</sup> Заставка дает эмблематическое изображение источника — старец, в венке из осоки, опирающийся на урну, из которой вытекает вода.

## К ВОПРОСУ О МОНТАЖНЫХ ПРОЦЕССАХ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Р. Д. Тименчик

В лирике суггестивного типа<sup>1</sup> текст стихотворения часто строится как постепенное восстановление образов «ты» и «я», их реальная, квазиреальная или типологическая идентификация. Хотя ампула рассказчика и адресата в общем заданы контекстом творчества автора, семантическое наполнение «ты» и «я», их «образы» каждый раз становятся (иногда получая новые имена-маски). Эти образы конструируются монтажно по принципу иероглифического идеосложения. В семантической стройке участвует «внешняя форма» — используется омонимия, историко-культурный ореол метрических форм и т. п. Последовательность стиховых отрезков в читательском восприятии многократно, «с возвратами», монтируется, и каждый раз — по новым признакам (например, сначала по доминанте, потом — по обертонам).

Рассмотрим стихотворение Анны Ахматовой «Наяву» (13 июня 1946) из цикла «Шиповник цветет»:

- 1 И время прочь, и пространство прочь,
- 2 Я все разглядела сквозь белую ночь:
- 3 И нарцисс в хрустале у тебя на столе,
- 4 И сигары синий дымок,
- 5 И то зеркало, где, как в чистой воде,
- 6 Ты сейчас отразиться мог.
- 7 И время прочь, и пространство прочь...
- 8 Но и ты мне не можешь помочь<sup>2</sup>.

Сам пафос этого стихотворения «монтажен»: преодолевая границы, отделяющие настоящее от недавнего, но невозвратного прошлого и сферу обитания героини от экосферы героя<sup>3</sup>, перечисление статичных картин «цветов и неживых вещей» /63/, натюрмортов<sup>4</sup>, стремится составить новое пространство, объединяющее разлученных героя и героиню «Обоих разом. В разных городах» /250/. По авторскому самоопределению, это стихотворение — о разглядывании, о движении от опознания предметов

к пониманию связи между ними. «Разглядывание» означает двух- (или более) ступенчатое продвижение читателя к смысловому ядру текста. При установке на разглядывание активизируются в читательской памяти аллегорические коннотации предметов. Так, цветок нарцисса есть традиционная эмблема опечаленной любви и посредник разлученных влюбленных. Равно и дымок сигары в русской культурной традиции исторически был окружен некоторым семиотическим ореолом (стоит напомнить хотя бы чеховский рассказ «Писатель»: «Ермаков закурил гавану, и в его комнате еще сильнее запахло культурным человеком»). Смысловую динамику стихотворения составляет варьирование и смена коннотаций, которые происходят на стыках стихов.

Стихи 3 и 4 дают очень резкий, непредсказуемый стилевой шок («пошлость», — как отреагировал по свидетельству невольного очевидца этой сцены, Н. Н. Пунин, познакомившись с только что написанным стихотворением). Воспевание нарциссов и дымка сигары могло быть приметой «безвкусицы»<sup>5</sup>, стилистики эпигонов символизма или расхожей постсеверянинской поэтики 1910-х годов. Повтор созвучия «ле» в 3 стихе тоже создает сходное по возможности вкусовой оценки ощущение «инструментовки» бальмонтовского или северянинского типа. Это балансирование на грани «хорошего вкуса» создает в стихотворении специфическую атмосферу семантической неопределенности, предуготовляя возможность неожиданных, «далековатых» сближений.

Стих 5, вступая в монтажное сочетание с предыдущими, в первую очередь выделяет общие тематические признаки. Монтажная фраза читается как «хрупкий уют». По подобной семантической колее идет, например, бунинское стихотворение «Зеркало» (1916), где сигара отражается в зеркале:

В могильной темноте одна моя сигара  
Краснеет огоньком, как дивный самоцвет.  
Погаснет и она, рассеется и след  
Ее душистого и тонкого угара<sup>6</sup>.

Но одновременно сочетание зеркала и чистой воды проецируется на магическую предметность «Светланы» Жуковского:

В чашу с чистою водой  
Клади перстень золотой <...>  
Вот в светлице стол накрыт  
Белой пеленою;  
И на том столе стоит  
Зеркало с свечою <...>  
В чистом зеркала стекле

В полночь без обмана  
Ты узнаешь жребий свой...<sup>7</sup>

Ср. в ахматовском стихотворении 1944 г.:

Когда закрыта дверь, и заколдован дом  
Воздушной веткой голубых глициний,  
И в чашке глиняной холодная вода,  
И полотенца снег, и свечка восковая —  
Как для обряда все... (220, 409).

Дымок сигары в стихотворении «Наяву» сближается со свечой, воскурениями и другими огненными атрибутами гадания. Следует иметь в виду, что Третье посвящение к «Поэме без героя», обращенное к тому же адресату, что и «Наяву», названному Гостем из будущего и описанному теми же приметам («...И сигары синий дымок, // И во всех зеркалах отразился / Человек, что не появился // И проникнуть в тот зал не мог»), снабжено эпитафией из «Светланы»: «Раз в крещенский вечерок» /354/. Гость из будущего принят «за того, кто дарован тайной» /355/. Речь здесь идет о таинстве брака — 6 января (как датировано Третье посвящение) отмечалось (по старому стилю) Явление Божественной силы Иисуса в первом чуде на браке в Кане<sup>8</sup>.

То, что и в смысловой перспективе стихотворения «Наяву» видится гадание о суженом, подтверждается коннотациями нарцисса в поэзии Ахматовой:

И не бабочек брачный полет  
Над грядой белоснежных нарциссов /185/.

Ср. также:

Распустился твой крин во полунощи, —  
И фата до пят тебе соткана /290/

— притом, что «крин» в церковнославянском переводе Ветхого завета соответствует двум упоминаниям нарцисса в синодальном переводе /Ис. 35:1; Пес. 2:1/, которые отразились в стихах Ахматовой: «И библейских нарциссов цветенье» /217/.

В стихотворении «Наяву» святочное гаданье сопряжено с «волшбой ночи белой», по слову Вяч. Иванова<sup>9</sup>. Можно предположить, что календарной мотивировкой мантической тематики этого июньского стихотворения является Иваново ночь европейской традиции и русская Купала — о сближении в русской фольклорной традиции обрядов Иванова дня и святок писал А. М. Ремизов<sup>10</sup>.

По мере продвижения по тексту на 5—6 стихах происходит уяснение («разглядывание») его стихотворного размера. В долинике улавливается размытый контур классического размера — Ан 4 + 3. Цезурный перенос на служебной части речи в 5 стихе скрывает внутреннюю рифму<sup>11</sup>. Система внутренних рифм в нечетных стихах этого стихотворения (то, что поначалу могло казаться сомнительного вкуса «инструментовкой») обнаруживается при неизбежной в читательском восприятии проекции 5 стиха на предыдущий нечетный, 3 стих, в котором внутренняя рифма не затемнена ритмической двусмысленностью (или тавтологической рифмой, как в 1 и 7 стихах). Сопоставление 3 и 5 стихов открывает в первом из них четырехстопный анапест, предъявленный здесь читателю тоже в чистом виде («как в чистой воде», говоря словами этого стихотворения), — он подчеркнут совпадением слов со стопоразделами. Чистый трехстопный анапест появится в заключительном стихе как искомая половина классического сочетания, поданная после некоторой ретардации и «разрешающая» текст<sup>12</sup>.

Четырехстопный анапест с внутренними рифмами в русской поэзии восходит к «Смальгольмскому барону» Жуковского. Даже наше стихотворение несет память об этой балладе — рифма прочь: ночь (у Жуковского: «О сомнения прочь! безмятежная ночь...»)<sup>13</sup>. Но важнее другое: избранный Жуковским для передачи английского дольника размер со спорадически возникающими внутренними рифмами отсылает в ахматовском стихотворении к английской теме.

В стихотворении «Наяву» появление внутренней рифмы сопутствует теме зеркала, как это уже встречалось в русской поэзии<sup>14</sup>. Существенно, что тему зеркала заключают в себе одни из наиболее ранних запомнившихся в русской поэзии стихов трехдольного размера с внутренними рифмами —

Я видал иногда, как ночная звезда  
В зеркальном заливе блестит,  
Как трепещет в струях, и серебряный прах  
От нее, рассыпаясь, бежит, —

— «Еврейская мелодия» Лермонтова, поэтический отклик на стихи Байрона. «Английский» ореол размера играет в стихотворении «Наяву» такую же указующую роль, как и другие индексы и перифразы Альбиона в цикле «Шиповник цветет» — эпитафия из Китса /237/, вариант стихов «И встретить я была готова // Посланца белоснежных скал» (другой вариант: «Того, кто вышел из зеркал»). Цикл обращен к пришельцу из Великобритании<sup>15</sup>.

Эта система взаимных смысловых поддержек и переключек элементов разных уровней провоцирует в данном тексте мон-

тажное столкновение. Ситуация гадания ставит вопрос об имени суженого. Поддержанная стилистическими сигналами память о стихотворстве дурного вкуса подводит к уместности простоватого ономастического каламбура<sup>16</sup>. И сочетание словесных тем «зеркала» и «воды» с названием цветка из 3 стиха вводит неназванное прямо ключевое мифологическое имя адресата — Нарцисс. Имя — функция окружает героя квазисюжетным контекстом и некоторым моральным ореолом<sup>17</sup>. Стихотворение о разлуке переводится в другой эмоциональный регистр, синхронная ситуация приобретает предысторию — некий эпизод о незамеченной и оставшейся безответной любви.

Но апелляция к мифологическому прототипу наделяет именем и рассказчицу. Она — отвергнутая Нарциссом нимфа Эхо. Сближение это не просто проясняет «сюжет» стихотворения, но имплицитно сопутствующие тексту сюжетные валентности — в частности, предсказывающаяся мученическая смерть героини (по одной из версий мифа Эхо растерзана пастухами Пана).

Внутренняя рифма, удвоенная прорифмованность стихотворения в глубинном слое текста вызвана, таким образом, тем, что здесь снова, как в нео-мифе, некогда сочиненном Пушкиным, Рифма есть дочь Эхо.

Это новое отождествление автора с бессонной и лишенной собственной речи нимфой в очередной раз заставляет изменить интерпретационный регистр стихотворения. За любовной историей приоткрывается тема поэтической судьбы автора, как это, по-видимому, происходит и в других стихах поздней Ахматовой.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Ср. определение т. н. «суггестивной лирики» у Б. В. Томашевского: «... имеющая целью вызвать в нас представления, не называя их. Многочисленные примеры такой лирики можно встретить у современных поэтов, например, у А. Ахматовой или О. Мандельштама» (*Томашевский Б.* Теория литературы: Поэтика. — 4-е изд. — М.; Л., 1928. — С. 189).
- <sup>2</sup> При цитировании издания «Библиотеки поэта» (*Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. — Л., 1976) в скобках указан номер страницы.
- <sup>3</sup> Ср. обращение к тому же адресату стихотворение «И анютиных глазок стая» (с фонетическим кодированием имен адресата и адресанта): «Ты — другое (<...> Ты б постыдился // Быть, где слезы живут и страх, // И случайно сам отразился // В двух зеленых пустых зеркалах» /304/.
- <sup>4</sup> Номинативное перечисление деталей интерьера и натюрморта встречалось и у ранней Ахматовой, например, в стихотворении «Да, я любила их, те сборища ночные» /178/. Примечательно, что у первых читателей эти стихи вызвали ощущение ахронии: «... рассказывает (<...> в эпически-важном духе, словно перед ней какая-то античная картина» (*Зноско-Боровский Е.* Творческий путь Анны Ахматовой // Воля России. — Прага, 1923. — № 10. — С. 77).
- <sup>5</sup> О «безвкусице» эпохи символизма см.: *Гинзбург Л.* О лирике. — М.; Л., 1964. — С. 329. В стихотворении «Наяву» элементы, напоминающие «северянское провинциальное упоение «красивой жизнью»» (*Гинз-*

бурж Л. Указ. соч.), использованы сознательно, «цитатно» и «объективированно». По-видимому, в этом смысле надо интерпретировать наблюдение В. Жирмунского о том, что в этом стихотворении «признаки любовной встречи (...) по своей художественной функции гораздо ближе к поэтике символизма» (Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. — Л., 1973. — С. 112).

- <sup>6</sup> Бунин И. Собр. соч.: В 9-ти т. — Т. I. — С. 398.  
<sup>7</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 291, 292.  
<sup>8</sup> Брачная атрибутика в Третьем посвящении иносказательно вводится и через упоминание Баха, к которому другой поэт отнес цитату из хора, сопровождающего бракосочетанию: «А ты ликуешь, как Исайя...» (Мандельштам О. Стихотворения. — Л., 1974. — С. 78, 261).  
<sup>9</sup> Иванов Вяч. Стихотворения. — Л., 1976. — С. 207.  
<sup>10</sup> Ср.: «Известны два Ивана: летний (24 июня) и зимний (27 декабря) — последний хоть и не Креститель, а Богослов, но на это не смотрят. Оба Ивана приходятся на поворот солнца — важные переломы народного земледельческого года: 24 июня (Рождество Ивана Крестителя) — купальские огни, 27 декабря (Иван Зимний) — рождественские огни» (Ремизов А. Сочинения. — Спб., 1912. — Т. 7. — С. 194). Ахматова придавала особое значение дате своего рождения: «В ночь моего рождения справлялась и справляется знаменитая древняя «Иванова ночь» — 23 июня (Midsummer Night)». (Книги. Архивы. Автографы. — М., 1973. — С. 73). «Наяву» и Третье посвящение сближены параллелизмом Midsummer Night и Les Jour des Rois (Twelfth Night).  
<sup>11</sup> В. Жирмунский отметил «необычные для ранней Ахматовой внутренние рифмы полустийши» (Жирмунский В. Цит. соч. — С. 112). В автографе 1946 г. (хранится у Е. Б. Пастернака) полустийши были выделены в отдельные стихи. По-видимому, последующее изменение графики должно было «сокрыть» рифму именно с целью ее обнаружения читателем.  
<sup>12</sup> Ср. наблюдение Н. В. Недоброво об ощущении «облегчения» и «освобождения» при переходе от дольника к чистому анапесту в одном из ранних стихотворений Ахматовой (Недоброво Н. В. Анна Ахматова // Русская мысль. — 1915. — № 7. — С. 53). Ср. также: Тименчик Р. Д. Ахматова и Пушкин: Разбор стихотворения «Смуглый отрок бродил по аллеям...» // Пушкинский сборник. — Рига, 1968. — С. 129.  
<sup>13</sup> В связи со сказанным выше (см. 10) напомним также, что «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» описывает «Канун св. Джона».  
<sup>14</sup> См. например, стихотворение Ф. Сологуба «Надоело уж нам, зеркалам...» (Сологуб Ф. Алый мак. — М., 1917. — С. 113), где внутренняя рифма проведена по всем нечетным стихам:

Ах, когда же, когда же года...  
Если трещины есть, перенести...  
И сквозь трещины нам, зеркалам...  
Но глядеться во что ж? В эту ложь...  
Нет, разбиться бы нам пополам...

Внутренние созвучия в фетовском «Зеркало в зеркало с трепетным лепетом» Ахматова ценна как «дивное фонетическое начало» (Бабаев Э. «На улице Жуковской...» // Лит. обозрение. — 1985. — № 7. — С. 102).

- <sup>15</sup> См.: Berlin Isaiah. Personal Impressions. — Л., 1981. — Р. 209.  
<sup>16</sup> Ср. низовую альбомную традицию («Роза вянет от мороза, // Вы же, Роза, никогда»), стилизованную в мадригале Г. В. Иванова, ошибочно приписанном О. Э. Мандельштаму в Чукоккала: Рукописный альманах Корнея Чуковского. — М., 1979. — С. 222).  
<sup>17</sup> Ср. в набросках балета «Тринадцатый год»: «В зеркале — Гость из будущего, замурованный в стекло в наказание за свой грех».



## 1, ∞ И 0 КАК ГЕНЕРАТОРЫ ТЕКСТОВ И КАК СОСТОЯНИЯ СОЗНАНИЯ

Л. Э. Мьяль

В настоящей статье рассматриваются типы текстов, управляющих формулами, которые центрируются вокруг слов, обозначающих то же, что и символы 1, ∞ и 0.

Тексты таких типов составляют значительную часть культурного наследия Индии. Использование в данной работе математических символов оправдывается тем, что они создавались именно под влиянием (не исключено, что и при создании) этих текстов.

По всей вероятности, древнейшей можно считать следующую формулу:

**все есть 1, (1)**

где «все» может обозначать любое множество (оно обязательно присутствует в конкретном тексте). Связка может выступать во всех мыслимых временных видах, которые все могут наличествовать и в одном конкретном тексте, причем их последовательность и характер этой последовательности может варьироваться, напр.: «было, есть и будет», «будет, потому что было», «было и будет, потому что есть» и т. д.

Тексты этого типа появлялись в течение всей известной нам истории индийской культуры. Отчетливее всего эта тенденция проявляется в ведийско-брахманистской традиции (веды, упанишад, веданта).

Другой тип текстов формализуется как

**1 ↔ ∞ (2)**

Эту формулу можно истолковать двояко: 1 и ∞ связаны друг с другом как на содержательном, так и на описательном уровнях: характер отношений между ними определяется взаимным тяготением друг к другу. Этому взаимотяготению подчиняется и то, что обозначается в формуле (1) словом «все», которое или

редуцируется к «одному» или увеличивается до «бесконечности» (часто эти две операции совершаются одновременно и одновременно).

Текст такого типа появляется исключительно часто в индустской традиции, но он не чужд и буддизму.

Тем не менее классическим буддистским текстом следует считать тот, в основе которого лежит формула:

**а есть 0 (3)**

Под «а» подразумеваются определенные единицы текстопорождающего механизма (а то и механизм в целом). Часто употребляемая формула:

**все а есть 0 (4)**

допускает и онтологическое толкование, где «все а» надо понимать как «все описываемые явления существования». «0» или «пустота» (в санскрите они обозначаются одним словом «шунья[та]») означает не столько отсутствие чего-то (хотя подразумевается и отсутствие строгой фиксации или обособленного неизменяемого существования), сколько возможность становления. «Возможность» определяется характеристиками «неограниченная» или «бесконечная». Таким образом представляется вполне допустимой и формула:

**0 < ∞ (5)**

Приведенные здесь формулы лежат в основе довольно разнородных текстов: поэтических, религиозных, философских, научных и т. д. Лишь в некоторых из них (являющихся относительно поздними) делаются попытки логико-дедуктивными методами доказать их правильность. Поэтому кажется правдоподобным, что изначально они не представляли собой выводов из каких-либо доказательных или описательных текстов. Скорее всего, они представляют собой определенные аксиоматические высказывания, в основе которых лежат, по-видимому, некие творческие состояния сознания.

Тексты, созданные на основе этих формул, известны и в других традициях. Но если формулы (1) и (2) известны в западной традиции уже давно, то формулы (3), (4) и (5) появились лишь в самое последнее время в современной науке (напр., идея о вакууме-нуле как о бесконечной возможности становления вселенной). Из этого можно сделать вывод, что названные формулы не связаны с определенными типами мышления, т. е. они не обусловлены культурным контекстом, а выражают то, что можно называть общечеловеческими состояниями сознания.

## Оглавление

<b>Н. Л. Мухелишвили, Ю. А. Шрейдер.</b> Постижение versus понимание. . . . .	3
<b>Б. А. Успенский.</b> История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья вторая. . . . .	18
<b>Ю. М. Лотман.</b> О роли случайных факторов в литературной эволюции	39
<b>М. К. Трофимова.</b> «Гром. Совершенный Ум». (Наг-Хаммади, VI, 2)	49
<b>М. Б. Ямпольский.</b> Зоофизиогномика в системе культуры. . . . .	63
<b>Ф. К. Бадаланова-Покровская, М. Б. Плюханова.</b> Средневековые исторические формулы. (Москва/Тырново — Новый Царьград). . . . .	80
<b>Л. А. Софронова.</b> Сосуществование барокко и классицизма в Польше и России XVIII в. . . . .	95
<b>В. Н. Топоров.</b> «Склонение на русские нравы» с семиотической точки зрения (об одном из источников фонвизинского «Недоросля»). . . . .	106
<b>Е. Г. Григорьева.</b> О назначении виньет, приложенных к поэтическим произведениям Г. Р. Державина. . . . .	127
<b>М. Ф. Гришакова.</b> Семантика отражения в поэзии Г. Р. Державина . . . . .	139
<b>Р. Д. Тименчик.</b> К вопросу о монтажных процессах в поэтическом тексте	145
<b>Л. Э. Мяль.</b> 1, ∞ и 0 как генераторы текстов и как состояния сознания. . . . .	151

## CONTENTS

<b>N. L. Mukhselishvili, Yu. A. Shreider.</b> Comprehension versus understanding . . . . .	3
<b>B. A. Uspenski.</b> History and semiotics. (Perception of time as a semiotic problem). Part Two . . . . .	18
<b>Yu. M. Lotman.</b> On the role of random factors in the evolution of literature . . . . .	39
<b>M. K. Trofimova.</b> «The thunder, perfect mind» (Nag-Hammadi, IV, 2) . . . . .	49
<b>M. B. Yampolsky.</b> Zoophysognomy in the system of culture . . . . .	63
<b>F. K. Badalanova-Pokrovskaya, M. B. Plyukhanova.</b> Medieval historical formulae (Moscow/Tyrnovo/Novy Tsargrad) . . . . .	80
<b>L. A. Sofronova.</b> Coexistence of the Baroque and classicism in Poland and Russia in the XVIII century . . . . .	95
<b>V. N. Toporov.</b> «Склонение на русские нравы» from the semiotic point of view (on one of the sources of Fonvizin's «Недоросль») . . . . .	104
<b>Ye. G. Grigoryeva.</b> On the purpose of vignettes added to G. R. Derzhavin's poetic works . . . . .	127
<b>M. F. Grishakova.</b> Semantics of reflection in G. R. Derzhavin's poetry . . . . .	139
<b>R. D. Timenchik.</b> On the problem of montage processes in poetic texts . . . . .	145
<b>L. E. Mäll.</b> I, ∞ and O as text generators and as states of consciousness . . . . .	151

## SISUKORD

<b>N. L. Mushelišvili, J. A. Šreider.</b> Hoomamine versus mõistmine . . . . .	3
<b>B. A. Uspenski.</b> Ajalugu ja semiootika. (Aja tunnetamine kui semiootiline probleem). Teine artikkel . . . . .	18
<b>J. M. Lotman.</b> Juhuslike faktorite osast kirjanduslikus evolutsioonis . . . . .	39
<b>M. K. Trofimova.</b> «Kõu. Täiuslik aru». (Nag-Hammadi, VI, 2) . . . . .	49
<b>M. B. Jampolski.</b> Zoofüsiognoomika kultuurisüsteemis . . . . .	63
<b>F. K. Badalanova-Pokrovskaja, M. B. Pljuhhanova.</b> Keskaegsed ajaloolised formulid. (Moskva/Tõrnovo/Uus Tsargrad) . . . . .	80
<b>L. A. Sofronova.</b> Baroki ja klassitsismi koeksistents Poolas ja Venemaal XVIII saj. . . . .	95
<b>V. N. Toporov.</b> «Vene kommeteale allutamine» semiootika seisukohast (ühest Fonvizini «Äbariku» allikast) . . . . .	106
<b>J. G. Grigorjeva.</b> G. R. Deržavini teostele lisatud vinjettide tähendusest . . . . .	126
<b>M. F. Grišakova.</b> Peegelduse semantika G. R. Deržavini luules . . . . .	127
<b>R. D. Timentšik.</b> Montaažiprotsessidest poeetilises tekstis . . . . .	145
<b>L. E. Mäll.</b> I, ∞ ja O kui tekstigeneraatorid ja kui tegevuse seisundid . . . . .	151

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 855. Текст — культура — семиотика нарратива. Труды по знаковым системам XXIII. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор М. Б. Плюханова. Технический корректор Л. Оноприенко. Сдано в набор 2.12.1987. Подписано к печати 20.04.1989. МВ 01487. Формат 60×90/16. Бумага печатная № 2. Высокая печать. Литературная. Учетно-издательских листов 10,12. Печатных листов 9, 75. Тираж 1500. Заказ № 3918. Цена 2 руб. Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19.

Цена 2 руб.