

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Σημειωτική

ТРУДЫ ПО
ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ 24

TARTU ÜLIKOOLI

TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

882

КУЛЬТУРА. ТЕКСТ. НАРРАТИВ

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XXIV

TARTU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. VIHİK 882 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893 г.

КУЛЬТУРА. ТЕКСТ. НАРРАТИВ

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XXIV

Тарту 1992

Редколлегия: М. Л. Гаспаров, Б. Ф. Егоров, Вяч. Вс. Иванов,
Ю. М. Лотман (ответственный редактор), З. Г. Минц, М. Б. Плюханова,
П. Х. Тороп, Л. Э. Мяль, Б. А. Успенский, И. А. Чернов.

Секретарь редколлегии С. Г. Барсуков.

Редактор тома З. Г. Минц.

ПРИТЧА О БЛУДНОМ СЫНЕ, ВЫВЕРНУТАЯ НАИЗНАНКУ, ИЛИ ЭПИЗОД ИЗ ЖИЗНИ РОДА ГЕЛЬМБРЕХТОВ

А. Я. Гуревич

Перевертывание устоявшихся, казалось бы, иерархий, наделение «верха» признаками «низа», амбивалентное изображение абсолютного зла и абсолютного добра, несерьезное отношение к предельно серьезному, осмеяние не только inferнального, но и сакрального — неотъемлемая черта средневековой культуры и религиозности. Если связывать «карнавал» со «смеховой культурой», то упомянутые характеристики едва ли можно свести к карнавализации. Христос или святой, которые наносят побои или умерщвляют грешника, пробуждали у слушателей и читателей назидательных «примеров» и проповедей отнюдь не веселье, но ужас, смешанный с изумлением. И точно так же бесы, которые заявляют о готовности претерпеть любые муки, лишь бы примириться с Творцом, но оказываются неспособными достичь спасения, поскольку не могут смирить своей гордыни, воспринимались верующими скорее как трагические, нежели как комические персонажи. А как интерпретировать поведение бесов, которые читают проповеди, посрамляя монахов-проповедников, или наказывают духовных лиц, нерадиво служащих Богу, или заявляют о своей радости оказывать услуги людям, не домогаясь их душ, а заработанные верной службой деньги расходуют на покупку церковного колокола? Вспоминаются шутовские мессы и обряды в церкви и многое другое...

Колебание культуры между обрими полюсами диктовалось тем, что постоянное присутствие в сознании средневековых людей «последних истин» — Страшного суда, осуждения, ада, при слабой надежде на спасение, вызывало неодолимую потребность в психологическом противовесе, в некоей разрядке. Не отсюда ли и тенденция выворачивать наизнанку смысл освященных традиций или сакральных текстов? Вспомним хотя бы «Пир Киприана», где все в деревне и в том числе в библейской истории ставится с ног на голову.

Тенденция по-своему прочесть евангельскую притчу и изобразить выраженные в ней отношения «с обратным знаком» явственно обнаруживается и в средневерхненемецкой поэме «Майер. Гельмбрехт». О ее авторе неизвестно ничего кроме имени (или прозвища?) — Вернер Садовник. Есть основания считать его баварским или австрийским поэтом. Специалисты датируют поэму серединой или третьей четвертью XIII века (между 1240 и 1282 гг.).¹

Мой интерес к ней связан с анализом проповедей крупнейшего францисканского проповедника Бертольда Регенбургского, деятельность которого в тот же период развевалась в тех же областях Южной Германии (Бертольд умер в 1272 г.).² Проповеди Бертольда представляют огромный интерес, поскольку, будучи адресованы широкой городской и деревенской аудитории, они затрагивают самые различные стороны общественной жизни, начиная с социальной структуры и профессиональных занятий населения и кончая семьей, браком и воспитанием детей. (Анализ проповедей Бертольда Регенбургского предпринят в другой работе, которую ныне я подготавливаю к публикации).

Между церковной проповедью и поэтическим сочинением, соединяющим трагедию с комизмом и гротеском, не много сходства, и тем не менее велик соблазн их сопоставить. Дело в том, что поэма Вернера посвящена теме, которую на свой лад обсуждал и Бертольд Регенбургский: всяк должен оставаться в своем социальном кругу, и выход из него чреват самыми роковыми последствиями. Более того, найдены и параллели. Утомленный поучениями своего отца о важности крестьянского труда и зависимости от него всей знати, сын, который желает вступить в круг благородных, заявляет: «Дивлюсь... В вас пропадает проповедник, Ведь сыпать притчами — ваш стих, (Избави бог меня от них!). Свою проповедь вскоре Могли бы вы в поход за море Поднять людей и двинуть рать...» (В. С., 561—567).³ Автор, следовательно, отдает себе отчет о близости речей его героя проповеди нищенствующих монахов. Ис-

¹ Библиографию см.: *Seelbach V. Bibliographie zu Wernher der Gartene. — Berlin, 1981.*

² Время проповеднической активности Бертольда Регенбургского и появления поэмы Вернера Садовника — это время «междоусобиц» в Империи, одного из наиболее мрачных периодов в истории средневековой Германии, характеризовавшегося политической анархией, ростом княжеского произвола и рыцарского разбоя. В этой обстановке проблемы сущности человека и моральных оснований его поведения, равно как и проблемы социального устройства, сделались особенно актуальными и нашли свое выражение в творчестве интересующих нас авторов.

³ Цитаты даны в переводе Р. В. Френкель. Сокращение: В. С. и номер стиха. См.: *Садовник Вернер. Крестьянин Гельмбрехт (Литературные памятники).* — М., 1971.

следователь замечает по поводу этих слов юного Гельмбрехта: речи, которые произносит его отец, и суть не что иное, как проповедь.⁴ Но найдена и другая, текстуальная параллель, уже непосредственно между «Майером Гельмбрехтом» и проповедями Бертольда Регенбургского. У последнего в латинской версии читаем: «si iret ad aratrum ut pater suus, esset in расе» («В мире пребудет тот, кто, подобно своему отцу, следует за плугом»), причем эта максима, сама по себе не чрезмерно оригинальная, содержится в таком контексте: «О грабители, господа, оруженосцы, воры, прелюбодеи и вам подобные, сколько несчастий и неудобств вы терпите... Оруженосец страдает от голода, жажды, жары, холода и иных невзгод, помимо того, что подвергает свое тело угрозе смерти...» Здесь упомянуты все те тяготы, которые выпали и на долю сына Гельмбрехта, после того как он оставил крестьянское сословие.⁵

Речь идет, однако, не о литературных влияниях или заимствованиях, а скорее о переключке некоторых морально-дидактических установок в проповеди Бертольда Регенбургского и в поэме Вернера Садовника. Тем интереснее сопоставление.

Но прежде всего остановимся вкратце на содержании поэмы «Майер Гельмбрехт». Оно незамысловато. Поэма изображает семью майера — богатого крестьянина, наследственного арендатора земли у феодала, которому он платит ренту и ведет самостоятельное хозяйство. Майеры представляли собой высший и наиболее преуспевающий слой крестьянства Германии, своего рода «крестьянскую аристократию». У крестьянина Гельмбрехта есть сын, носящий то же имя. Юный Гельмбрехт, в противоположность отцу и деду (они все носят наследственное в этой семье имя), не имеет желания пахать землю и вести крестьянский образ жизни, — он преисполнен отвращения к подобным низменным занятиям и жаждет приобщиться к рыцарству. Но рыцарские доблести в его восприятии — не куртуазия и не служение «делу Господа», не участие в крестовом походе. Рыцарский разбой, который достиг своего апогея в период «междуцарствия» в Империи, являет ему иной идеал: разнузданного насилия, легкой жизни без труда, отказа от всех сословных и моральных устоев и принципов.

Несмотря на убеждения отца, который предостерегает юного Гельмбрехта от ухода из деревни и предвидит трагическую неудачу его авантюры (вещие сны предрекают сыну изувеченье

⁴ Jackson W. T. H. The Composition of Meier Helmbrecht // Modern Language Quarterly. — Vol. 18. N 1. — 1957. P. 52.

⁵ Schindeler G. «Helmbrecht». Bäuerlicher Aufstieg und landesherrliche Gewalt // Literatur im Feudalismus (Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 5). Stuttgart, 1975. S. 139 f.

и позорную казнь⁶), этот крестьянский сын, желающий порвать со своим низким сословием, принуждает старого Гельмбрехта снарядить его для новой жизни, купить ему боевого коня — огромный по тем временам расход не для одного только крестьянина! — и покидает отцовскую усадьбу. Новоявленный рыцарь, вернее, вооруженный слуга рыцаря, сводит компанию с подобными ему разбойниками, имена которых как нельзя лучше их характеризуют: Глотай Ягненка, Дьявольский Мешок, Овцеглот, Острый Клюв, Трясикошель, Быкоед, Волчья Пасть, Волчья Морда, Волчья Утроба. Сам он удостоился прозвища Живоглот. Он намерен породниться с выходцем из их среды, выдав свою сестру Готелинду замуж за Глотай Ягненка. При этом Гельмбрехт младший открывает сестре свою «тайну»: он — не сын крестьянина, его мать якобы согрешила с «безупречным рыцарем», от которого он и унаследовал свой пыл и гордый дух. Сестра отвечает ему подобным же «признанием»: мать родила ее не от союза с мужем, а после встречи в лесу с «достойным рыцарем». «Вот отчего мой дух высок, Он древа гордого росток» (В. С., 1391—1392). Эти позорящие доброе имя их матери высказывания — выдумка для обоснования их стремления порвать с собственным сословием, их высоких, но вполне неосновательных претензий. Глотай Ягненка и Готлинда играют свадьбу.

Однако банда кончает самым жалким образом — все они захвачены властями и казнены, за исключением лишь юного Гельмбрехта, которого ослепили и отрубили ему руку и ногу. В столь плачевном виде является он к дому своего отца, но тот не желает его признать и приютить. Отвергнутого всеми калеку узнают крестьяне, которых он в свое время грабил и подвергал насилиям, и вздергивают его на виселице. Разрыв со своим сословием и присоединение к разбойному рыцарскому сброду приводят к логичному и справедливому, с точки зрения автора, финалу.

Исходя из содержания поэмы, некоторые исследователи XIX века квалифицировали ее как «сельскую историю» и чуть ли не как изображение действительного происшествия, — своего рода жизненную зарисовку. В произведении Вернера Садовника они были склонны видеть реалистическую картину общественных отношений, облеченную в форму семейного конфликта.⁷ Поскольку Вернеру Садовнику никак нельзя отказать в близком знакомстве с деревенской жизнью, то выска-

⁶ О снах Гельмбрехта-отца см.: *Le Goff J. A propos des rêves de Helmbrecht père // Le Goff J. L'imaginaire médiéval. Essais. Paris, 1985. P. 317—330.*

⁷ См. об этих оценках: *Neumann Fr. «Meier Helmbrecht» // Wirkendes Wort, 2. 1951—52. S. 196 ff.; Френкель Р. В. Вернер Садовник и поэма «Крестьянин Гельмбрехт» // Садовник Вернер. Крестьянин Гельмбрехт. С. 87.*

ывалось предположение о том, что поэт — выходец из крестьянской среды.⁸

Эти оценки внушают серьезные сомнения. Сомнительность их коренится прежде всего в методологии прочтения художественного текста, в котором хотя и видят прямолинейное отражение действительных фактов и общественных противоречий. При этом игнорируют то, казалось бы, очевидное обстоятельство, что создавая свое произведение, поэт неизбежно творит некий условный мир, независимый от внешней реальности микрокосм, управляемый не законами общественной жизни, а законами жанра, им избранного. Действительные, материальные отношения могут найти в этом произведении выражение лишь в преломленном виде, и необходимо выявить ту схему преломления, поэтической трансформации, которая заложена в изучаемом жанре.

Столь же сомнителен и поиск социальной принадлежности автора на основании анализа его осведомленности и кажущихся его симпатий и антипатий. Знание быта крестьян — слабое основание считать и самого автора крестьянином. О его происхождении, как уже упомянуто, ровным счетом ничего не известно, и в средние века трудно было бы найти человека, вовсе оторванного от деревни и ее быта. С наименьшей вероятностью можно допустить связь Вернера с монашеской средой или принадлежность его к бродячим поэтам-шпильманам. В научной литературе не раз выдвигалась точка зрения, согласно которой поэма о Гельмбрехте имела хождение в рыцарских кругах. По словам Ф. Панцера, искусство Вернера «расцвело не под сельскими липами, а при дворе».⁹ Не следует упускать из виду, что поэт, несомненно, образованный человек. Исследователями отмечены влияние на него ряда литературных совре-

⁸ История немецкой литературы. — М., 1962. — Т. 1. — С. 130. В развернутом виде эти суждения выражены во 2-м томе «Истории всемирной литературы»: «Суровая повесть, написанная грубым, но выразительным народным стихом, производит достоверное, жизненное впечатление. В ней — ненависть поэта к рыцарству, вера в силы крестьян, которым еще предстоит смертельная схватка с вековыми порабощателями». История всемирной литературы. — М., 1984. — Т. 2. — С. 577. Другой автор пишет: «Нигде, до периода крестьянской войны в Германии растущее самосознание немецкого народа не выразило себя так сильно, а глущая ненависть крестьян к рыцарству не предстала так откровенно». Френкель Р. В. Цит. соч. С. 95; ср. с. 85. Следуя в русле подобных оценок филологов, историки-медиевисты утверждают, что поэма «крестьянского поэта» Вернера «прямо и непосредственно выражает взгляды и чаяния простого народа и даже — точнее крестьянства»; в «Крестьянине Гельмбрехте» выразился «рост крестьянского индивидуального сознания». Гутнова Е. В. Классовая борьба и общественное сознание крестьянства в средневековой Западной Европе (XI—XV вв.). — М., 1984. — С. 18, 286, 291. Ср. История крестьянства в Европе. Эпоха феодализма. — М., 1986. — Т. 2. — С. 600.

⁹ Meier Helmbrecht von Wernher dem Gartenære / Hg. von Fr. Panzer. Halle (Saale), 1949. S. XIII.

менников, в особенности поэта-сатирика Нейдхарта фон Рейенталь (на которого он прямо ссылается как на образец — В. С., 217), но вместе с тем и независимость Вернера Садовника — поэта. Для характеристики его начитанности достаточно вспомнить описание сцен, вышитых на шапке юного Гельмбрехта (с этого описания начинается поэма): здесь и сцены троянской войны, и подвиги Роланда, и фигуры эпоса, героем которого является Дитер (Дитрих) Бернский, и изображение рыцарских развлечений. Эта шапка, которую трудно представить себе в виде материального объекта, скорее фигурирует в поэме в качестве аллегорического обозначения тщеславия молодого Гельмбрехта.

Однако при оценке содержания и идейного смысла поэмы более существенно другое обстоятельство. Как справедливо отмечено рядом исследователей, поэмы Вернера — не историческое свидетельство о некоем событии, не «реалистическая зарисовка» крестьянской действительности, а своего рода «проповедь в стихах», «предостережение», морально-дидактический «пример». Подобно ехемира, расцвет которых приходится как раз на XIII столетие, У. Т. Джаксон находит в поэме о Гельмбрехте наглядный и впечатляющий рассказ и «морализацию».¹⁰

Если поэма и может служить историческим свидетельством, то совсем в другом смысле: она по-своему выразила определенные черты политической обстановки в Германии периода «междоусобия» с его распадом привычных связей и устоев, с ростом социальной неустойчивости и разнузданности. Как представляется, в центре внимания автора — не «сатирически гневное обличение рыцарства», а сожаление о моральном упадке его, который происходит на фоне всеобщей нравственной болезни, охватившей все общество, от господ до крестьян.¹¹ Традиционные порядки лишились прочности. «Современность воспринята поэтом, — справедливо замечает Р. В. Френкель, — как момент величайшего кризиса, разрушившего моральные ценности и в замке, и в селе».¹²

Как показатель глубокого кризиса нужно оценивать тот факт, что поэма прочитывается в качестве антитезы и «противовеса» евангельскому преданию о блудном сыне. Если в приводимой Лукой (15:11=32) притче ушедший от отца сын, рас-

¹⁰ Jackson W. T. Op. cit. P. 58; *Kratins O. Ethical Absolutism in Meier Helmbrecht // Symposium. Vol. XVIII. N 4. 1964. P. 307—312; Neumann Fr. Op. cit., S. 203 f.*

¹¹ В содержательной статье Р. В. Френкель мы находим оба эти, как кажется, взаимно противоречащих суждения. *Френкель Р. В. Цит. соч. С. 89, 92.* Она замечает, в частности: «Вернер не чужд рыцарскому идеалу, он находится под его обаянием. Только в его представлении этот идеал безвозвратно утрачен». Там же. С. 92.

¹² Там же. С. 92.

точив все, что получил от отца, возвращается домой раскаявшимся и находит радостный прием, то в поэме Вернера юный Гельмбрехт является домой в первый раз исполненным гордыни, а вторично, после того как он потерпел жизненное поражение, его, несмотря на жалкий вид, отвергает отец, после чего он и погибает бесславной смертью преступника. Надо полагать, евангельская притча была актуальна в памяти поэта и читателей и параллели всплывали в их сознании, поражая жестокостью контраста между безграничными милосердием и радостью, испытанными отцом в притче, и отказом Гельмбрехта старшего принять сына-изгоя.¹³ То, что антиобщественное и нарушающее все сословные рамки поведение юного Гельмбрехта понудило отца, неизменно проявлявшего к нему отеческую любовь и заботу, отречься от него, не могло не обнажить перед аудиторией Вернера Садовника всей глубины разложения социальных и родственных связей, которое, с его точки зрения, происходило в тот период в Германии. Невозможно заклясть лучшего тельца в честь возвратившегося блудного сына — его приходится гнать прочь от порога отчего дома, хотя старый Гельмбрехт знает о неминуемой гибели, ожидающей отвергнутого сына. Здесь заключена трагедия. Ибо Гельмбрехт-отец вовсе не лишен естественных родительских чувств, но он подавляет их, отказывая в крове блудному сыну, — пересиливает чувство справедливости и сословной гордости, поправное ушедшим в разбойники наследником. Майер Гельмбрехт — воплощение высокого достоинства крестьянского труда. Его настроения и мысли предельно ясно выражены в его поучениях (большую часть текста поэмы составляют прямые речи персонажей, их диалоги). Пытаясь отвратить сына от безумного намеренья возвыситься над собственным сословием, Гельмбрехт старший говорит:

«... не бросай отцовский кров,
Обычай при дворе суров,
Он лишь для рыцарских детей!
Привычен от молодых ногтей.
Вот если б ты пошел за плугом...

Я никого не обижал,
Платил исправно десятину
И то же завещаю сыну.
Не ненавидя, не враждуя,
Я жил и мирно смерти жду я»
(В. С., 245—260).

Но возгордившийся сынок отвергает эти уговоры.

Он рассчитывает на то, что, увидев его роскошно расшитую шапку, рыцари примут его за своего и «Поверят, что не znalся с плугом, Не гнал волов крестьянским лугом, И клятвой при-

¹³ Fischer H. Gestaltungsschichten im Meier Helmbrecht // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. Bd. 79. Tübingen, 1957. S. 85—109; Kolb H. Der «Meier Helmbrecht» zwischen Epos und Drama // Zeitschrift für deutsche Philologie. 81. Bd. — 1. H. — 1962. S. 1—23.

снят везде, Что не ступал по борозде» (В. С., 305—308). Гельмбрехт младший не склонен прислушаться к аргументам отца.

Мало этого, расставшись с крестьянским сословием, юнец утратит его поддержку:

«Случись беда, найдись изъян,
Никто, конечно, из крестьян
Тебе не выкажет участия,
А будет только рад несчастью» (В. С., 341—344).

Попадись он в руки крестьян, предрекает отец сыну, они не дадут ему пощады. Но Гельмбрехт-сын глуп, и глупость его, понимаемая Вернером как отрицание разума — дара божьего, становится источником его неминуемой гибели.¹⁴ Роскошь и цвета одежды юного Гельмбрехта находились в кричащем противоречии с предписаниями и законоположениями XIII века, которые запрещали крестьянам такие излишества. Семиотика поведения, одежды, прически, оружия, равно как и речевого обихода, рисуемая в поэме Вернера Садовника, может быть, не всегда вполне ясная для нынешнего читателя, в XIII веке была совершенно очевидна для всех. Автор всячески ее подчеркивает. Вот юный Гельмбрехт, порвав с крестьянским образом жизни и уйдя к господам, затем является к отцу и приветствует его и родных на фламандском, чешском, французском и латинском языках, вызывая их изумление и насмешки (В. С., 716—763). Здесь особенно наглядно выражен его внутренний разрыв с прежней социальной средой. И, конечно, не случайно Вернер начинает поэму подробным описанием роскошной шапки Гельмбрехта — символа его измены уделу предков-крестьян, точно так же не случайно упоминает он, что Гельмбрехт принудил отца справиться ему дорогостоящего коня нужного для рыцарских деяний.

Гельмбрехт-отец предпринимает последнюю попытку переубедить сына:

«Ты должен жить, как я живу,
И хлеб жевать, что я жую.
Пить воду более умно,
Чем, став злодеем, пить вино (В. С. 441—444).
Или разделять быка,
Что ты увел у мужика» (В. С., 441—444, 451—454).

Гельмбрехт старший пытается воззвать к сословному самосознанию сына:

¹⁴ *Sowinski B. Helmbrecht der Narr // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 90. Bd., 2/3. H. — 1968. S. 223—242; Margetts J. Gotelint and Helmbrecht // Neophilologus. Vol. LVI, No. 1. — 1972. P. 50—66.*

«Достойней сын простого рода,
Чем трутень рыцарской породы,
Пусть род его не знаменит,
Народ им больше дорожит,
Чем тем наследником поместья,
Кто выбрал леность и бесчестье.

Ты быть стремишься благородным,
Сумей же оказаться годным
На благородные дела,
Они для замка и села
Единый истинный венец.
Так говорит тебе отец»

(В. С., 491—496, 503—508).

Сын отвергает эти аргументы, признавая вместе с тем их справедливость: помимо желания жить припеваючи, он не находит, да и не ищет, никакого оправдания: просто-напросто он не желает «утирать соленный пот» и сносить бедность, по три года пестуя телушку или жеребенка, ему «должно знаться с высшим кругом», и разбой, дающий скорую и богатую добычу, предпочтительнее. «Чем честно бедствовать с тобой; Уж лучше я пушусь в разбой» (В. С., 379—380).

Исследователями уже отмечено, что в драме отец и сын не персонифицируют двух разных правд: истина одна, и она на стороне Гельмбрехта старшего.¹⁵ Это естественно и неизбежно для средневековой дидактической литературы. Гельмбрехт-отец подчеркивает, что благополучие всех сословий зависит от крестьян: благодаря их труду процветают знатные дамы и упрочивается власть королей. «Богатым не был бы богатый, Не помогай ему оратай» (В. С., 559—560). Он обращается к сыну:

«Но рассуди, сынок любезный,
Кто прожил более полезно?
Прилежный пахарь или плут,
Кого ругают и клянут,
Кто на чужой беде разжился
И против бога ополчился?
Кто с чистой совестью живет?
Признай по чести, это тот,
Кто не словами, делом
Всех кормит в мире целом,
Хлопочет день и ночь,
Чтобы другим помочь...» (В. С., 521—532).

Здесь высказывается расхожая максима о значимости крестьянства и его труда в системе общества. Заявления, свидетельствующие о том, что майер Гельмбрехт отчетливо сознает роль крестьян как кормильцев всего общества и моральной его опоры, едва ли делают сочинение Вернера Садовника «крестьянской повестью в стихах». Подобные же утверждения охотно высказывали христианские моралисты, противопоставлявшие трудолюбивого земледельца праздному и склонному к насилию рыцарю. В период ослабления центральной власти в Империи и полной разнузданности разбойного рыцарства такого рода

¹⁵ *Kratins O. Op. cit.*

оценки были как нельзя более уместны, и мы находим их одинаково и у Вернера Садовника, и у Бертольда Регенсбургского, как и у их современников — немецких хронистов и поэтов. Контраст между пахарем и воинственным дворянином так же характерен и для французской и английской проповеди XIII столетия. Перед нами своего рода «общее место».

Сатирическая поэма Вернера Садовника — интересное свидетельство умонастроений его времени, и Ж. Ле Гофф с основанием квалифицирует ее как «поучительный образчик социальной истории».¹⁶ Знание автором «Майера Гельмбрехта» сельской жизни со всеми ее реалиями напоминает поэму «*Ruodlieb*», в которой также встречаются сцены деревенского быта. Однако существенное различие между ними состоит, в частности, в том, что эта латинская поэма XI века еще исходила из представления об относительной близости рыцарства и крестьянства, между тем как в поэме Вернера налицо резкий антагонизм между обоими сословиями, вызванный и усилением гнета со стороны знати, и упрочением экономических и социальных позиций верхушки крестьян. Впрочем, не следует упускать из виду, что в поэме Вернера изображено не столько рыцарство как таковое, сколько деградировавшие его элементы, бандиты и разбойники, которых юный Гельмбрехт принимает за подлинных рыцарей. Поэма демонстрирует явный разрыв между необоснованными притязаниями выскочки на принадлежность к рыцарству и их убогой реализацией: мужик, затесавшийся в рыцарскую среду, способен усвоить лишь отрицательные ее повадки, но отнюдь не кодекс благородного поведения. В результате в немецкой литературе впервые (если отвлечься от героической поэзии) появляется «негативный герой».¹⁷

Именно потому, что антагонизм между крестьянством и рыцарством в период «междуцарствия» достиг большого накала, и оказалось возможным появление поэмы, в которой перевернута с ног на голову ситуация притчи о блудном сыне. Видя измену юного Гельмбрехта своему сословию, разрыв им всех уз, связующих его с родом пахарей, отец в свою очередь отвергает свою родственную связь с сыном. Он знает, что выскочке из простонародья, примкнувшему к рыцарскому сброду, не будет пощады ни от властей (представленных здесь судьей и палачами), которые карают его и его сподвижников за содеянные насилия и грабежи, равно как и за злостное нарушение законов о ношении оружия и об одежде крестьян,¹⁸ ни от сельских жителей, на счет которых он намерен жить. Этот разрыв

¹⁶ *Le Goff J.* La civilisation de l'Occident médiéval. Paris, 1964. P. 395.

¹⁷ *Sowinski B.* Op. cit.

¹⁸ Гельмбрехт-сын наряжался и носил прическу по моде знати и был вооружен подобно рыцарю, т. е. попирает сословные ограничения.

нелегко обходится майеру Гельбрехту — в поэме предельно скупю, всего в немногих словах, упомянуты сердечные муки отца, прогоняющего слепого и изувеченного сына, который пришел к его дому (В. С., 1773—1778). Но он непреклонен: юный Гельмбрехт нарушил самые основы нравственного кодекса простонародья, оставив свое сословие и подобающий ему образ жизни и поведения. Злодею, который грабил и насилывал сельских жителей, посягал на их жизнь и имущество, отказывают в снисхождении не только крестьяне, вздернувшие его на ближайшем дереве, но и собственный отец. Ибо юный Гельмбрехт впал в самый тяжкий из грехов — гордыню (В. С., 1912—1914) и должен понести страшную кару.

Таким образом, в поэме Вернера Садовника мы встречаем ту же самую максиму, которую усердно разъяснял слушателям Бертольд Регенбургский в своих проповедях: человек должен оставаться в том сословии и социальном и профессиональном разряде, в котором рожден и воспитан. Общество создано так, что каждый его член служит целому, какую бы должность он ни занимал. Поэма о крестьянине Гельмбрехте — наглядное свидетельство того, какая участь ожидает выскочку, изменившего своему призванию. Однако в проповеди ученый монах внушает эту максиму слушателям, преимущественно простонародным, — в поэме же «Майер Гельмбрехт» она выдается за внутреннюю позицию самих простолюдинов. Того, кто сменил плуг крестьянина на меч рыцаря, сельский мир расценивает как изгоя и злейшего своего врага и соответственно без пощады карает. Нельзя ли усмотреть в поэме выражение самосознания крестьян, которые отдают себе отчет в собственной значимости? — Нелегкий вопрос. Этот аспект крестьянской ментальности мог быть выделен и автором, придерживавшимся церковной или рыцарской точки зрения. Отметим вновь, что он ведь вовсе не ставит под сомнение власть господ, в поэме нет бунтарского духа, — напротив, она утверждает сложившийся извечный порядок вещей, при котором одни воюют, а другие добывают хлеб насущный. Герой поэмы старый Гельмбрехт, один из долгого рода Гельмбрехтов, хозяйничающий на земле, знает цену своему труду и понимает его необходимость для социального целого. В роли бунтарей выступают те неразумные, а следовательно, по тогдашним критериям, и подлые, аморальные дети простолюдинов, которые, подобно юному Гельмбрехту, хотели бы изменить установившийся порядок — не радикально, в социальном плане, но для самих лишь себя, с тем чтобы возвыситься и перейти из одного сословия в другое, им чуждое.

То, что в поэме столь эмфатично подчеркнут факт присвоения молодым Гельмбрехтом атрибутов, по праву принадлежавших одним лишь господам, — рыцарского вооружения,

боевого коня, богатой, ярко раскрашенной одежды, иностранных слов, которыми он щеголяет, замашек; фонда легенд и мифов (вновь вспомним описание сцен, изображенных на его шапке), наконец, несвойственной крестьянам ментальности, — все это побуждает предполагать, что ситуация описана с точки зрения рыцарства. Ибо именно рыцарство было наиболее восприимчиво к собственной социальной семиотике и болезненно реагировало на посягательства на нее со стороны чуждых ему элементов. Перед нами, скорее всего, не «крестьянская поэма», а произведение, продиктованное взглядами рыцарства, которое не могло быть не озабочено поползновениями «низших» на его привилегии. Не нужно забывать: в XIII веке в Германии еще не существовало и не могло существовать крестьянской читательской аудитории, к которой адресовался бы автор подобной поэмы.

И проповеди Бертольда Регенбургского, и поэма Вернера Садовника косвенно свидетельствуют о том, что при всей неизблемости сословно-феодального строя, который они утверждают, в обществе существовали индивиды, не довольствовавшиеся своей долей. Против них-то и направлены поучения францисканца Бертольда и стихи «Майера Гельмбрехта». Перед нами — и симптомы социальной вертикальной мобильности, и попытки противостоять ей, подавить ее. Одна из центральных идей, лежащих в основе поэмы, заключается в том, что верность сословной идентичности ценится выше, нежели узы кровного родства, включая и отцовскую любовь к сыну. Крестьянское сословие безжалостно мстит тому, кто преступает извечные нормы его существования. Из этой идеи рождается поэма, в которой отказ отца от изувеченного и обреченного на гибель сына воспевается в качестве единственно оправданной позиции. Если здесь и слышится конфликт поколений, то он явно отнесен на второй план конфликтом социальных идеалов: бесспорному выскочке, силищемуся включиться в благородное сословие, старый Гельмбрехт противопоставлен как живое воплощение крестьянских добродетелей. Но в воспевании этих традиционных добродетелей могли быть заинтересованы не одни только сами крестьяне и, может быть, в большей мере даже не они, а представители тех классов общества, которые испытывали напор со стороны крестьянства, точнее, со стороны определенных его элементов, стремившихся подняться над своей средой. Поэма «Майер Гельмбрехт» представляется не апологией крестьянства и его морального здоровья и не выражением его классовой ненависти к рыцарству, а предостережением против нарушения крестьянами установленных сословных границ, предостережением, идущим извне.

Особенность поэмы, если она действительно исходит из дворянских кругов, заключается в том, что выразитель взглядов

этих кругов на сей раз отошел от привычной для светских господ традиции рисовать крестьян в виде грубой, дикой и враждебной массы, полулюдей-полускотов. Для воздействия на простой народ предпочтительнее был избранный Вернером Садовником способ идеализации устоев их жизни, а не глумление над их тупостью, невежеством и нецивилизованностью.

Изучение проповедей Бертольда Регенбургского убедило нас в том, что в них немалую значимость приобретает понятие человеческой личности, причем оно дается преимущественно в позитивном плане. Но не эту ли проблему поднимает по-своему и Вернер Садовник? Бунтующий против традиционного порядка и унаследованного, сложившегося сословно-функционального разделения общества юный Гельмбрехт противопоставляет себя коллективу, сословию. Индивид в безумном и бессмысленном бунте против незыблемого порядка вещей — не такова ли тема «Майера Гельмбрехта»? Поэма безусловно осуждает этот протест. Но она его констатирует и допускает мысль о наличии в сельском мире и других подобных же индивидов: «Подобный Гельмбрехту юнец Такой же обретет конец» (В. С., 1915—1916). «Ведь много есть птенцов зеленых, Повадкой Гельмбрехта прельщенных, Растет какой-нибудь малыш И станет Гельмбрехтом, глядишь, Начнет соседей грабить ловко. Но ждет и этого веревка» (В. С., 1925—1929). Этой угрозой и завершается поэма.

Обращенные к сыну призывы Гельмбрехта-отца остаются в своем сословии и придерживаться крестьянского образа жизни суть не что иное, как предостережения против обособления индивида из устоявшихся рамок социума. Проблема индивидуальности здесь решается в негативном смысле. Личность получает позитивную оценку лишь постольку, поскольку она проявляет себя в общепринятых рамках, как сословная личность.¹⁹

¹⁹ В статье о снах Гельмбрехта-отца Ж. Ле Гофф с полным основанием утверждает, что возможные связи и ассоциации между содержанием поэмы и социально-политической обстановкой в Южной Германии XIII века, которые все вновь пытаются установить те или иные исследователи, суть не более, чем «эпифеномены», не затрагивающие внутреннего смысла поэмы. При этом Ле Гофф, вполне логично, отмечает идейную близость сочинения Вернера Садовника с проповедями Бертольда Регенбургского, ибо и поэма, подобно учению францисканского монаха, дает урок «социального консерватизма». Структура ее — оппозиция Гельмбрехта-отца, образцового крестьянина-труженика, главы семейства, с одной стороны, и Гельмбрехта-сына, мятежника, желающего проникнуть в господскую среду, — с другой. Юный Гельмбрехт соединяет в себе карикатуру на крестьянина с карикатурой на рыцаря. Но, возможно, предполагает Ле Гофф, в поэме Вернера существует и другой, замаскированный смысл: не указывает ли то обстоятельство, что отец и сын наделены одним и тем же именем, на то, что юный Гельмбрехт объединяет два лица (как в портретах Пикассо) — крестьянина идеализированного и крестьянина дьяволизированного, и не скрывается ли за призывом к повиновению и соблюдению сословно-классовых границ призыв к

мятежу? Сны отца, по домыслу Ле Гоффа, — это специфическая форма самораскрытия его сознания, «выраженная в снах автобиография». Хотя Ле Гофф подчеркивает, что от гипотез требуется, чтобы они не навязывались художественному тексту, а вытекали из его содержания, данная гипотеза, как мне кажется, не вполне отвечает этому требованию. См. *Le Goff J. L'imaginaire médiéval. P. 327—330.*

ПРОБЛЕМА ВЫСКАЗЫВАНИЯ У АБЕЛЯРА

С. С. Неретина

В основе средневековой культуры лежал, как известно, один текст — Библия, или Слово. Его автором считался Бог, читателям (слушателям) предлагалось его комментировать. В толкованиях Библия как бы наново производилась. Этот вторичный текст, вписанный в собственно библейский, есть культурное самосознание средневековья. Складывалась удивительная ситуация: в монотеистическом мире, предполагающем единственное решение всех конечных вопросов бытия, поскольку мир задан и предвещен, существовала множественность точек зрения, где постоянно ставилось под вопрос это единственное, казалось бы, неминуемое решение.

Но именно здесь возникает проблема: какая логика позволяла средневековому комментатору в известном смысле оспаривать божественный авторитет? Эта проблема представляется тем более важной, что сам разум, точнее, рассудок понимался в то время не как нечто развивающееся, меняющееся, находящееся в постоянном движении, а — напротив — как нечто постоянно принимающее определенные формы. «Средневековье, — писал Л. П. Карсавин, — верит в абсолютную истинность даваемых разумом «определений» идеи, в полную ее постигаемость и осуществимость... отвергая всякую относительность своих форм»¹. Власть формы прослеживается во всех сторонах средневековой жизни и мысли, поэтому без анализа способов таких формализаций понятие «средневековое мышление» по-прежнему останется за семью печатями. Попытаемся на примере логики Абельяра рассмотреть создание одной из таких форм — концепта, непосредственно связанного с культурной средневековой основой-речью как Словом.

Петр Абельяр (1079—1142) в свое время слыл знаменитым теологом, философом и поэтом. Как теолог он был дважды осужден на церковных соборах: в 1122 г. в Суассоне и в 1140 г. в Сансе. Его взгляды квалифицировались как ереси: арианская за установление степеней и ступеней в Троице, пелагианская за

предпочтение свободной воли благодати и несторианская за исключение человеческой сущности Христа из соучастия в Троице.²

Как философ он обосновал метод «sic et non», «да и нет». Его знаменитое произведение, так и названное «Sic et Non», представляло собой сборник цитат, выбранных из трудов различных церковных авторов, дававших на одни и те же вопросы противоположные ответы. Этот текст Абеяра можно понять как произведение, где он впервые применил метод критической текстологии. Но можно понять и как пародию на священные тексты. Ведь в «Sic et Non» противоположные по смыслу цитаты собраны вне зависимости от контекста и без каких бы то ни было комментариев. Естественно, это вызвало протесты среди теологов, поскольку самим фактом подобного сопоставления Абеяра обнаружил явный сдвиг, смещение бытовавших систем и, соответственно, способов познания мира. Ситуацию сдвига подчеркивает и то, что в Абеяровской логике «да» и «нет» не отрицают, а предполагают друг друга. «Да» постоянно чреват «нет» и наоборот. Любое определение может быть переопределено, если изменить угол зрения на предмет. Этот-то момент изменения и пытается обнаружить Абеяра.

Метод «sic et non» полностью применен в его «Диалектике». Сам автор когда-то озаглавил свой труд «Логикой, или Трактатом об универсалиях». В идентификации логических проблем и проблем, связанных с универсалиями, общими понятиями, нет ничего удивительного: по словам ученика Абеяра, Иоанна Солсберийского, логика того времени занималась именно анализом универсалий.

Проблема эта — одна из важнейших в средневековье. Дело в том, что необходимо было логически обосновывать единство двух, казалось бы, противоположных идей: ветхозаветного творения мира «из ничего» и евангельского Слова как начала мира. Для этого казалось важным понять, что такое слово вообще, каким образом происходит процесс номинаций, соотношение слова и вещи. Эти и тому подобные вопросы породили два философских направления — реализм и номинализм. Представители первого считали, что универсалии реальны, существуют до вещей и затем целиком и одновременно присутствуют в каждой индивидуальной вещи, которая отличается от другой вещи только акциденциями. Номиналисты полагали, что универсалии вне ума не обладают реальностью — они лишь имена (*nomina*), приложенные к единичным вещам, которые суть реалии. Третье направление — концептуализм. Его основателем считается Абеяра, который в основу решения проблемы положил не имена или вещи, а речь. Разным вещам, рассуждал он, не может быть приписано ни слово, ни звук, поскольку

за каждой вещью стоит множество представлений. Универсальным может быть только высказывание.

Первый из пяти разделов Абелияровой «Диалектики» посвящен комментированию «Категорий» Аристотеля и называется «Книгой о частях речи, которые мы называем высказываниями», *diciones*. Высказывания он впоследствии назовет концептами. Так что предварительным определением концепта будет высказывание как обращенная к кому-то речь.

Проблема высказывания ныне имеет особое значение и в связи с исследованиями М. М. Бахтина, понимающего высказывание как единицу речевого общения, и с научными изысканиями представителей структурной лингвистики, также активно разрабатывающих ее с позиций лингвистики. На наш взгляд, обе точки зрения взаимодополняют и плодотворно развивают друг друга. Их соотнесение со средневековыми разработками этой проблемы, возможно, вскроет некоторые резервы для ее углубления, тем более что Абелия рассматривал и словесную и в целом лингвистическую проблему высказывания. Но прежде чем перейти к высказыванию, Абелия рассматривает речь в целом.

Речь для него изначально субстанция, однако, такая субстанция, которая обладает особым, только ей присущим свойством — субъективностью. Абелия так ее и называет — субъект-субстанция (*subiecta substantia*). Для нашего анализа это имеет важное значение, поскольку речь здесь понимается не просто как высказывание о вещах, но как *речь самой речи*, и все предметы могут быть поняты только в соотнесенности с нею.

Как всякая субстанция, речь принимает на себя противоположности, вроде истинности и ложности. Пример: мы произносим фразу «Сократ сидит». Эта фраза истинна, если к концу произнесения Сократ все еще сидит, она же становится ложной, если Сократ встал. Однако, если свойством речи является последовательность произнесения, значит в определении субстанции речи входит категория количества. Но стоит рассмотреть речь как количество, тотчас обнаружится, что ее части «вместе никоим образом не пребывают»: «ведь те части, которые были высказаны, сразу и исчезли», и «нельзя ухватить»³, т. е. они как бы выбывают из того, что можно охватить понятием количества. Речь, таким образом, является двусмысленной, и эта двусмысленность (*aequivocatio*) сопровождает ее во всех ситуациях, которые предстоит рассматривать. Внешняя ее форма, например, может быть двусмысленной для рассудка (*intellectus*), который может вывести правильное или ложное ее понимание в зависимости от способов толкования той или иной ситуации разными людьми.

Все сказанное — общее речи. Но чтобы понять принципы ее существования, необходимо выделить и определить некоторые ее количественные параметры, без которых становление речи будет непроясненным. Анализируя категорию количества, Абеляр, вслед за Аристотелем, замечает, что одни количества — простые, а другие — составные. Простые — это точка, единство (*unitas*), мгновение, которое есть неделимый момент времени, элемент, который есть неделимый звук. Сложные — это линия, поверхность, тело, число, время, речь. Если сложные поместить под простыми, то мы обнаружим, что Абеляр составил определенные пары: точка — линия (поверхность, тело); единство — число; мгновение — время; звук — речь. Вторые члены этих оппозиций — собирательные (*sumpta*) из простых членов. Но можно и, по-видимому, нужно построить другую схему — схему-ключ к первой, где точка (единство, мгновение) будет рассмотрена как звук, а линия (число, время) как речь. Обе эти схемы, рассмотренные не только в их взаимном сцеплении, но и таким образом, что вторая объясняла бы первую, вполне согласуются с замыслом Абеляра. Рассуждая о мгновении как границе прошлого и будущего времени, где оба «не-есть» сталкиваются в «есть» (что является и свойством звука), он говорит: «Выведение прочих целых не будет ошибочным, напротив, оно окажется точно таким же».⁴ Поэтому точку можно рассматривать как метафору звука, а линию — как метафору речи. Поняв, что такое точка или линия, можно понять и что такое звук и, соответственно, речь. Что же такое точка?

Абеляр дает такое определение: точка — это «неделимое в себе, из-за своей малости она не может ни сама делиться на части, ни быть разделенной».⁵ Фраза может показаться неточной, но только в том случае, если мы забудем об аналогии с речью, на что нас все время настраивает Абеляр. И действительно, если точка — это «малость», то она чувственно постижима и может разделяться и быть разделенной, как бы мала ни была. В этом случае она — количество. Но если это математическая точка, абстракция, то она и впрямь не может делиться, то есть она — не количество. Изначально в определении точки содержится нечто ощущаемое (то, что есть) и нечто, никоим образом не сущее (то, чего нет). Сущее чревато, по определению, несущим и наоборот.

Еще удивительнее определение линии, поверхности, тела. «Линии... это точки, в длину прилегающие друг к другу: поверхность — это линии, соединенные по ширине, а тело — связанные в глубине поверхности»⁶. Однако разве длина уже не предполагает линии, ширина — поверхности, а глубина (высота) — тела? Не тавтология ли это? Разница все же есть. Линия, по-видимому, нечто чувственно воспринимаемое, и Абеляр, кажется, с этим согласен: «Утверждение это, — пишет он, —

нельзя относить ко всякой линии, но лишь к большей части их, которые мы чувственно воспринимаем». ⁷ Следовательно, есть линии, которые органами чувств не воспринимаются, — это мысленные линии, т. е. чистая длина. Снова то, что есть, сопряжено с тем, чего нет, что существует лишь в конструирующем уме. Равно и чистая ширина, глубина, которые суть абстрактные вещи.

Но более того, оказывается, и точку можно определить иначе, если исходить при ее определении не из идеи самой точки, но из идеи тела. Для этого Абельяр прибегает к определению, данному Боэцием. А тот писал: «Нынче не говорят, что линия состоит из точек, поверхность <из линий>, а твердое тело из поверхностей», но говорят, что либо точки суть границы линий, линии <суть границы> поверхностей, а поверхности — <границы> твердого тела ... Поэтому точка будет не частью линии, но общей границей частей» и т. д. ⁸ Итак, точка — это уже не малость, а граница частей линии. Но при учете второго определения, понятия длины и ширины, шокирующие в первом определении, перестают быть странными, поскольку в первом определении (sic) предполагалась отсутствующая в нем (невыведенная) идея тела (поп), послужившая отправным пунктом второго определения. Ведь коль скоро было введено понятие длины, невольно тут же подразумевались и представления о длине и ширине. Точка, таким образом (а равно единство, мгновение, звук, понятие как точка), является конститутивной частью линии (равно времени, числа, речи), которая понимается (т. е. уже существует) как возможность точки.

Точка, единство, мгновение, звук (и соответственно другой ряд), конечно, могут быть уподоблены друг другу (точка как звук, единство как миг, звук как единство), но это уподобление имеет конкретный смысл только по отношению всех членов ряда к звуку (и далее — к речи). Рассмотрев понятие точки-звука, мы обнаружили конститутивный момент линии-речи. Но речь — это процесс, следовательно, здесь необходимо вводится параметр времени. Что для речи есть время — ее прошлое, настоящее и будущее?

По мере того, как человек нечто проговаривает, моменты его речи, пишет Абельяр, «следуют друг за другом по образу текущей воды». В чувственном мире вообще все измеряется временем, поэтому любое движение называют «часовым», «по-денным», «месячным» или «годовым». Но каждая единичная вещь, по Абельяру, соотносится со своим собственным временем — своими моментами, часами, днями и т. д. И это их собственное время включается в общий земной круговорот, где они, месяцы или годы отсчитываются сообразно круговороту солнца. Наслоение времен, подчеркиваемое Абельяром, — характерное речевое свойство. То самое неделимое мгновение является

и точной связи времен, и средоточием всего времени в целом; и единственно настоящим временем, и только еще возможностью времени. Мгновение, простое неделимое количество, оказывается, как и речь в целом, тоже двусмысленным. Сказать про него, что оно — только точка, значит лишить его возможности стать временем; сказать про него, что оно — все время, это значит исключить из рассмотрения последовательность любого действия, что нарушит все временные связи. Да и вообще выражение «все время» есть, по Абельяру, в некотором роде фикция. «Все время» — прошлое, настоящее и будущее — только *как бы* существует. Ведь прошлое и будущее, строго говоря, не время: «в субъекте не существует того, чего нет». В этом смысле прошлое и будущее относятся ко времени так же, как «труп человека к человеку». Подобные рассуждения относятся ко времени как некоему физическому свойству, некоему протеканию. Но лишь только мы оформили это свойство в понятие, как только оно получило имя (а это своеобразный уговор людей «давать имена тому, чего нет»), оно мгновенно субстантивировалось, стало целым, неделимым, сущим.⁹

Однако, если бы речь была только непрерывна, она превратилась бы в сумбур и невнятицу. Членораздельность, дискретность речи составляет оппозицию непрерывности. Эта дискретность выражена понятием числа. Но и это понятие двусмысленно. С одной стороны, число «определяется как множество», как «собрание единиц», но, с другой стороны, «начало оно берет из единства», потому что любое, самое малое число «собрано из нескольких составных». Взятые сами по себе эти единства могут быть рассыпаны где угодно; чтобы быть числом, им нет надобности, по выражению Абельяра, «собираяться» (copirere) вместе в одном пространстве. Скажем, один человек может жить в Риме, другой в Антиохии, но оба вместе составляют пару. Где общее место этой пары? В самом имени «число», отвечает Абельяр.¹⁰

Итак, являясь возможностями функционирования речи, понятия линии, числа; времени становятся реальностью только в имени. Только в имени все они составляют реальное единство во множестве, точнее, по Абельяру, «оказываются множеством», которое «одновременно то же, что и единство», и будучи сами собранными, или собирательными, из других — простых — количеств (точки, единства, мгновения, звука), они, в свою очередь, образуют новые собирательные — такие, как линейность, численность, временность, изреченность. Но в этом случае мы снова имеем дело не с количеством, а с субстанцией. Идея единства во множестве, оборачивающаяся идеей множества в единстве, оказывается у Абельяра своего рода знаком субстанциального бытия речи.

До сих пор мы рассматривали необходимость и условия соотношенности всех реалий бытия с речью. Теперь необходимо перейти к анализу ее структуры. Следуя грекам, Абельяр разделяет речь на «звучащую (oratio vocalis), которая произносится, реальную (oratio realis), которая написана, и интеллектуальную (или умозрительную — oratio intellectualis), которая порождается словом». Рассматривая генезис речи, Абельяр решает задачу сродни поэтической: ему необходимо поднять внешние покровы речи, открыть глубину звукового хаоса и показать, каким образом освобожденные звуки приводятся в гармонию. Анализ речи он начинает с момента, когда собственно речи еще нет, когда голос только еще намечается, когда заметно лишь некоторое его напряжение (tenor), которое приводит в действие участвующий в произношении воздух (aeris prolati). Этот-то «тончайший удар (ictus) воздуха, воспринимаемый на слух», он, вслед за Присцианом, называет звуком (vox), или речью (oratio), понимая в данном случае под речью все, что «произнесено голосом». Но эта звуковая стихия на деле, по Абельяру, лишь возможность или способность к речи, и как возможность ее можно выразить через оппозиции долготы — краткости, яности — невнятности, мягкости — густоты, низкого звучания — высокого звучания. Подобные предполагающие друг друга оппозиции являются, считает Абельяр, «естественным свойством вещей».

Но как только голос преобразовался в звук, этот звук уже имеет некоторое значение. Звук «соотворяется в себе самом», с его помощью образуется движение воздуха, несущего этот звук, «чувствительное для ушей». Именно «слухом мы воспринимаем и определяем манеру произношения»¹². С этого момента речь становится носителем определенных знаков и смысла. В таком случае речью (oratio) будут называться «имена, т. е. слова (verba), слоги (sillabae) и буквы (littera) — порядок здесь именно таков: от слов, которые обладают смыслом и значением, к буквам, которые суть только знаки. Значащую речь Абельяр, подобно количеству, разделяет на простые звуки и составные. Простым и неделимым является элемент, или буква. Из букв складываются слоги, из слогов... Слова? Выше мы видели Абельярову схему: слова — слоги — буквы. Можно было бы предположить, что, оборачивая ее, он скажет: из слогов составляются слова. Но этого не случилось. Абельяр как бы забыл сам этот термин — «слово». «Из слогов составляется высказывание», — пишет он¹³.

Чтобы понять тождество «высказывание — слово», обратим внимание на саму идею высказывания. Слово имеет смысл «слова» лишь как момент высказывания и как возможность высказывания. Когда мы говорим «Сократ», то подразумеваем

и «разумное животное», и «мыслящего», и «человека», и «каменщика». Слово происходит из высказывания, но и высказывание ведет к слову. Подмена терминов остановится понятной при суммировании всего сказанного Абелияром ранее. К тому же мы видели, что любой термин он ставит под подозрение. Ведь и определение буквы как элемента, т. е. простого и неделимого звука, нужно понимать *cum grano salis* — оно оканчивается всего лишь уговором, необходимым для удобства дальнейшего анализа, ибо на деле буква, полагает он, состоит из множества различительных звуков: «Не простым окажется произношение одной буквы, но составленным из многих частей. Ведь когда мы произносим букву, то языком пронзаем большое количество воздуха в тончайших частях, каждая из которых производит какое-либо звучание»¹⁴. Это звучание не всегда улавливается слухом, поэтому и стоит соблюдать уговор, считая букву простым элементом. Но тем не менее, подчеркивая, что звук, рождающийся в «неделимой части воздуха», является фонетической единицей, Абелиар показал значимость акустических данных для членения речевой цепочки. Ибо для того, чтобы речь была понятна, она должна быть услышана, а чтобы она была услышана, нужно узнать, как и где происходит сам акт звукообразования или хотя бы предположить в этом проблему. Возвращаясь же от момента звукообразования к букве, мы непременно проходим путь от неосмысленности к значению, или смыслу. Буква у Абелиара есть единство звука и смысла, ибо если звук может быть услышанным, то буква может служить началом понимания. Поэтому, на наш взгляд, простые количества можно называть простыми условно (это вытекает из рассуждений Абелиара), ибо каждое из них состоит из множества различительных признаков. И тем не менее определение «неделимое» Абелиар считает вполне корректным по отношению к букве, а в известном смысле и к слогу, к высказыванию, поскольку они в целом понимаются как одно, поскольку образуют звукосочетания, отличные от другой буквы, слога, высказывания, то есть имеют смыслораздельную функцию. Однако полноценным владельцем смысла является слово. Потому слово, собственно, есть единица высказывания.

Из сказанного ясно, почему Абелиар, подобно греческим грамматикам, выделил три значения речи: просто звучащая речь — свидетельство способности речи, реальная, написанная речь — свидетельство ее понимания, но лишь интеллектуальная речь, порожденная словом, создает возможности для общения, поисков многосмысленности в одном, ведь голос — не просто носитель смысла, но и интонации, экспрессии (у Абелиара это выражено термином «жар», *calores*), авторской заинтересованности, лишающей слушателя возможности ее неверного истол-

кования. Речь дискретна — она имеет определенное количество букв, слогов, слов. И одновременно она непрерывна. «Части речи собираются вокруг непрерывно произносящего что-либо человека» и собираются таким образом, чтобы образовывался «единый смысл речи». Вся многосмысленность, свойственная одному слову-высказыванию, «молча покоится» между высказываниями в некоем промежутке, внимание к ним и только к ним может быть привлечено, если слова произносятся сами по себе, отвлеченно от смысла предложения в целом. «Если кто, например, скажет «человек» и тут на малость утихнет, наконец, отдельно присоединит «бежит», то кажется, будто он составил не речь, а произнес отдельные высказывания; их смыслы отличаются один от другого и обозначены так, как если бы эти высказывания никоим образом не соединялись. И пока одно из понятий (*intellectus*) усваивается, другое уже ускользнуло из сознания».¹⁵ Однако, чтобы речь в целом была воспринята и понята, чтобы смыслы слов не ускользали, «разумно, кажется, чтобы единый смысл речи не формировался с перерывом». «Передавая, отдельно» слова, тут же как бы растворяющиеся в той же материи, воздухе, который был своего рода инструментом для их произнесения, говорящий сразу же передает многосмысленное высказывание, свернутое в одно слово, но получилась бы абракадабра, если бы эти высказывания не объединялись в одну означающую речь.

«Только тогда мы получим речь как многосмысленное высказывание (*enuntiatio*)», только тогда смысл ее «будет единым и составным». Иначе будет казаться, что слова произносятся случайно. Словом, определение речи таково: «Это высказывания, которые... непрерывно произносятся одним и тем же человеком» и «выявляют единый смысл».¹⁶

Но когда начинается формирование этого единого смысла, роль скоро осмыслена и каждая буква-звук, формирующая речь? Смысл речи, по Абельяру, не простое сложение значащих звуков. Смысл и значение ее проявляются только тогда, когда произносится последняя часть из того, что хотел сказать человек. «Значение образуют те части, которых уже нет, вкупе с той, которая есть... значение существует одновременно в том, что есть, и в том, чего еще нет. Ведь если бы мы поместили его в той части речи, которая существует, мы согласились бы, что значение имеет только последняя буква. А наша предложение состоит в том, чтобы сказать: речь становится значащей после произнесения всех ее частей. Только в том случае мы составляем о ней понятие (*intellectus*), если произведенные высказывания тут же воскрешаем в сознании; и значение этого речевого процесса не совершенно, если речь произнесена не вся».¹⁷ Поэтому для выяснения смысла так важны временные параметры. Диахронический подход, как сказали бы мы

сейчас, — последовательность смены звуков ли, слогов, слов — важен как возможность осуществления речи. Синхронический — для выявления смысла.

Но и это еще не вся речь. Для выявления смысла фразы, приводит пример Абельяр, «человек это животное», недостаточно произнести ее целиком, смысл фразы будет зависеть от того, на каком из слов сделано логическое ударение. Более того, говорящий не останавливается для того, чтобы разъяснить, что такое «человек», а что «животное», что — подлежащее, а что — сказуемое, потому что суть любого речевого акта, повторим, сводится к тому, чтобы быть и услышанным, и понятым, здесь должна учитываться интеллектуальная оценка речи как говорящего, так и слушающего. Мы не поймем ничего, полагает Абельяр, «если умом (mens) не овладеем и усердием не исследуем некоторого свойства услышанной конструкции». «И всегда душа слушателя приподнята, пока речь находится в состоянии произнесения, потому что, верит эта душа, к ней может присоединиться еще нечто такое, что будет способно изменить что-либо в ее понимании. И пусть душа слушателя не успокоится, пока не умолкнет язык говорящего. Ведь ни одна речь не завершена, пока что-либо может присоединиться к ней и привести к некоему (другому) понятию».¹⁸

Итак, конститутивными моментами высказывания являются ум, экспрессия, тесная связь с субъектом высказывания. Высказывание считается завершенным, когда налицо предметно-смысловая исчерпанность, связанная с волей говорящего. Значение слов-высказываний учитывается постольку, поскольку они тождественны со смыслом. Significatio и sensus, а иногда и intellectus у Абельяра синонимы.

Пока, однако, речь идет только о высказывании. Мы же решили рассказать о концепте. Продолжим в таком случае ход рассуждений Абельяра. Коль скоро высказывание много-смысленно, значит, за каждым смыслом стоит определенная тенденция людей к толкованию, высказывание как бы многоголосо. Это многоголосие слито в хор, который «в душе слушателя» преобразуется в одно понятие о высказанном. Но высказывания составляют в предложения, которые также должны быть вразумительны (significative). «Следовательно, — пишет Абельяр, — когда мы говорим, что произнесенная речь образует значение, мы не хотим, чтобы это было воспринято в том смысле, будто мы приписываем тому, чего нет, некую форму, которую мы называем значением; скорее понятие, полученное из всей произнесенной речи, мы воспринимаем как *концепт души слушателя*» (курсив мой. — С. Н.). Здесь впервые Абельяр вводит термин «концепт». Однако вводит его в паре с «душой слушателя», от которой зависит *целостность* высказывания. Но, может быть, понятие и концепт у Абельяра

тождественны — ведь мы уже убеждались, что он не однажды разными словами означал одно и то же? Так, речь у него и vox, и oratio. Правда, он всегда делал конкретные разъяснения по поводу того или иного словоупотребления. И все же... Еще цитата: «Когда мы, например, говорим «Сократ бежит», то, кажется, это имеет тот смысл, что понятие, полученное в результате произнесения этого выражения, существует как *концепт в чьей-то душе*. И выражение «химера— это мыслимое» понимается вполне вразумительно, так как химере, которой нет, не приписывается никакой *формы* — скорее мнение некоей души, мнящей химеру».¹⁹ Понятие (intellectus) у Абельяра непременно связано с формами, а мы знаем, что формы являются производными рассудка, который у Абельяра, кстати, передан тем же словом — intellectus. А концепт у него — скорее производное возвышенного духа («и душа слушателя приподнята»), или ума, куда рассудок включается как часть, ума, способного творчески воспроизводить (собирать, consipere) смыслы и помыслы — как универсалии, как общее.

Итак, что же все-таки такое концепт? Вначале мы сказали, что концепт — это высказывающая речь. В результате эта высказывающая речь обернулась не чем иным, как... концептом. Определение, таким образом, переопределилось. Но до конца понять, что такое концепт, можно только, если мы (снова вернемся к началу) поймем отличительное свойство субстанции речи — ее субъектность, ее «душу», отразившую единство речи и мышления.

Концепт, таким образом, не тождественен понятию. Или, если и применять к нему этот термин, то концепт — это собрание (почти — собор) понятий, замкнутых в воспринимающей речь душе; это связывание высказываний в одну точку зрения на тот или иной предмет при определяющей роли ума, преобразующего высказывание в мысль. Сознание, или, в терминах Абельяра, душа, служит своего рода посредником при передаче смыслов, одухотворяя, «оживляя» их «своей силой и мощью».

Но, кажется, концепт обладает еще одной особенностью. Субстанция речи, как видно из анализа текста Абельяра, есть не только единство истинного и ложного, звуковой стихии и смысла. Она есть единство того, что, по словам Э. Бенвениста, «нематериально и суверенно», исполнено всякого смысла и в то же время лишено какого бы то ни было значения, она и есть то, что есть, и то, чего нет.²⁰ Это Слово, которое всегда вначале, есть та самая «воображаемая реальность», помогающая объяснить возникновение мира из ничего. Поэтому идея концепта так важна для средневековья: Слово, открытое и возвещенное всем, для каждого в отдельности («в душе») существует, если следовать Абельяру, в виде концепта — им

может быть любой комментарий к Библии. Создавая свой концепт, свою точку зрения, средневековый человек становился автором своего, если угодно, Слова, или Книги. Понятие, которое не приобретало характера Книги, существовало как логический субъект, но не отвечало запросам мышления в целом. Абельяр же — концептом — выразил суть именно средневекового мышления, притом вполне ортодоксально. Еретиком он был только в том смысле, что не останавливал свой ум на полпути. Философия, логика-диалектика обнажили именно эти корни его «ереси».

К кому была обращена высказывающаяся, или концептуальная, речь? Условием значимости речи, как мы видели, является понимание, поэтому и направлена она должна быть туда, где ожидается понимание, — либо к божественному субъекту, либо к полному профану. Отсюда Абельярова дихотомия: говорящий — слушающий, а не говорящий/слушающий — слушающий/говорящий, как сказали бы мы сейчас. Слушатель молчалив, в пределе он — само молчание. В этом двуединстве — слова и молчания, — по-видимому, ощущал себя каждый человек средневековья. В «Диалоге между философом, иудеем и христианином» речь между собой ведут не три упомянутых персонажа, а Абельяр в образе философа, иудея и христианина ведет диалог с молчанием, которое до- или сверх-мудро.

Но смысл Абельярова диалога и еще в одном: его автор не только создает образы — он в одном лице соединяет говорящего и отвечающего. Абельяр отвечал всегда, во всех своих произведениях. В «Диалектике» он отвечал — собственным комментарием — Аристотелю, Боэцию, Гийому из Шампо. Ответы его чреватые вопросами (некоторые из них мы воспроизвели), а вопрошание — ответом. Эта вопрос-ответная ситуация, на первый взгляд, напоминает одну из особенностей речевого общения, исследованного М. М. Бахтиным. Однако, в отличие от утверждений М. М. Бахтина, говорящий-отвечающий Абельяра полагал себя первым, кто нарушает «вечное молчание вселенной»²¹, поскольку каждый раз обращается к ней в новой замкнутой форме, в «полную постигаемость и осуществяемость» которой он верит (см. выше цитату из Л. П. Карсавина); для него эта форма — единственно возможная, и, значит, он всегда ощущает себя первым автором своего слова. Но потому его внутренний диалог монологичен.

Примечания

¹ Карсавин Л. П. Культура средних веков. — Пг., 1918. — С. 205—206.

² Об Абельяре см.: Абельяр Петр. История моих бедствий. — М., 1959.

³ *Abaelardus Petrus. Dialectica.* — Assen, 1956. — P. 54.

⁴ *Abaelardus Petrus. Dialectica.* P. 63.

⁵ Ibidem. P. 57.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem. P. 58.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem. P. 62—63.

¹⁰ Ibidem. P. 62, 64.

¹¹ Ibidem. P. 66.

¹² Ibidem. P. 67.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem. P. 68.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem. P. 69.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Бенвенист Эмиль. Общая лингвистика. — М., 1974. — С. 27. См.

также: Якобсон Роман. Избранные работы. — М., 1985. — С. 65—66.

²¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 247.

СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЗНАМЕННОЙ НОТАЦИИ

Т. Ф. Владышевская

Знаменная нотация — это один из главных видов русской средневековой музыкальной письменности, с тысячелетней историей своего развития. С помощью знаменной нотации записаны все основные певческие книги, главные песнопения годового круга. Этой нотацией зафиксирован главный русский средневековый распев — знаменный распев со всеми его разновидностями (столповым, большим и малым).

Название «знаменный» происходит от славянского «знамя» — знак. Идеографическими знаками записывалась вся духовная музыка средневековья как на Западе, так и на Востоке. Латинские и греческие средневековые песнопения записывались невмами (от греч. *νευμα* — знак, а также греч. *σημα* — знак). Все это выражало общий средневековый принцип знакового семантического музыкального письма. С этим понятием связана особая область музыкальной медиевистики — семиография¹ — наука о знаковой музыкальной письменности. Характерно, что термином семиография в греч. языке обозначается и стенография, которая имеет общие принципы записи с музыкальной семиографией.²

Как в стенографии, так и в семиографии используются сходные приемы сочетания принципов буквенного и иероглифического письма. В обоих случаях применение иероглифического принципа обусловлено частой повторностью и неизменностью сочетаний, которые шифруются одним или несколькими знаками — этот прием употребляется в целях экономии места в рукописи и времени написания.

Знаменная нотация имеет также еще два названия, достаточно часто встречающиеся в рукописях — «столповая» и «крюковая» нотация.

Название «столповая нотация» происходит от славянского «стълпъ» в значении основа, фундамент. Действительно столповая нотация фиксировала столповой знаменный распев — ос-

новой роспев древней Руси. Термин столповая нотация относится к XVI веку, периоду наивысшего развития древнерусской певческой культуры. В условиях развития новых роспевов и нотаций (путевой и демественной) знаменная нотация определяется как основная, столповая. Кроме того, понятие столповая нотация согласуется с византийским термином «осмогласный столп», или система осмогласия, которая является основой музыкального строения церковного православного богослужения.

В XVII веке появился новый термин — «крюковая нотация» в значении знаменной нотации. Крюк является одним из основных знаков знаменной нотации, его графика связана с многими другими знаками. К тому же в XVII веке крюковое письмо трактуется как тайное, зашифрованное письмо.

В исторических документах, связанных с эпохой хованщины, в донесениях по делу боярина Шакловитого есть такие указания: «Князь Василий сказал, что писано крюками, и то де он писал с азбуки, а без азбуки прочесть невозможно».³ Крюками здесь называются зашифрованные знаками тайнописи тексты, а азбукой — ключ для их расшифровки. В этом есть безусловное соответствие с певческим делом. Подобно тому, как песнопения, записанные знаменной или крюковой нотацией, могут быть расшифрованы с помощью азбуки знаменного пения, «крюковое», зашифрованное тайнописание письмо тоже должно иметь азбуку для его расшифровки.

Знаменная нотация восходит к палеовизантийской куазленской нотации, сформировавшейся, как это было установлено современной музыковедческой наукой, в середине X века.

Знаменная нотация прошла сложный путь развития. Ранний ее период XI—XIV вв. во многом копирует византийскую нотацию. Русская музыкальная культура находится под большим влиянием Византии, однако она не во всем дублирует византийскую музыкальную письменность, многие знаки византийской нотации в ней отсутствуют, и наоборот, в русских рукописях встречаются такие знаковые сочетания, которых нет в византийских рукописях. Число знаков ранней знаменной нотации значительно превосходит знаковую систему более позднего времени, XV—XVI вв. Если в XV—XVI вв. в азбуках насчитывается лишь 55 знаков, то первая русская певческая рукопись XI—XII вв. — Типографский устав с Кондакарем в разделах, заключающих песнопения, записанные знаменной нотацией, имеет 78 музыкальных знаков, а в рукописи XII в. — Воскресенский ирмологийон — их число увеличивается до 102 знаков, общее же число знаков в обеих рукописях достигает 125 знаков. Знаки ранней знаменной нотации отличаются большой вариативностью. Например, крюк — запятая, палка, стрелы, статьи имеют множество модификаций: Пример 1.

Пример № 1

Модификация знаков знаменной нотации по рукописям XII века

Статья простая		Стрела простая		Палка простая	
Статья мрачная		Стрела мрачная			
Статья светлая		Стрела светлая		Палка светлая	
Статья закрытая		Стрела с облачком		Палка воздёрнутая	
Статья закрытая с точкой		Стрела с сорочьей ножкой			
Статья с подчашием		Стрела мрачная с подчашием		Палка с подчашием	
Статья с подчашием и крыжом		Стрела со змицей		Запятая	
Статья с запятой				Запятая с крыжом	
Статья с запятой и точкой				Две запятые	
Статья со змицей				Две запятые с крыжом	
Статья со змицей и точкой				Голубчик борзый	
Статья со змицей и подчашием				Дербица	
Статья со сложитием				Дербица с точкой	
Статья с пауком				Хамила	

В дальнейшем постепенно происходит процесс кристаллизации системы знаменной нотации. Знаменная нотация к XV веку теоретически осмысливается, создаются первые русские певческие азбуки, содержащие перечень музыкальных знаков. Воз-

никает необходимость понять значение знаков, помочь певцам их освоить. Для этого необходимо было выработать терминологию, которая смогла бы успешно отразить те новые явления музыкальной культуры, которые возникают и развиваются в XV—XVI в., когда увеличивается количество распетых песнопений, формируются новые певческие книги — Обиход, Октоих, создаются новые местные роспевы, появляется целая плеяда русских роспевщиков.

В этих условиях большой активизации творчества русских роспевщиков назревает необходимость в теоретическом осмыслении практики: на протяжении XV—XVII вв. трудами древнерусских теоретиков создается довольно большое число певческих азбук.

Принципы организации знаменной нотации обладают определенными закономерностями, которые опираются на общие тенденции развития языковой письменности. Письменность, созданная человеком, как известно, прошла огромный путь эволюции от сложных пиктографических и иероглифических систем к фонетическому, буквенному письму. Музыкальная письменность прошла аналогичный путь. Древнерусская музыкальная нотация вобрала в себя все основные принципы записи, характерные для развития письменности. Здесь есть знаки, сопоставимые с алфавитным, буквенным письмом, некоторые знаки или комбинации знаков напоминают слоговое письмо, а иные сложные графические комбинации сходны с иероглифами, с идеографическим письмом. Большинство из этих знаков византийского происхождения, но на Руси они приобрели новое музыкальное значение.

Алфавитный уровень базируется на отдельных, единичных музыкальных знаках, при помощи которых можно записать простейшее песнопение. Набор оригинальных знаков невелик — их число сводится к 26 знакам, что сопоставимо с количеством букв в алфавите.

Второй знаковый уровень основывается на соединении отдельных знаков в устойчивые графические комплексы в определенной последовательности. Эти неизменные последовательности знаков фиксируют неизменный мелодический оборот — попевку. Знаки алфавита в этой ситуации могут принимать новое значение. Попевки играют роль строительного материала и формируют структуру песнопения, подобно словам, из которых складывается литературный текст. Необходимо отметить и другие аналогии между словом и попевкой: в обоих случаях возможны добавления частиц, приставок и окончаний к стабильной, неизменной основе — корню. Каждый из восьми гласов древнерусского знаменного пения содержит около 90 попевок⁴, при этом далеко не все они являются оригинальными, един-

ственными в своем роде, многие из них производны от попевки — корня. Объединенные в специальных разделах «Азбук знаменного пения», попевки, фиты и лица составили своеобразный музыкальный словарь — набор музыкальных формул знаменного распева.

Третий — музыкально-иероглифический (идеографический) принцип можно сопоставить с иероглифами и идиоматическими выражениями. Он основан на особых музыкальных знаках — фитах Θ и лицах $:::$, заключающих в себе целостное музыкальное понятие, зафиксированное при помощи устойчивого и неизменного комплекса алфавитных музыкальных знаков, которые получают новое значение в сочетании с фитами и лицами. В песнопениях фиты чаще всего отмечали важнейшие, ключевые слова, концентрирующие в себе основной смысл песнопения. Фиты и лица принадлежат к числу так называемых «тайнозамкненных» знаков, то есть начертаний, замыкающих в себе тайну. Они подобны титлам, скрывающим сакральные слова. Средневековая профессиональная музыкальная культура обладала своими особыми секретами, особыми эзотерическими знаниями, предназначенными только для посвященных. Не случайно в «Азбуках знаменного пения» можно встретить разделы, помеченные такими заголовками, как «строки мудрые», «тайнозамкненные». Средневековый тезис — все сакральное должно быть таинственным — распространялся и здесь. Сведения о них переходили от учителя к ученику. Записывались эти «мудрые строки» фитонотацией, чрезвычайно сложной, требующей больших усилий для освоения. Этот тип тайнозамкненных знаков сугубо иероглифический, в нем под несколькими зашифрованными знаками с фитой (чаще всего не больше 5—6 знаков) подразумевался протяжный мелодичный оборот, включающий до 80—90 звуков. Такие развернутые музыкальные формулы певец-профессионал должен был знать наизусть, хранить в памяти и использовать во время исполнения песнопений в указанных местах.

Таким образом, древнерусская музыкальная письменность обладала сложной и логичной системой с целенаправленной последовательностью знаков. Наличие трех принципов записи, которые подразделяются на знаковый алфавитный, попевочный и иероглифический (фитный) уровни, способствовало установлению глубокой связи слова и напева.

Обратимся к алфавиту древнерусских музыкальных знаков, данному в первых русских азбуках XV—XVI в. В этих азбуках знаки лишь перечислены, их так и называют — азбуки-перечисления. По логике вещей можно было бы предположить, что знаки должны были быть перечислены согласно дидактическому принципу — от простого к сложному, либо в графическом

соответствии знаков. Однако ни тот, ни другой принцип не соблюден. Кажется, что знаки расположены хаотично. Вслед за одноступенным знаком идет целая попевка, вплоть до десяти звуков. Далее знаки в четыре звука, затем двухступенные, потом одно-, трех- и снова одноступенные знаки. Сорок азбук XV—XVI в., просмотренные М. В. Бражниковым⁵, сохраняют большей частью общий порядок. В таблице, приведенной ниже, даны все основные знаки знаменной нотации, их 55. Среди них оригинальных знаков лишь 26 (на таблице они выделены):


1. Параклит		29. Статья светлая	
2. Кулизма		30. Статья с рогом	
3. Полукулизмы		31. Статья с запятой	
4. Змийца		32. Статья закрытая	
5. Голубчик		33. Палка простая	
6. Стопица		34. Палка светлая	
7. Стопица с очком		35. „ вздернутая	
8. „ с двумя очками		36. Крыж	
9. Чашка		37. Челюстка	
10. „ полная		38. Хамила	
11. Крюк простой		39. Дербица	
12. „ мрачный		40. Сложития	
13. „ светлый		41. „ с запятой	
14. „ тресветлый		42. Запятая	
15. „ с облачком		43. Тряска	
16. „ с подчашием		44. Дуда	
17. Стрела простая		45. Ключ	
18. „ мрачная		46. Осока	
19. „ светлая		47. Сорочья нога	
20. „ с облачком		48. Мечик	
21. „ с подчашием		49. Рожек	
22. „ поводная		50. Два в челну	
23. „ поездная		51. Паук	
24. „ громная		52. „ великий	
25. „ с крыжом		53. Немка	
26. Скамейца		54. „ со стрелю	
27. Статья простая		55. Фита	
28. Статья мрачная			



Такая стабильность в расположении знаков наводит на мысль, что существовал какой-то древний несохранившийся прототип азбуки, который послужил точкой отсчета для русских азбук. Вернее всего, это должна была быть греческая азбука. При том, что большая часть терминов имеет русское происхождение, некоторые из них сохранили греческое название. Например, первые знаки азбуки параклит и кулизма, а также хамила и фита.

Знаки знаменной нотации, как и все, что в эпоху средневековья так или иначе прикасалось к духовному миру, имели священно-символическое значение.

«Любое религиозное и тем более мистическое сознание нуждается создавать для себя систему сакральных знаков и символов, без которых оно не могло бы описывать свое «неперекаемое» содержание», — пишет С. С. Аверинцев⁹.

Средневековая музыкальная письменность сформировалась из знаков, связанных с христианской символикой. Основой ее была трóичная, ранняя христологическая система символов, символы христианской веры и священные предметы.

Первый знак, с которого обычно начинается почти всякое песнопение, называется греческим именем — параклит — греч. утешитель, так назывался святой дух, третья ипостась Троицы. Параклит — символ богодухновенности, наития свыше. Стоящий в начале песнопения, параклит воспринимался как призыв Святого духа и благословение. Святой дух на иконах изображается в виде голубя (например, на иконах Троицы, Откровения Иоанна Богослова, Благовещения). С этой же позиции может быть объяснен и пятый (см. знак таблицы — голубчик ) , древняя форма которого напоминает графическое изображение голубя. Две разновидности голубчика — тихий и борзый обозначают два ритма его восходящего секундового движения половинными и четвертями.

Среди средневековых музыкальных знаков есть немало символических знаков, олицетворяющих Троицу. К таким относится знак фиты — Θ — буква греческого алфавита, которая одновременно выполняет роль цифры «9», являющейся совершенным, священным числом — знаком утроенной троицы ($3 \times 3 = 9$). Она принадлежит к числу «тайнозамкненных» знаков, ее начертание как бы замыкает в себе тайну. Часто в певческих книгах фиту окружают знаки лица или змиицы. Знаки «лицо»  или «змиица»  также наделены трóичной символикой, которая заключена в их графическом изображении (три точки или три запятые. — символ трех ипостасей). Певческий тайнозамкненный знак фиты сам по себе в одиночном виде ничего не означал, но в сочетании с другими музы-

кальными знаками он оформлялся каждый раз в особую графическую формулу, которая приобретала новое музыкальное содержание; так складывались фитные мелодико-графические формулы. В средневековой музыкальной практике насчитывается более сотни оригинальных фит и несколько тысяч вариантов (число фит, например, у М. В. Бражникова достигает 4000)⁷. Большинство из них имеет свои названия (красная, светлая, хабува и пр.). Фиты расставлялись над самыми важными по смыслу словами, часто имевшими определенное догматическое значение.

Как троичный знак, вероятно, следует рассматривать и знак «два в челну» (Ш), который расшифровывается тремя звуками (djd). Форма знака символична — три штиля, объединенные поперечной перекладиной — знак триединства. В народной практике наименование «два в челну» имело чисто бытовое значение.




Трехзначными были и конструкции большинства древнейших попевок. Например, попевка «кулизма» состоит из «статьи с подверткой» (=U), «статьи закрытой» (= \) и «статьи простой» (=), вместе три знака образуют следующую формулу — =U= \ = .

Большую роль в музыкальной знаковой системе играла эмблематика Христа. С. С. Аверинцев отмечает повышенную роль монограммы Христа в эпоху раннего средневековья и барокко⁸. Раннехристианская эмблема Христа состоит из объединенных букв «I» и «XP», по обе стороны от которых находятся первая и последняя буквы греческого алфавита — альфа (α) и омега (ω), олицетворяющие бесконечность, а вернее, начало и конец. Из этой монограммы (α * ω) выводится немало музыкальных знаков: — «крыж» или крест (X +), с которым связана символика конца, завершения.


Он всегда ставится в конце песнопения или на грани крупных его разделов и исполняется одной долгой выдержанной нотой на финальном звуке. Крыж относится к древнейшим знакам, связанным с христианской символикой. Как музыкальный знак он известен с IV века н. э., входит во все разновидности древнерусских безлинейных нотаций.




Знак, производный от альфы (α γ) в древнерусской терминологии получил название «паук». Название это, по-видимому, связано с внешней формой его начертания, напоминающей паука. Знак омеги (ω) был использован в системе

кондакарной нотации. В целом же монограмма Христа дает возможность истолкования и некоторым другим музыкальным знакам.

Характерна символика знака «чашка» (). Использование этого знака восходит к символической чаше — священному сосуду для литургического употребления. Чаша изображалась на иконе Ветхозаветной Троицы. Три ангела Троицы Рублева окружают чашу, олицетворяющую жертвенный сосуд, в котором изображен агнец. Это чаша полная. Чаша полная — это тоже одна из разновидностей чаши как музыкального знака. Чаша полная изображается «точкой» (). Полная чаша — это метафора полнокровной жизни. К этой же категории музыкальных знаков относится подчашие  — знак покрова над чашей.

Среди терминов древнерусской теории музыки символично использовано понятие музыкальной окраски регистров в знаках разной высоты. Они разделены на два лагеря типичной антитезой мрака и света, последний из которых усилен понятием тресвета: например, низкие звуки церковного обиходного звукоряда ассоциировались с мрачными и входили в мрачное согласие, высокие — со светлыми (светлое согласие) и тресветлыми (тресветлое согласие), отдельные знаки знаменной нотации в зависимости от их высотного положения определялись как мрачные, светлые и тресветлые (см. семейство крюков и статей). К знакам света относится «фотиза» (знак, не вошедший в таблицу) — от греч. освещать, озарять, просвещать (ϕωτίζω).

Нередко древнерусские теоретики давали название знаку в соответствии с его начертанием. Но чаще начертание противоречило, не совпадало ни с мелодической направленностью знака, ни с графикой. Однако есть целый ряд простых знаков, в которых начертание совпадает с названием. К ним относится крюк  — главный знак знаменной нотации, который ставили на ударном слоге.

Совпадения в древнерусских безлинейных нотациях встречаются в таких знаках, как запятая ( — греческий апостроф), палка ( — греческий знак барейя), крыж или крест ( — греческий знак телейя). Музыкальные знаки в знаменных песнопениях отражали все важнейшие функции музыкального и литературного текста: в начале строки помещался параклит, в конце — крыж, на ударных слогах — крюк, на остановках — статья = (от слова стоять), на смысловых акцентах —

фиты. Принимая во внимание то, что музыка является искусством, которое развивается во времени, необходимо особо отметить певческие знаки, связанные с семантикой движения: попойкой, остановка изображалась статьей (=), равномерное движение — «столицей» (V) — от слова стопа — ступанье, обозначающее ровное движение на одном высотном уровне в темпе скорости среднего человеческого шага. Ряд стопниц располагался группой внутри строки на безударных слогах текста и являлся знаком музыкальной речитации. Знак «стрела» (= →) был связан с устремленным движением к верхнему звуку (j d d). В переводе со славянского стрела имеет переносное значение как удар. Нередко стрела действительно ставится в ударном мелодическом положении. Знак «голубчик борзый» (ɔ:) и «голубчик тихий» (ɔ'), о котором было сказано выше, также обозначали подъем мелодической линии (j d или j d).

Особенно много древнерусских музыкальных терминов, обозначающих движение, находится среди попевок — устойчивых мелодикографических формул знаменной нотации, из которых складывается вся музыкальная ткань знаменного распева. Вот некоторые названия попевок, связанных с движением: возвоз, возгласка, возмер, заводка, колесо, колыбелька, накидка, недоходка, огибка, перевивка, переволока, перегибка, перекладка, переметка, перехват, повертка, поводка, поворотка, подвертка, подхват, подъем, размет, рознос, скачек, шибок.

Древнерусская музыкальная семиография представляла собой развитую семиотическую систему, пришедшую на Русь из Византии и получившую здесь дальнейшее самостоятельное развитие. Первичный смысл многих знаков остается пока невыясненным. Трудность заключается в том, что здесь необходимо учитывать данные греческих рукописей, которые до нас не дошли. Древнерусские теоретики уже к XV веку тонко разработали теорию знаковой нотации, связав графику с терминологией, создав одну из самых сложных и совершенных теорий древнерусского искусства.

Характерно, что система знаков, складывавшаяся на протяжении нескольких столетий совместными трудами распевщиков, приобрела вид сложного организма, основанного не на примитивной дидактичности иерархии знаков от простого к сложному (как можно было бы предположить, сообразуясь с логикой прикладного характера). За каждым знаком стояло множество ассоциаций и значений — музыкальное (мелодико-ритми-

ческое), графическое, терминологическое, семиотическое, теологическое. Последнее оказывается одним из важнейших аспектов; так как связь музыкальных знаков с христианской символикой придавала им сакраментальный смысл, ставила музыкальные знаки в один ряд со священными символами, иконами, формировала отношение к музыкальным знакам как к выразителям христианских добродетелей. Об этом красноречиво говорят толкования знаков («Имена знамен, како кое зовется и что толкуется»)⁹, в которых ясно отражается символика знаков и концепция богодухновенного, данного свыше христианского искусства как искусства откровения. В нем нет ничего случайного, все наполнено смыслом:

Параклит	— «послание святого духа от отца на апостолы»
Змица	— «да земные суетные славы отбег»
Кулизма	— «ко всем человеком любовь нелицемерная»
Полукулизма	— «пост и плач о гресех перед Господем»
Стопица	— «смирennemудрие в премудрости»
Со очком	— «сокрушение сердечное в покаянии о гресех к Богу»
Со двема	— «славословие выну пред Господем»
Крюк	— «крепость ума, блюдение от зол»
Мрачной	— «крепкое целомудрие навывковение»
Светлой	— «крепкое всегдашнее бдение в молитве» и т. д.

Все прочие знаки также связываются с христианскими добродетелями — покаянием, снисканием божественных писаний, ненавистью к сребролюбию, милосердием к нищим, отбеганием от зла и прочих. И хотя текст этот, по-видимому, имеет относительно позднее происхождение (не ранее XVI века), несомненно, в нем отражается общее для всего средневековья отношение к музыкальным знакам как к священным символам.

Мелодии древних песнопений, записанные крюками, считались священными и поэтому неприкосновенными. В некотором отношении мелодии были более застывшими, не допускающими изменений, чем текст. Об этом достаточно убедительно свидетельствует явление хомонии. В XII—XIII вв. в фонетике русского языка происходили значительные изменения, они были связаны с падением редуцированных полугласных звуков. Вследствие этого во многих словах изменился слоговой состав, например, трехслоговое «дь-нь-сь» превратилось в односложное слово «днесь». При этом, однако, музыкальные певческие рукописи продолжали сохранять в словах прежнее количество слогов, так как над каждым слогом стоял музыкальный знак, который считался священным, и заменить или удалить его было недопустимо. Поэтому прежние редуцированные звуки на письме были заменены на полнозвучные: «дньсь» — преврати-

лось в «дэнэсэ». В певческих рукописях XIV—XVII в. в словах с редуцированными гласными сохранились древние формы: «Сопасо» вместо «Спас». Таким образом, к концу XIV века на Руси окончательно сформировался специфический тип хомонийных раздельноречных (или наонных) певческих книг, ориентированных на древнее произношение, а главное, на сохранение древних ангелогласных напевов. Главным здесь было стремление оставить неизменным древний напев, древние священные знаки, стоящие над словами текста, для чего необходимо было оставить прежнее количество слогов. Этот процесс убедительно доказывает, что крюки как священные знаки в песнопениях были более важны, более значимы, чем текст, для сохранения древнего напева были установлены специфические хомонийные, наонные, или раздельноречные формы текста, которые хоть и были искажены, но все же сохраняли старинную структуру текста, и в таком виде они просуществовали около трехсот лет. Раздельноречные или хомонийные певческие книги сохранились до середины XVII века, а в некоторых старообрядческих беспоповских согласиях такие книги используются и сейчас¹⁰.

Такое отношение к знакам проясняет многие явления, донныне непонятные не только нам, людям XX века, но необъяснимые уже в XVII веке. Причиной тому было разрушение канона средневекового искусства в XVII в. и утрата понимания его сакральных основ. Писатель XVII века инок Ефросин в «Сказании о различных ересях» к числу ересей относит и явление хомонии. Он пишет: «В пении бо нашем точию глас украшаем и знаменные крюки бережем, а священные речи до конца разворачены противу печатных и письменных древних и новых книг»¹¹. Инок Ефросин правильно понял проблему хомонии, она заключена в сохранении крюков («...глас украшаем и знаменные крюки бережем...»), однако для Ефросина важнее оказывается соблюдение чистоты текста. XVII век с его новой эстетикой, новым более рациональным мышлением по-иному подходит к церковному искусству. XVII век потребовал объяснения всем «тайнозамкнутостям» средневекового искусства. Он предъявил свои претензии и к теоретикам древнерусской музыки. В связи с этим был создан новый тип «Азбуки знаменного пения» (Александр Мезенец), в которой впервые знаки расположены в соответствии с логикой постепенного усложнения и в определенной системе.

XVII век забывает о символике, сакральности знаков. Появление новой партии сторонников западного партесного нотолейного пения привело к рождению критики не только многоголосного строчного и демественного пения, но и древнего одноголосного канонического пения. В горячей полемике Николай Дилецкий, Иоанникий Коренов и другие стараются ниспровернуть старые авторитеты.

Характерно, что именно в 70-е годы XVII века появляется необходимость в расшифровках песнопений знаменной нотации. «Ключ знаменного пения», который создает Тихон Макарьевский, переводит древние напевы со знаковой в нотолинейную систему. «Ключ» становится еще одним звеном процесса рационализации музыкального искусства в XVII в. Разрушение канонов в любой сфере человеческой деятельности всегда вызывает настоятельную необходимость фиксации умирающего, стремление записать, оставить для потомков все отжившее. Вместе с тем выдвигается требование перевода старого на новый язык. С помощью «Ключа» (а именно — шести нот — ут, ре, ми, фа, соль, ля) Тихон Макарьевский переводит в пятилинейную систему огромный свод знаменного пения со всеми его тонкостями, включая и сложные «тайнозамкненные» знаки: «... Тайная творит явным», с помощью шести нот «... отверзается дверь затмения...»¹².

В XVII веке разрушается средневековый музыкальный канон, утрачивает свое значение знаменная нотация, забывается смысл ее знаков, а явление хомонии рассматривается как церковная ересь. Такое резкое отрицание предшествующего характерно для соседствующих эпох и стилей.

Конец XVII века проходит под знаком борьбы с древними формами русского церковного пения и, в частности, с хомонией. В связи с этим требует объяснения сам факт существования хомонии на протяжении трех столетий. Древние хомонийные певческие книги составляли средневековый певческий канон. Явление хомонии отчасти сопоставимо с господством обратной перспективы в иконописи. Так же, как икона, написанная в обратной перспективе, не предполагает рассмотрения предметов, изображаемых на ней, с точки зрения прямой перспективы (ибо она направлена не на человека, а на Бога), так и средневековые песнопения были обращены к Богу и не были рассчитаны на восприятие их человеком. В этих условиях на первое место выступает форма исполнения, соблюдение традиционного ритуального обряда, каноничность. По своей сути древнерусская музыкальная культура также семиотична, как древнерусская иконопись. Все канонические музыкальные формы далеко не случайны и взаимосвязаны.

Примечания

¹ Как наука русская музыкальная семиография сформировалась в середине XIX века в трудах основателя русской музыкальной медиевистики Д. Разумовского (Церковное пение в России. — М., 1867—1869. — Т. 1—3.), В. Металлова (Азбука крюкового пения. — М., 1899; Русская семиография. — М., 1912), С. Смоленского (Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. — Казань, 1888; О древнерусских певческих нотациях. Изда-

ние Общества любителей древней письменности. — М., 1901; Палеографический атлас древнерусских безлинейных нотаций / На нем. яз. — Мюнхен, 1976), Н. Финдейзена (Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. — М.—Л., 1928. — Т. 1.). Большое внимание проблемам русской семиографии уделяют в настоящее время почти все советские и зарубежные исследователи.

² Семиография *σημειων-γραφο* — слово, имеющее в греческом языке огромное количество значений — знак, значок, эмблема, отметка, след, признак, примета, доказательство, довод, знамение, созвездие, условный знак, сигнал, отпечаток, знамя (флаг), межевой знак, стенографический (скорописный) значок, печать, математическая точка, момент (см. Древнегреческий словарь: В 2 т. — М., 1958. — С. 1470).

³ Словарь русского языка XI—XVII вв. — Т. 8. — С. 98.

⁴ *Металлов В. М.* Осмогласие знаменного распева. — М., 1889.

⁵ *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. — М., 1972. — С. 39.

⁶ *Аверинцев С. С.* Символика раннего средневековья (К постановке вопроса) // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977. — С. 323.

⁷ *Бражников М. В.* Лица и фиты знаменного распева. — М., 1984.

⁸ *Аверинцев С. С.* Там же, с. 325.

⁹ *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. — М., 1972.

¹⁰ *Успенский Б. А.* История русского литературного языка. — München, 1987. — §7. 5. 3.

¹¹ Русская музыкальная эстетика XI—XVIII в. / Сост. *А. И. Рогов*. — С. 69—77.

¹² ГБЛ. Ф. 379. Ед. хр. 52, 53.

САД КАК ПОЛИТИЧЕСКИЙ СИМВОЛ У ЛОМОНОСОВА

Е. А. Погосян

Описание социокультурной символики предполагает рассмотрение каждого универсального символа в его исторических и национальных вариантах. Рассмотрим функционирование универсального символа «сад»¹ в системе политической символики периода царствования Елизаветы Петровны.

Обратимся к «Царскосельской оде» Ломоносова (1750 года) — «Ода, в которой ея величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Сарском Селе августа 27 дня 1750 года». Принято интерпретировать данную оду как отражение автобиографических моментов: реальные «царскосельские впечатления» от поездки туда с И. И. Шуваловым и развитие темы «практической пользы науки».² Так интерпретированная ода оказывается не-условной, биографической, противостоящей всему корпусу похвальных од Ломоносова. Представляется возможным несколько расширить толкование данного текста.

Структура пространства «Царскосельской оды» совпадает с устойчивым «одическим пространством» Ломоносова. Общеизвестна условность одической географии в целом и ломоносовской одической географии в частности (напр., так называемые «стратегические нелепости» типа «Дамаск пылает»³). Данные факты можно рассматривать не только как «тематические клише» оды (напр., «покорение Востока»), но как особым образом организованное пространство оды, несущее устойчивое символическое значение.

Мир оды Ломоносова — это некоторый конструкт с неизменным верхом и низом, повторяющимся рельефом, он имеет четко выраженную границу — «край земной», «концы земные», например, «низвергни брань с концов земных»⁴. Сверху землю покрывает твердое небо, в нем существует дверь. Герои и героини, а также «Ветхий деньми» находятся за этой «дверью», в вечности⁵:

Небесная отверзлась дверь,
Над войском облак вдруг развился <...>
Гоня врагов, Герой открылся. (64)
На запад смотрит грозным оком
Сквозь дверь небесну дух Петров <...>
Богиня кротко с ним взирает <...> (93)
И музы воплем провожали
В небесну дверь пресветлый дух. (117)

Кроме «двери» на небе находятся звезды, они являются знаками подвижников и героев, живущих на небе; одновременно они имеют и литературное происхождение:

Ты твердь оставь, о древня лира,
Внесенна баснями к верху мира:
Моя число умножит звезд. (85—86)

Чтобы герой стал таковым, чтобы он мог «поселиться» «в вечности», «за дверью», он должен быть воспет, т. е. должен иметь свою звезду — «хвалой взойти к верху небес» (74, 98); например, музы

И громким гласом возвышают
До самых звезд Елизавет. (105)

Под звездами движется «солнце» — императрица (она же — «орел с перунами»). В центре земли находится гора (иногда она называется Олимп — 86; 127) — место пребывания императрицы-солнца-орла. Ниже — Петербург, Россия; еще ниже — другие страны.

Именно такая организация пространства объясняет, например, и постоянно повторяющуюся легенду о Фаетоне в одах Ломоносова: шведы, наступая на Россию, поднимаются наверх и, в определенный момент, обжигаются о солнце и падают вниз (87; 152). Отражение такого рельефа видно и в следующем сравнении:

Как нельзя лить рекам к вершине
Против крутизны вод своих <...>
Так к нам ввести людей твоих [шведов. — Е. П.] (88)

На территории России есть и вторая гора, «пониже» первой (оттуда на императрицу взирают снизу вверх) — Парнас: место, где бываю поэты и ученые, в том числе Ломоносов. С большой горы течет река щедрот (она может называться Невой).

Ода Ломоносова обычно строится следующим образом: поэт поднимается на гору Парнас, например:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верх горы высокой. (61)

Здесь поэт получает способность особого видения и слышания:

Врачебной дали мне воды <...>
Чрез степь и горы взор простри. (61)

Эту способность видеть и слышать через пространство и время поэт получает и простым восхождением на гору, то есть в мире оды это свойство — свойство пространства, начиная с определенной высоты: точно так видят Господь, герои и героини, императрица-солнце, поэт и ученый с горы Парнас, например:

Мой дух течет к пределам света,
Охотой храбрых дел пленен,
В восторге зрит грядущи лета
И грозный древних вид времен... (98)

Только с горы поэт способен видеть картины европейских сражений, всю Россию в целом, ее недра.

Кроме описанного «одического пространства», в одах Ломоносова существует и другой тип пространства — бесконечное, находящееся в постоянном движении. А. А. Морозов характеризует его как «барочное»: «Словесная живопись Ломоносова отвечает «бесконечной перспективе» барокко:

Вручает вечность мне свой ключ.
Откнулась дверь, поля открылись,
Пределов нет, где б те кончились...

<...> Пространство, уходя в бескрайность небес, «зывается», находится в вечном движении:

Возри в безмерный круг небес:
Он зыблется и помавает
И славу зреть твою желает
Святящих тьмами в ней очес...»

Уже из приведенных Морозовым примеров видно, что описанное «барочное пространство» Ломоносов помещает «за дверью».

Аналогом такой организации пространства может быть роспись барочного плафона, для которого характерен эффект иллюзорного прорыва в продолжающееся за потолок пространство. Организация «барочного плафона» (и — шире — барочного пространства) предполагает наличие не только «бесконечной перспективы» (на что и указывает А. А. Морозов), но и иллюзорности этой «бесконечной перспективы». Именно в это иллюзорное, а не реальное пространство оказывается помещен не только живописный, но и ценностный центр мира: средоточием ценности оказывается пространство, которого не существует.

Несмотря на структурное соответствие «барочному», мир Ломоносова несколько отличается от описанной модели. В отличие от нее, бесконечное движущееся пространство «за дверью» соответствует естественно-научным представлениям Ломоносова и отражено, например, в работе «Явление Венеры на Солнце» (в «прибавлении»).⁷ Ценностный центр для Ломоносова помещен в реальное пространство, одический же конструктор оказывается условным: это пространство, которое «ради метафорических выражений с натурою кажется быть не сходственно».⁸ В рамках «метафорических выражений» «хотя кто и древние эллинские мнения о семи небесах примет, священному писанию и Павлову сказанию не вредно».⁹

Таким образом, организуя повествование об идеальном государстве (оду), описанное «одическое пространство» получает значение идеальной модели государства.

В «Царскосельской оде» указанная одическая структура сохраняется, но условная одическая география воплощается здесь в реалиях Царского Села. Царское Село описывается как гора — место обитания императрицы:

Какую радость ощущаю?
Куда я ныне восхищен?
Небесну пищу я вкушаю,
На верьх Олимпа вознесен!
<...>
...красных сих высот... (127)

С этой горы течет река Славена, которая уподобляется реке щедрот, и несет свои воды в Петербург (что соответствует планам Елизаветы соединить Славену с Невой каналом):

Где древним именем Славена
Гордяся пролились струи,
<...> и влагу рассекая,
Пустилась тщательно к Неве. (128)

Гора, где обитает Елизавета Петровна, называется раем (соответственно царскосельский сад оказывается райским садом):

[Славена говорит]
Мои источники венчает
Эдемской равна красота,
Где сад богиня насаждает
<...>
Поля, где небу подражают,
Себя цветами испещряют... (129)

Эта тема реализуется в развернутом сравнении Царского Села с садами Семирамиды и Славены с Нилом — рекой, текущей израя:

⟨...⟩ как Нил широкий,
Который из рая течет. (129)
⟨...⟩
Великия Семирамиды
Рассыпана окружность стен,
И вы, о горды пирамиды,
Чем Нильский брег отягощен... (130)

Автор оды может быть не только помещен на Парнас, но и сам обозначать Парнас, как это происходит в «Царскосельской оде». Автор рядом с императрицей описывается следующим образом:

Какую радость ощущаю? ⟨...⟩
Но истинно Петрова дочь
К наукам мастерски снисходит... (128)
То ныне чувствовал Парнас,
Как ты от мест преиспещренных
И летней неге посвященных
Воззрела мастерски к нему. (131)

Автор-Парнас (аллегория науки) окружен аллегориями отдельных наук: Химией, Уранией, Механикой, Географией.

Пространство Царского Села сохраняет способность пронизываемости — отсюда можно видеть через пространство и время:

[Елизавета]
Подобно как орел парящий
От самых облак зрит лежащи
Поля и грады под собой. (131)
[науки]... простирайте руки
И взор до самых дальних мест. (131)

Мы видим, что, с одной стороны, условная одическая география воплощается в реалиях Царского Села. Но одновременно одическое пространство (идеальная модель государства) получает и дополнительное значение — сад, рай.¹⁰

Сад-рай как политический символ разрабатывается именно в одах, посвященных Елизавете Петровне. Впервые подробно тема сада-рая в функции политического символа Ломоносовым разворачивается в связи с Елизаветой в оде 1742 года («Ода на прибытие из Голстинии ⟨...⟩ Петра Федоровича»):

Я Деву в солнце зрю стоящу ⟨...⟩
Цветет в России красной рай,
Простерт во все страны широко.
Млеком и медом напоены,
Тучнеют влажны берега,
И, ясным солнцем освященны,
Смеются злачные луга ⟨...⟩
Владеет тишина полями... (84)

Заметим здесь же, что обязательным атрибутом сада — политического символа у Ломоносова является тишина. После этой

оды тема России-рая разрабатывается Ломоносовым достаточно подробно, например:

От ней на подданных течет щедрот поток
И разливается на запад и восток.
Прекрасная гора, от бога утверждена,
Елизавет, венцем и славой увязенна,
Среди Российского Рая недвижно стой. (227)

Разработка Ломоносовым описанного политического символа не выпадает из контекста дворцовой символики Елизаветы Петровны. Думается, что Ломоносов чутко и глубоко отразил стремления, с одной стороны, превратить Царское Село в символ государства, и, с другой, описать государство при Елизавете Петровне как «рай на земле».

Возникновение символа сада-рая как аналога царствования Елизаветы Петровны можно ярко проиллюстрировать на примере фейерверков. Так, на основании материалов, опубликованных Д. А. Ровинским¹², видно, что фейерверк всегда выступает как политическая аллегория, но до начала царствования Елизаветы Петровны ни разу не включает эмблемы сада. Отдаленные связи с садом возникают с развитием метафоры «царственного древа» и его «поросли», лавровых и пальмовых деревьев как символов власти и победы и т. п. Так, последний доелизаветинский фейерверк имеет следующий вид: изображено три щита, на них — земной шар, Аполлон на колеснице, фигуры Крепости и Силы, Россия с деревом Иоанном III обнявшись.¹³

Первый же фейерверк при Елизавете Петровне (18 декабря 1741 года) уже имеет вид сада с фонтаном: «огненные фонтаны изъявляют кипящее в наших сердцах избыточество радости <...> иллюминация представляет далеко простирающуюся садовую аллею <...> по сторонам приятные проспекты из нескольких обсаженных деревьями аллей состоящие».¹⁴ Иллюминация, посвященная коронации Елизаветы Петровны, практически полностью повторяет одический топос государства сада-рая: изображена «высокая область, которая значит Российскую Империю. В середине оной оказывается высокая каменная гора <...> верх горы <...> высеченный монумент с именем ея императорского величества под короною <...> по обеим сторонам оное пространство кончается садом цветниками наполненным».¹⁵ Всего около половины иллюминаций, описанных Ровинским, изображают сад как символ Российской Империи (всего 13 раз). Как известно, Ломоносов принимал непосредственное участие в подготовке фейерверков.¹⁶

В этом контексте показательна и деятельность Елизаветы Петровны по перестройке Царского Села: многие перемены связываются с утверждением нового государства и вписываются в схему фейерверка. На то, что Елизавета в утверждении

своей власти Царскому Селу отводила особое место, указывают, например, такие факты. В 1734 г. на месте сгоревшей деревянной была построена каменная церковь Знамения Пресвятой Богородицы (по имени хранящейся здесь чудотворной иконы византийского письма). «По преданию, икона эта принесена в дар Алексею Михайловичу Афанасием, патриархом Константинопольским», существовала легенда, «что Петр I благословил этой иконой цесаревну Елизавету как наследницу престола».¹⁷ Как известно, именно богородичная чудотворная икона часто выступает символом царской власти, в том числе она связывается с установлением власти Романовых (неоднократно описывается эпизод умоления на царство Михаила Федоровича с самопроизвольным воздвижением богородичной чудотворной иконы).¹⁸

Аналогичным по смыслу символическим актом является строительство Елизаветой церкви Святой Софии в Царском Селе по образцу Святой Софии в Константинополе.

А. Бенуа в книге «Царское Село в царствование Елизаветы Петровны» неоднократно возвращается к теме близости Царского Села Версалью: «Намерение сделать из Царского Села своего рода Версаль явилось у императрицы в первые же месяцы своего правления <...> с Царским Селом происходило то же самое, что и с его прототипом Версалем <...> он возник из непритязательного загородного дома <...> и лишь мало-помалу развился до настоящего дворца», «как Людовик XIV не позволил трогать охотничьего домика своего отца, а пожелал этот замок насильственно включить в новое архитектурное целое, так было и здесь. Елизавета в значительной степени сковала творчество Растрелли, пожелав, чтобы следы дворца ее матери и основы ее собственных построек остались бы заметными, несмотря на все добавления и нарастания».¹⁹ Такая «многослойность», несомненно, связывалась с архитектурной памятью, стремлением создать некоторый «памятник династии».²⁰

Оба варианта названия резиденции императрицы — и Сарское Село, и Царское Село — значимы. Сарское Село (название от Саари-Мойс, Верхней мызы) в самом деле господствовало над округой, верхней его точкой был Большой дворец — 250 футов над уровнем моря. Это название было переосмыслено в Царское Село — село царей в противовес «городу царей» (Петербург), частного и государственного, «памятника династии» и нового, чудесно возникшего города.

Сад в Царском Селе был разбит Елизаветой, став компонентом создающейся модели «государства — сада — рая». Огромное значение уделялось Елизаветой созданию оранжереи. Именно как признак рая отражается оранжерея в Царскосельской оде:

Эдемской равна красота,
Где сад богиня насаждает <...>
Цветы, меж коих Инд крутится. (129)

Такое же значение придавалось и устройству фонтанов, что было сопряжено с техническими трудностями (высокое положение местности). Фонтан — это и признак райского сада, и обязательный компонент сада в иллюминациях. В ломоносовской оде фонтан — это вода, текущая вверх вопреки законам природы:

Елизаветинным добротам
Везде подобна красота;
Примера многим лишь щедротам
Не смеет скудна дать вода
И орошать скаканьем поля;
Однако ежель оной воля
Охоту ободрит мою,
Великой в похвалу богине
Я воды обрещу к вершине,
Речет: и к небу устремлю. (129—130)

Показательно и строительство в царскосельском саду горы Парнас — важного элемента одического пространства.²¹

Итак, сад как политический символ со значением государства-рая (государства Елизаветы — «тишины») своим означением имеет изображение сада с целым набором устойчивых атрибутов и функционирует как эмблема (устойчивый сложный символ с фиксированным значением).

Саду как эмблематическому изображению Елизаветинского царствования противостоит пространство, окружающее Петра I. Наиболее развернуто оно в поэме «Петр Великий». Здесь повествование также разворачивается в условном пространстве (на фоне эмблематического пейзажа), которое оказывается политическим символом.

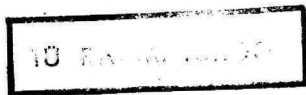
Поэма строится как описание путешествия Петра I на север, действие происходит на море. Море — бесконечная ровная поверхность:

Закрылись крайние пучиною леса;
Лишь с морем видны вокруг слиянны небеса.

Мотив контакта небес и моря варьируется:

[ветры]
Стремятся и вертят мглу, влагу и песок:
Перуны мрак густой, сверкая, разделяют <...>
Меж морем рушился, и воздухом предел;
Дождю навстречу дождь с кипящих волн летел. (284)

Другим важным эмблематическим компонентом этого пространства является незаходящее (остановившееся) солнце:



Достигло дневное до полночи светило,
Но в глубине лица горящего не скрыло
<...>
Среди пречудных при ясном солнце ночи. (286)

Указанные два признака эмблематического пространства Петра I сопоставимы с особенностями «библейского пространства» Ломоносова (пространство, в котором разворачивается библейская история):

Холмов ливанских верх дымится!
Там Наввин иль Самсон стремится!
Текут струи Евфратски вспять!
Он тигров челюсти терзает,
Волнам и вихрям запрещает,
Велит луне и солнцу стать. (98)
Склони, зиждитель, небеса,
Коснись горам, и воздымаются,
Да паки на земли явятся
Твои ужасны чудеса. (196)

Кроме «небес, наклонившихся к земле» и «остановившегося солнца», устойчивым признаком библейского пространства являются «курящиеся холмы». Они есть и в поэме «Петр Великий», правда, без отношения к пейзажу:

Уже далеке зрю в курении и мраке [прошное] (310)¹⁹

Библейский мир Ломоносова — это мир в состоянии чуда. Возникшее «внезапно», чудесным образом, петровское государство сопоставимо с библейскими чудесами, устойчивый его признак — новизна:

И шествовал по вам [холмам] пред новыми полками;
Как новы крепости и новы корабли... (283)

Эмблематически пространство Петра I изображается как «корабль в море», что синонимично «стене в пучине»:

Тебе течение пространных тесно рек:
Построй великий флот, поставь в пучине стены. (287)

Корабль описывается Ломоносовым как гора и чудо, например, в «Надписи на спуск корабля...»:

Гора, что Горизонт на суше закрывала,
Внезапно с берегу на быстрину сбежала <...>
Мы веселимся здесь в середине тех чудес. (211)

«Стеной в пучине», как и флот, является «новый город на море». Повторяющимся мотивом для описания Петра у Ломоносова является фраза типа «флот и город на море», например:

Покрытый флотом понт, среди волн грады новы < >
Взирая на дела Петровы,
На град, на флот, и на полки. (105)

Значение «стены в пучине» приобретает в поэме и Соловецкий монастырь. Он освещен незаходящим солнцем («Уже на западе восточными лучами Открылся освещен... — 287»), является «стеной в пучине» («Из каменных бугров воздвигнута стена водами ото всех сторон окружена» — 287), находится в «контакте с небесами»:

Сквозь мрак и сквозь туман,
Сквозь буйных ветров шум
Восходит к небесам поющих глас и ум. (287)

В основе создания эмблематического значения лежит, как и в случае с Елизаветой, обыгрывание имени монарха:

Елизавета-«тишина» — Петр-«камень»

На протяжении всего повествования пространство Петра («камень в море») противопоставляется пространству типа «рай». Такую функцию выполняет подводное царство по отношению к кораблю Петра, застигнутому бурей. Описание подводного царства соотносимо с «райским» пейзажем: это пейзаж с тропом на горе, диковинные животные и растения:

В недостигаемой для смертных стороне (<...>) (286)
Ни мразы, ни борей туда не достигают,
Лишь солнечны лучи сквозь влагу проникают. (287)

Соловецкий монастырь также является «антираем»:

<...> из диких камней град <...>
От мира отделясь и морем и святыней,
Пример отеческих от древних лет пустыней,
Лишь только лишены приятнейших плодов
От дров, что подают и пищу и покров;
Не может произвесть короткое их лето;
Снегами в прочи дни лице земли одето. (287)

Таким образом, описание целого ряда событий в поэме «Петр Великий» (Петр попадает в бурю, Петр строит крепости и корабли, видение подводного царства, посещение Петром Соловецкого монастыря) могут быть прочитаны как эмблемы, причем все эти описания сводятся к двум эмблемам: «стена в пучине» и «сад». Елизаветинское царствование (с признаками сада-рая) неоднократно контрастно сопоставляется в поэме с петровским; даже войны, которые ведет Елизавета, описываются как райский пейзаж:

Дыханья нежные, рожденные весною,
Повеют, бодрому споспешествуя строю;
Прохладная роса от благовонных трав
К отраде вам прольет обилие забав.
Богатые плоды в дни летние пожните,
Монархине своей сторичный принесите. (298)

«Петровы стены» в поэзии Ломоносова последовательно обозначают Петербург. Интересно противопоставление Петербурга как севера и зимы Царскому Селу как «весне среди осени» и «югу среди севера» в «Письме к его высочородию Ивану Ивановичу Шувалову» Ломоносова. Биографической основой письма является та же поездка Ломоносова в Царское Село, которая описана в «Царскосельской оде». Здесь Царское Село описывается следующим образом:

Ты следуешь за ней [Елизаветой], любезный мой Шувалов,
Туда, где ей Цейлон и в севере цветет,
Где хитрость мастерства, преодолев природу,
Осенним дням дает весны прекрасной вид
И принуждает вверх скакать высоко воду,
Хотя ей тягость вниз и жидкость течь велит. (235)

Свое же пребывание в Петербурге Ломоносов описывает следующим образом:

Вспомяни, что мой покоя дух не знает,
Вспомяни мое раченье и труды.
Меж стен и при огне лишь только обращаюсь;
Отрада вся, когда о лете я пишу (...)
Однако лето мне с весною возвратится,
Я оных красотой и в зиму наслажусь... (236)

Здесь Петербург и без присутствия или упоминания Петра сохраняет признаки «петровского пространства»: это пространство «рачений и трудов», где «покоя дух не знает» (Ломоносовым всегда подчеркиваются «дела» и «труды» Петра), зимы и севера, пространство остановившегося солнца (здесь — невозможного, автор постоянно «при огне»), это «стены».

Еще одна модификация эмблемы «корабль в море» («стена в пучине» — «камень в море» — «крепость-город-монастырь» в море) — это «ковчег во время потопы». ²² В «Оде на прибытие императрицы Елизаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург» Бог-Отец говорит:

Я в гневѣ россам был творец,
Но ныне паки им отец. (86)

Сотворение России Ломоносов связывает с Петром Великим, а благоденствие — с Елизаветой. Это дает еще одно значение описываемой эмблемы:

Утешил я в печали Ноя,
Когда потоком мир казнил.
Дугу поставил в знак покоя
И тою с ним завет чинил.
Хотел Россию бед водою
И гневною казнить грозою... (86)

В описаниях фейерверков, посвященных Петру I, находим соответствующую идеологеме «Петр — Ной» эмблему: «изображен ковчег, остановившийся на скале» с девизом «Утешая по волнении».²³ Такое дополнительное значение описываемой эмблемы помогает понять изменившуюся в поэме «Петр Великий» позицию повествователя. Он, как и в оде, находится на вершине Парнаса:

Стремлюся на Парнас как легкими крилами (281)

Но такое положение повествователя уже не обеспечивает точки зрения сверху. Повествователь поднимается на Парнас:

Дабы яснее зреть с высоких мест и красных
Петра в волнах, во льдах, в огне, в бедах ужасных
И славы истинной в блистающих лучах... (285)

Но оказывается среди волн:

Я на земли стою, но страхом колебаюсь
И чаю, в водах свирепых попружаюсь!
Мне всякая волна быть кажется гора. (285)

Повествователь, как и в одической ситуации, находится на Парнасе, Петр — на Олимпе, но в ситуации потопа Олимп оказывается скалой среди волн, а «красной рай» России, как и описано в поэме (где признаки рая получает подводное царство), — под водой.

Таким образом, в описаниях и Елизаветинского, и Петровского царствования мы находим одно и то же условное пространство, которое организует повествование и имеет значение идеального государственного пространства. Но, будучи эмблемой государства Петра I или Елизаветы, оно различно семантизируется.

Две описанные политические эмблемы функционируют аналогично, что довольно хорошо видно на примере двух изданий «Символов и эмблем». В издании 1705 года²⁴ на титульном листе изображен Петр I (портрет) в окружении эмблем, среди них — скала среди бушующего моря с девизом «Неподвижна однакоже». В издании Нестора Максимовича-Амбодика²⁵ в этой функции выступает следующее эмблематическое изображение: среди регулярного сада возвышается гора, покрытая государственными гербами, на вершине вензель Екатерины II (эм-

блема «сад» после Елизаветы перешла к Екатерине, в том числе и в одах Ломоносова²⁶).

Таким образом, «сад» как государственная эмблема, описывающая государство-рай, актуализируется в период царствования Елизаветы Петровны при активном участии Ломоносова и функционирует в русской культуре XVIII века в составе оппозиции:

«сад» ————— «скала в море»;

при этом оба члена оппозиции оказываются ценностно уравненными и означают два типа идеальной государственности. Как пространственные, обе эмблемы выступают в функции модели идеального пространства текста, которое может быть реализовано (Царское Село — Северное море).

Предложенное прочтение од Ломоносова как описания не реальных событий, а эмблем, замещающих эти события, является лишь одним из возможных прочтений. Кроме того, описанные в статье значения эмблем не являются единственными в сложной системе государственно-политической символики од Ломоносова.

Примечания

- ¹ Семантика садово-парковых произведений подробно рассматривается в кн.: Лихачев Д. С. Поэзия садов. — Л., 1982.
- ² Ломоносов М. В. ПСС. — М. — Л., 1959. — Т. 8. — С. 984; Ломоносов М. В. Избранные произведения. — Л., 1986. — С. 505.
- ³ Пумпянский Л. В. Очерки по литературе первой половины XVIII в. // XVIII век: Сб. статей и материалов. — М. — Л., 1935. — С. 123.
- ⁴ Ломоносов М. В. Избранные произведения. — Л., 1986. — С. 156. Далее указания на это издание в тексте.
- ⁵ Необходимо учитывать, что в христианской (шире — библейской) символике дверь — рубеж из мира земного в мир небесный, например, о Боге: «Он повелел облакам свыше, и отверз двери неба» (Псалтырь, пс. 77, стих 23). В Евангелии Христос — и «стоящий у двери», и сама дверь:

Входящий дверью есть пастырь овцам (Иоанн, 10,2)

Я дверь овцам (Иоанн, 10,7)

Я есмь дверь: кто войдет мною, тот спасается (Иоанн, 10, 9)

Поэтому Христос в славе — символ небесной двери — размещается на дверях внутреннего храма, т. е. на Царских вратах, которые и сами — символическая дверь.

- ⁶ Морозов А. А. Михаил Васильевич Ломоносов // Ломоносов М. В. Избранные произведения. — Л., 1986. — С. 43.
- ⁷ Ломоносов М. В. ПСС. — М. — Л., 1955. — Т. 4. — С. 370.
- ⁸ Там же. С. 373.
- ⁹ Там же С. 374.
- ¹⁰ На значение символа сада «рай» указывает ряд исследователей, на-

пример: *Лихачев Д. С. Поэзия садов. — Л., 1982. — С. 17; Цивьян Т. В. Verg Georg. IV, 116—145: к мифологеме сада // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — С. 140—151.*

- ⁴¹ Тема тишины подробно рассмотрена в работах Л. В. Пумпянского, см., например: *Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Сб. 14. — Л., 1983. — С. 27—36.*
- ⁴² *Ровинский Д. А. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций. Изд. А. С. Суворина, 1903.*
- ¹³ Там же. С. 223.
- ¹⁴ Там же. С. 225.
- ¹⁵ Там же. С. 231.
- ¹⁶ *Морозов А. А. Указ. соч., с. 45—46.*
- ¹⁷ *Бенуа А. Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. — СПб., 1910. — С. 25.*
- ¹⁸ См., например: *Сказание Авраамия Палицына. — М. — Л., 1955.*
- ¹⁹ *Бенуа А. Указ. соч., с. 78.*
- ²⁰ Отражение представления о царском дворце как хранилище «династической памяти» можно найти в следующем эпизоде: Петр I «найдя Преображенский дворец свой ветхим, дал повеление (...) починить его, переменя несколько бревен». Ретивый боярин из усердия «рассудил,ломав его, построить новый». Петр рассердился: «Я именно приказал починить его, а не вновь построить (...) велел подать огня и сам зажег оный, который и сгорел до подошвы». — *Анекдоты, касающиеся до Петра Великого, собранные Иваном Голиковым. — М., 1798. — С. 427—428.*
- ²¹ *Бенуа А. Указ. соч., с. 198.*
- ²² Корабль может в описаниях Петра I замещать государственные регалии — трон, скипетр, например: «Вся церемония со стороны Государя состояла в том, что он по прибытии посла на корабль снял свой кортик и отдав оный <...> опоясал <...> шпагу, и принял посла, стоя у мачты». *Анекдоты, касающиеся до Петра Великого... , с. 402.*
- ²³ *Ровинский, с. 196.*
- ²⁴ *Символы и эмблемата. — Амстердам, 1705.*
- ²⁵ *Емвлемы и символы <...> во граде св. Петра напечатанные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком. 1788.*
- ²⁶ Ср., например:

Луга, кустарники, приятны высоты,
Пример и образец Едемской красоты <...>
Или что мечет с вас золотая блеск гора,
Откуда видим град Великого Петра?
Гора, или то дом, Богам земным пристойной,
К отдохновению Величества спокойной?

Всех больше красит сей Екатерина край:
При ней здесь век золотой и расцветает рай. (*Ломоносов М. В. ПСС. — М. — Л., 1959. — С. 806 («На Сарское Село»).*)

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕПЕТРОВСКОЙ ЭПОХИ И ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Ю. М. Лотман

Под послепетровской эпохой мы будем понимать период русской культуры от начала реформ Петра Великого до смерти Пушкина. Этот период вошел в историю культуры как время разрыва со средневековой традицией и создания новой культуры, полностью секуляризированной. Тем более кажется странным ставить для него вопрос о конструктивной роли христианской традиции. Восемнадцатый век — век Просвещения, рационализма, век воинствующей антицерковности, шедший под знаком вольтеровского «раздавите гадину», как кажется, в господствующих своих тенденциях был антихристианским периодом русской культуры. Именно так он и оценивался поколением 1830—40-х гг., которое, придя на смену Просвещения, склонно было видеть в культуре XVIII века «искусственность», «оторванность от национальных корней», «разрыв с народным мировоззрением». Своей же задачей это поколение считало восстановление прерванной традиции. Эта тенденциозная и многократно повторявшаяся в историях различных культур версия была воспринята на веру последующей публицистикой, легла в основу ряда до сих пор пользующихся доверием концепций истории русской культуры. Реальность была сложнее.

Говоря о петровской эпохе, мы не коснемся того, что создание секуляризированной культуры самими ее создателями осмыслялось в традиционных формах как новое крещение Руси. Так, например, в трагедокомедии «Владимир» будущий сподвижник Петра и автор «Духовного регламента» Феофан Прокопович изобразил царя-реформатора под прозрачной маской Владимира Святого, а его противников, сторонников традиционного православия, представил корыстными и невежественными языческими жрецами. В этой связи следует отметить, что слова «просветитель» и «просвещение», будучи кальками европейских «Aufklärung» и «Les Lumières», одновременно совпадали с церковнославянскими омонимами, имевшими традиционно

христианское значение апостольской деятельности по просвещению (крещению) язычников.

Интересующая нас проблема лежит глубже, чем эта, в сущности, поверхностная публицистическая параллель, которая любопытна лишь как свидетельство привычности форм мышления людей петровской эпохи. Нас, однако, в данной связи будут занимать не публицистические аллюзии, а коренные конструктивные идеи культуры.

Средневековая традиция русской культуры создала двойную модель — религиозной и светской письменности. При этом степень авторитетности каждой из них была различной. Церковная литература, отличавшаяся языком, системой жанров и стилем, воспринималась в своих основах как боговдохновенная и поэтому безусловно истинная. Писатель в рамках этой культуры — в идеале — не был создателем текста, а был его передатчиком, носителем высшей истины. Поэтому от него требовалась строгая нравственность в личной жизни. Этический облик того, кому доверена Истина и кто имеет право говорить от ее лица, не представлял собой что-то внешнее, отделенное для читателя от текста его произведения. Кроме слитности автора и текста, боговдохновенность литературы связана была с ее автономностью от мирской власти. Литературе приписывалась проческая функция, что естественно вытекало из средневеково-религиозного представления о природе Слова.

Создание светской, полностью мирской литературы на основе русской светской культурной традиции, с одной стороны, и европейских влияний — с другой, должно было лишить Слово его мистического ореола и превратить его в слово человеческое, подлежащее проверке и критике.

Обращаясь к литературе XVIII века, мы действительно сталкиваемся именно с такой трансформацией. Но, вместе с тем, мы неожиданно для себя встречаемся и с явлениями, ей противоположными.

Исследователь русской культуры XVIII в. не может не задуматься над фактом, соответствий которому он не находит в культурах западноевропейских: принципиально различное отношение в обществе к труду художника, архитектора, актера и т. д., с одной стороны, и к творчеству поэта — с другой. В западноевропейской культуре XVIII века поэт находится в одном ряду с другими деятелями искусств. Пушкин приводил слова Руссо: «с'est le plus vil des métiers (самое подлое из всех ремесел)». В русской культуре XVIII века мы сталкиваемся с принципиально иным положением: живописец, архитектор, музыкант, актер — люди «низких» занятий. Это профессии для крепостного (наряду с поваром и парикмахером), вольноотпущенника или иностранца. Не случайно слово «художник» в языке XVIII века применяется к ремесленнику — человеку, работающему

руками («тупейный художник» — парикмахер; Петр I получил в Кенигсберге диплом на звание «в метании бомб осторожного и искусного огнестрельного художника»²). Ср. также у Баратынского:

Опрокинь же свой треножник!
Ты избранник, не художник!³

Творчество поэта не считалось в России XVIII века ремеслом и резкой гранью было отделено от остальных искусств. Поэзия — «язык богов», благородное занятие. Обучение поэзии включается в программу Шляхетного корпуса как достойное. Поэзия закрепляется в социальном отношении за «благородным сословием». Если в XVIII веке понятия «поэт» и «дворянин» еще отнюдь не тождественны, то к первой трети XIX в. поэзия почти полностью делается монополией дворянства.

Профессионализм в поэзии, равно как и оплата литературного труда, воспринимаются как нечто противоположное самой сути ее высокого предназначения. Характерно, что в XVIII веке из всех видов литературного труда оплачиваются только переводы. Представление о поэзии как языке богов из обычной барочной метафоры превращается в библейскую идею поэта-пророка. Язык богов превращается в язык Бога. А. Б. Шишкин обратил внимание на то, что в эпиграфе из Горация, предпосланном известному сборнику «Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные чрез трех стихотворцов, из которых каждой одну сложил особливо...» (Спб., 1744), слово «divinis vatibus», употребленное Горацием для обозначения поэтов, может также переводиться как «божественные поэты-пророки, поэты-пророчатели»⁴. Таким образом, поэт выступает в роли носителя высшей истины, а поэтическое слово получает ценность слова, дарованного свыше, наделенного особой авторитетностью, становится Словом.

Для того, чтобы выполнить эту высокую общественную миссию, поэт должен, однако, обладать каким-то особым полномочием. Слово, переставшее быть боговдохновенным, должно обрести другого, равного по авторитету вдохновителя. В первой половине XVIII века в поэзии Ломоносова таким вдохновителем делается государство. Заняв то место высшего авторите-

¹ Пушкин. Полное собрание сочинений (Большое академическое). Изд. АН СССР. 1937—1949: В 16 т. Т. 13, с. 59; в дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте.

² Богословский М. М. Петр I: Материалы для биографии. — [М.,] 1941. — Т. 2. — С. 58.

³ Баратынский. Полн. собр. стихотворений. — [Л.,] 1936. — Т. 1. — С. 24.

⁴ Шишкин А. Б. Поэтическое состязание Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова // XVIII век. Сб. 14. — Л., 1983. — С. 237.

та, которое традиционно принадлежало церкви, государство под пером Ломоносова стремится присвоить себе и авторитетность поэтического слова. Дихотомия «поэзия — проза» как бы замещает средневековое «церковнославянский язык — русский язык». Однако уже начиная со второй половины XVIII века общественный авторитет государства снижается. Одновременно происходит процесс отделения поэзии от государства и превращение ее сначала в самостоятельную, а затем и в противостоящую силу. Поэзия занимает вакантное место духовного авторитета. Унижение русской церкви петровской государственностью косвенно способствовало росту культурной ценности поэтического искусства. При этом на поэзию переносились многие традиционные религиозные представления. В результате мы можем отметить, что секуляризация культуры не затронула глубоких структурных основ национальной модели, сложившихся в предшествующие века. Сохранился набор основных функций, хотя и изменились материальные носители этих функций.

Сказанным, в частности, объясняется особая роль, которую сыграли в русской поэзии нового времени переложения псалмов. Западноевропейская поэтическая традиция XVII—XVIII вв. также знала этот жанр, но он никогда там не занимал центрального места, и Ж.-Б. Руссо, при всей его известности, никогда не входил в сознании современников в число первенствующих поэтов своей эпохи. Между тем, в России переложения псалмов, хотя и восходят своими корнями к XVII веку (С. Полоцкий), именно в XVIII веке становятся жанром, вытесняющим государственную оду и формирующим в своих недрах гражданскую поэзию. Переложения псалмов вырабатывают образ поэта-пророка, обличителя земных властей. Опираясь на эту традицию (с прямой цитацией Державина), Рылеев может позже сказать, назвав поэта «служителем избранным Творца»:

О так! нет выше ничего
Предназначения Поэта:
Святая правда — долг его;
Предмет — полезным быть для света,
Служитель избранный Творца,
Не должен быть ничем он связан;
Святой, высокий сан Певца
Он делом оправдать обязан.
Ему неведом низкий страх;
На смерть с презрением взирает...⁵

Характерно, что Державину, написавшему «Властителям и судиям» — переложение псалма 81, пришлось доказывать, что «царь Давид не был якобинцем».

⁵ Рылеев К. Полн. собр. стихотворений. — Л., (1934.) — С. 171.

Не менее существенно и то, что в литературной традиции XVIII века прочно сложилось представление о том, что авторитетность поэтического текста, право говорить от лица Истины завоевывается самопожертвованием, личным служением добру и правде и, в конечном счете, подвигом. В западноевропейской традиции отчужденность автора от текста воспринималась как норма: никому не приходило в голову ставить под сомнение педагогическую ценность идей «Эмиля», ссылаясь на то, что автор этого гениального произведения собственных детей отдавал в воспитательные дома, даже не записывая их номеров. Между тем, в русской литературе, начиная с XVIII века — от Ломоносова до Державина, — литературная полемика неизменно перерастает в критику личного поведения автора. Позитивистская историко-литературная традиция охотно объясняла это «незрелостью» русской критики, якобы не способной еще отличить идеи от лиц. Мы увидели бы здесь продолжение традиции, связывающей право на истину и ее проповедь с личностью того, кому она доверена. В сознании Радищева это оформится в идею личного подвига как необходимого условия действительности поэтического слова. Само понятие действительности связано с представлением о неразрывности слова и поведения (ср. у Рыльева «дело» как оправдание высокого сана певца):

Одно слово, и дух прежний
Возродился в сердце Римлян,
Рим свободен, побеждены
Галлы; зри, что может слово;
Но се слово мужа тверда.⁶

«Муж тверд» в текстах Радищева — это обозначение героя, готового подкрепить слова убеждения, жертвуя собственной жизнью — «шестую смерти во сретение». Именно эта способность подкрепить авторитет слова мученическим подвигом дает право на место пророка. Традиция эта оказалась более прочной, чем сменяющие друг друга эпохи литературной эволюции. Она звучит в словах Некрасова: «дело прочно, // Когда под ним струится кровь». Некрасов писал о Чернышевском:

Его еще покамест не распяли,
Но час придет — он будет на кресте;
Его послал бог гнева и печали
Царям земли напомнить о Христе.

Здесь характерно все: и осмысление связи общественно-литературной деятельности с мученичеством, и то, что распятый на кресте отождествляется не с Христом, а с предтечей, проро-

⁶ Радищев А. Н. Полн. собр. соч. — М.—Л., 1938. — Т. I. — С. 90.

ком, посланным от Бога гнева и печали (т. е. библейского Бога), и то, что послан он затем, чтобы земным царям напомнить о Боге милости. Любопытен пример Рылеева. При жизни он воспринимался как второстепенный поэт. Отзывы Пушкина и Дельвига о творчестве Рылеева — неизменно насмешливые, а известная строчка: «Я не Поэт, а Гражданин», — казалась Пушкину комической. Однако стоило свершиться казни и за образом Рылеева-поэта обрисоваться фигуре Рылеева-мученика, как в сознании поколения Лермонтова и Герцена он уверенно занял место в числе двух-трех главных русских поэтов.

Идея мученичества, подвижничества, безупречности личного поведения отнюдь не была обязательно связана с политическим радикализмом. Не в меньшей мере она владела, например, Гоголем, который не только теоретически обосновал ее (вторая редакция «Портрета», статья «Исторический живописец Александр Иванов» в «Выбранных местах...»), но и практически реализовал ее в своей трагической гибели. Слова Гоголя из письма Белинскому (черновые варианты): «Есть прелесть в бедности», «Я возлюбил свою бедность»⁷, — могли бы быть произнесены Франциском Ассизским, и естественно полагать, что параллель эта не была случайной. Впрочем, Гоголю могло прийти в голову и другое имя — имя Григория Сковороды. В любом случае бездомный образ жизни, постоянная жизнь под чужим кровом, принципиальный отказ от быта в сочетании с наивным и многих раздражавшим, казавшимся даже нескромным убеждением в своем праве поселиться в чужом доме отчетливо воспроизводили идеалы странствующей, нищей святости, на которую имеет право тот, кто пророчествует во имя Господа или юродствует во Христе. Можно было бы вспомнить также, какие муки причиняло Льву Толстому сознание того, что он живет не так, как проповедует.

Голос высшего авторитета звучит в поэзии XVIII века не только в политических или протестующих, переосмысленных псалмах. Он, с одной стороны, ощущается в интонациях космической поэзии от Ломоносова до Боброва, где мощными чертами ветхозаветного Творца наделяется Закон Природы, с другой — в прении Бога и человека («Ода выбранная из Иова»), закладывающем традицию спора о «правде на земле» и «выше».

Подводя итоги сказанному, нельзя не заметить, что Бог, у которого литература XVIII века заимствует свой авторитет, — это грозный ветхозаветный Бог, и библейская поэзия этой эпохи вся отмечена чертами мощи и гнева. Это был внецерковный Бог, вполне совместимый с идеями деизма и позволявший со-

⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Изд. АН СССР, 1952. — Т. 13. — С. 437.

хранить традиционную бинарную модель культуры. Сложнее обстояло дело с собственно христианскими идеалами.

Идущая от античной культуры идея гуманности вошла как неотъемлемая часть в европейскую христианскую цивилизацию. Однако исторические отношения христианской и гуманистической традиции складывались порой очень сложно. От Ренессанса до Просвещения складывалась концепция замены богочеловека человекобогом, обожествления прекрасной природной сущности человека, утверждения его предназначенности к земному счастью. От слов Руссо: «Всё прекрасно, выходя из рук Творца, всё портится в руках человека», — до крылатой фразы Короленко: «Человек рожден для счастья, как птица для полета», — проходит единая нить гуманистической культуры Просвещения. В XVIII столетии идеи терпимости и человеколюбия, развиваемые просветителями сознательно и активно, противопоставлялись христианству как философия права человека на земное счастье. В основу этики клался разумно понятый эгоизм неиспорченной социальными институтами и предрассудками человеческой личности. Однако «антихристианский» не означало «антирелигиозный». Число атеистов не только в русской культуре XVIII в., но и в культуре французского Просвещения относительно невелико. Гораздо чаще мы сталкиваемся с разнообразными, порой причудливыми, смесями философского сенсуализма, деизма, традиционного православия, кощунства, мистицизма, скептицизма, бог ведает, каким образом умещавшимися в головах русских людей XVIII в. Но идеи природного равенства людей, врожденной свободы человеческой личности, веры в человеческий Разум, неприязненного отношения к предрассудкам, веры в неизбежность грядущего «братства человеков» оказывали мощное воздействие на умы. На этой основе формировалось стремление отделить христианство от церковности и вычленить в нем гуманистическое ядро. Это сделалось особенно заметно, когда в 1820-е, а для России в 1830-е гг. идеи Просвещения стали перерастать в «новое христианство» Сен-Симона, в социально-утопические идеи, пышно расцветшие во второй трети XIX века. Именно та культурная традиция, которая выступала в XVIII в. в авангарде отрицания христианства, в середине XIX торжественно возвратила образу Христа роль центрального культурного символа.

А. И. Герцен писал в 1833 г. Огареву: «Обновления требовал человек, обновления ждал мир. И вот в Назарете рождается сын плотника, Христос».⁸ Свою эпоху Герцен считает временем реализации подлинных идеалов христианства, а не исторических его искажений. Грядущее обновление — «это челове-

⁸ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. — М., 1961. — Т. XXI. — С. 23.

чество сплотившееся — Христос, это его второе пришествие».⁹ «Просто человек» Просвещения — человек в его истинной природной человеческой сущности, человек из народа и Христос начинают отождествляться. Аполлон Григорьев писал:

... на кресте распятый Бог
Был сын толпы и демагог.¹⁰

Чрезвычайно интересна история работы А. Иванова над образом Христа в картине «Явление Мессии народу». Благодаря обилию подготовительных вариантов, мы можем восстановить весь трудный процесс создания. В основу создания фигуры Христа берется образ Аполлона Бельведерского. Он как бы воплощает идеальную норму человеческой личности, «человека вообще» — исходную и конечную точку пути человека к совершенству. Этот образ он синтезирует с копиями-заготовками с гигантского портрета Христа-Пантократора в мозаичном алтаре собора в Монреале (Сицилия, вблизи Палермо) и с портретами простолюдинов (и простолюдинок!), зарисовываемыми в предместьях. Христос сливает в себе «прекрасного человека» (выражение Гоголя), грозного Бога и простолюдина (характерно стремление синтезировать мужские и женственные черты лица). Аналогично строится и работа над образом раба: в основу кладутся «копии с антиков» («Танцующего фавна», «Кентавра»), а затем начинается поругание образа «прекрасного человека»: голова покрывается струпами, глаза воспаляются, один из них выдавливается, на шею надевается веревка — Человек превращается в раба.

Именно по мере перерождения просветительских идей в социально-утопические в самой концепции все ярвственнее выступают черты религиозной доктрины и все более актуализируется образ Христа. Это чутко почувствовал Чаадаев, писавший Пушкину: «У меня слезы выступают на глазах, когда я всматриваюсь в великий распад старого [общества], моего старого общества (<...> Но смутное предчувствие говорит мне, что скоро появится человек, который принесет нам истину веков. Может быть, вначале это будет некоторым подобием политической религии, проповедуемой в настоящее время Сен-Симоном в Париже» (Пушкин, XIV, 438—439).

Тенденции эти с демонстративной показательностью преломились в творчестве Пушкина. Начиная с середины 1820-х гг. и особенно после 14 декабря 1825 г. мысль его все более обра-

⁹ Там же. — С. 159.

¹⁰ Григорьев Аполлон. Избранные произведения. — Л., 1959. — С. 118. Демагог — зд. в соответствии с точным значением слова — водитель народа.

шалась к истории. Г. А. Гуковский и вслед за ним В. Б. Томашевский показали, что творчество Пушкина с этих пор проходило под знаком историзма. «Историзм предполагает понимание исторической изменчивости действительности, поступательного хода развития общественного уклада, причиной обусловленности в смене общественного уклада».¹¹

Историческое мышление, заставлявшее рассматривать историю как закономерный процесс, развивающийся в строгой смене причин и следствий, неизбежно приводило к «примирению с действительностью», что означало, с одной стороны, уважение к реальности, требование строгой объективности в искусстве и историософии, а с другой — отрицание критики действительности, признание совершившегося как неизбежного. Исторический факт есть не только реальность, но и ее оправдание. Тесно связанный с гуманистической традицией Просвещения, Пушкин не был глубоко захвачен этими идеями. Но все же они ощущаются в «Полтаве», седьмой главе «Евгения Онегина» и политической поэзии периода польского восстания.

Однако «примирительные» настроения и призывы взглянуть на историю «взглядом Шекспира» встречали в собственном сознании Пушкина противодействие. В черновиках VI главы, которые писались в 1826 г., он призывал: «Герой, будь прежде человек» (VI, 411). В неоконченном переводе из Соути (1829) гимна домашним божествам («Еще одной высокой важной песни...») он в качестве «первой науки» для человека назвал «Чтить самого себя» (III, I, 193). Первенство исторической закономерности и приоритет человеческого достоинства боролись в его сознании. Наконец этот конфликт нашел разрешение в стихотворении «Герой»:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран... (III, I, 253)

Но и исторические исследования будили у Пушкина противоречивые чувства. Само изучение истории не способствовало примирительным настроениям. В истории Пушкин открывал для себя кровавые и непримиримые противоречия, трагизм которых заключался в том, что каждая из враждующих сторон обладает своей непререкаемой правдой, исключающей примирение и компромисс. Так, убедившись при изучении восстания под руководством Пугачева в том, что и дворянский, и крестьянский лагерь руководствовались каждый своей правдой, своей логикой, своими представлениями о справедливости, безупречными с внутренней точки зрения, он пришел к выводу о невозможности примирения между этими мирами. А знакомство

¹¹ Томашевский Б. Пушкин, кн. 2. — М. — Л., 1861. — С. 155.

с документами и свидетелями раскрыло для него картину взаимной жестокости, достигающей ужасающих форм и размеров.

Впервые интерес к непримиримым конфликтам истории обнаружился у него во время путешествия на Кавказ и в Закавказье в 1828 г. В эпилоге «Кавказского пленника» он воспел завоевание Кавказа (такой взгляд совпадал в те годы с позицией большинства декабристов). Но теперь он взглянул на дело другими глазами. Он писал: «Черкесы нас ненавидят (и русские в долгу не остаются) — Мы вытеснили их из привольных пастбищ — аулы их разрушены — целые племена уничтожены» (VIII, 2, 1034). Бесполезность кровавой борьбы, основанной на взаимной вражде, показана в парадоксальном для батальной поэзии стихотворении «Делибаш». Вместо требовавшихся от него «мадригалов» «на бой или на бегство персиян» (IV, 37), он написал стихотворение о бессмысленности взаимных убийств. Стихотворение начинается с резкой противопоставленности двух пространств — враждебного, «лагерь их», и «нашего»:

Перестрелка за холмами;
Смотрит лагерь их и наш... (III, I, 199)

На нейтральной полосе, разделяющей лагеря, происходит схватка. Несмотря на сразу же заявленное разделение пространства на свое и чужое, взгляд автора отстраненно-эпический, оба полюса действия эмоционально уравнены.

Толстовским взглядом смотрит поэт на «врага» (делибаш) и «нашего» (казак). Отношение к схватившимся в единоборстве удалцам подчеркнуто одинаковое. Им дается одинаковое предупреждение, и их ждет одинаковый конец:

Мчатся, сшиблись в общем крике... (даже крик общий! — Ю. Л.)
Посмотрите! каковы?
Делибаш уже на пике,
А казак без головы. (III, I, 199)

Пушкин был лично храбрым человеком и понимал «упоение в бою». В арзрумском походе он не удержался и в штатском костюме, безоружным бросился в бой вместе с атакующей кавалерией. Однако это была первая реальная война, которую он видел, и он увидел ее глазами Стендаля и Толстого. Примерно «историческому» взгляду препятствовало чувство бессмысленности происходящего. Ни во взаимной ненависти черкесов и русских, ни в кровавом взаимоистреблении русских и турок он не мог увидеть «высшего смысла», как не увидел его позже во взаимном истреблении русских дворян и крестьян.

В этом отношении знаменательным представляется его замысел «переписать» свою первую кавказскую поэму — «Кав-

казского пленника». Он задумал поэму «Тазит».¹² Здесь патриархальная этика, обычай кровной мести должен был столкнуться с гуманизмом черкеса-христианина, воспитанного в традициях европейской христианской культуры.

Христианство и его историческая роль связываются в сознании Пушкина с исторической миссией европейской культуры в ее будущем, преображенном облике. Россия может быть на Кавказе носительницей идей насилия и приносить народам Востока грубое вторжение и разрушение векового уклада. Но Россия — часть Европы, и культура ее — часть христианской цивилизации. Нести эту цивилизацию на Восток — ее историческая миссия. Позже, в 1836 г., публикуя в «Современнике» довольно слабый рассказ Казы-Гирея «Долина Ажитугай», Пушкин сопроводил его заметкой, в которой писал: «Любопытно видеть, как Султан Казы-Гирей (потомок крымских Гиреев), выдавший вблизи роскошную образованность, остался верен привычкам и преданиям наследственности, как русский офицер помнит чувство ненависти к России, волновавшее его отроческое сердце; как, наконец, магометани с глубокой думою смотрит на крест, эту *хоругвь Европы и просвещения*» (XII, 25). (Курсивом Пушкин выделил цитату из «Долины Ажитугай»). Еще недавно просвещение с руссоистских позиций бралось под сомнение («Где благо, там уже на страже Иль просвещение, иль тиран» II, I, 333). Теперь оно ассоциируется с крестом — «хоругвью Европы».

К трезво-реалистическому мышлению Пушкина 1830-х гг. прибавляются тона утопизма: непримиримость социальных конфликтов — жестокость самовластья, «русский бунт», «противоположность интересов» ставят общество на край гибели. Им противопоставляется утопический идеал строя, основанного на человечности, милости как принципах управления («Капитанская дочка», «Анджело», «Пир Петра Великого»¹²), утопический идеал свободы, основанной на высших ценностях человеческой личности («Из Пиндемонти»). В этот комплекс органически входят и этические ценности христианства («Отцы пустыnnики и жены непорочны»). Историзм мышления Пушкина проявляется в том, что христианство органически вписывается им в самый широкий контекст истории мировой культуры. С одной стороны, оно для него основа европейской постантичной культуры, с другой — отождествляясь с высшими этическими ценностями — представляется высшим, еще не достигнутым ее уровнем.¹³ При этом характерно, что конфессиональные вопросы Пушкина, видимо, мало волновали.

¹² Этой поэме посвящена наша специальная работа, в настоящее время находящаяся в печати.

¹³ См.: Лотман Ю. М. Идеинная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. — Псков, 1962. — С. 330—405.

Между тем, изгнанный из культуры послепетровского типа вопрос о церкви снова постучался в дверь. С этим не случайно было связано прозорливо отмеченное Чаадаевым восприятие социализма как религии. Именно в этом контексте актуализировалась и проблема церковности. С одной стороны, обострился интерес к католицизму (с положительным или отрицательным знаком — Чаадаев и Тютчев), с другой — пересмотру подвергалась оценка православной церкви (Хомяков, славянофилы). Высокая оценка исторической роли православия и отрицание реформы Петра славянофилами — две неразрывные стороны одного вопроса. Эта проблема породила у славянофилов иллюзию разрыва с петровской традицией и возвращения к якобы прерванному «органическому» развитию. На самом деле, как мы видели, и социализм Белинского, и православие Хомякова в равной мере органически вытекали из противоречивого развития русской послепетровской культуры.

Сжато набросанная нами картина была бы неполна, если бы мы не коснулись, по крайней мере, еще одного течения русской духовной жизни интересующей нас эпохи.

Дихотомия «Природа — Цивилизация», обостренная в XVIII в. в сочинениях Руссо, сделалась одним из основных структурных параметров послепетровской культуры. В одном случае общественный идеал совпадал с исходной точкой человеческой истории и приравнивался «вышедшей из рук Творца» (Руссо) Природе человека, в другом он переносился в будущее и связывался с длинной историей «очеловечивания человека».¹⁴ Применительно к интересующей нас проблеме, в одном случае этический идеал отождествлялся с простым, даже примитивным, народным сознанием, в другом — он воспринимался как плод исторического развития.

Руссоистские идеи, пройдя через горнило романтической трансформации, в контексте русской литературы 1830-х — 1840-х гг. зазвучали по-новому: интерес к массовому, внеличному сознанию, народной душе в ее исконных проявлениях породил интерес к архаическим культурам, к доличностному поэтическому творчеству. Этот нечеткий идеал народности соединял в себе представление о грандиозной эпической личности и окружающей ее эпической жизни, которая не противостоит богатству отдельного человека, а естественно порождает это богатство.¹⁵

Этот идеал был внутренне противоречив и в дальнейшем

¹⁴ См.: Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Временник пушкинской комиссии. 1979. — Л.: Наука, 1982. — С. 15—27.

¹⁵ Подробнее см.: Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1962. — Вып. 119. — С. 3—77.

мог получать и действительно получал весьма различные истолкования. В нем был скрыто и анархическое отрицание государственности как таковой, и протест против бюрократической государственности, и критическое отношение к европейской цивилизации, и романтическое отрицание романтизма, и многое другое. Отношение его к интересующей нас проблеме было парадоксальным. Идея патриархальности заставляла обращаться к дохристианским эпохам и дохристианской этике. Но одновременно она была связана с переоценкой некоторых коренных идей Просвещения, что оказалось существенным для рехристианизации культуры.

Одним из наиболее одиозных для Просвещения понятий был предрассудок. Он — источник всех бед человечества и опора деспотизма. «Неправедная власть» «в сгущенной тьме предрассуждений» — общее место просветительских концепций. Новые представления заменили слово «предрассудок» словами «обычай», «величавая патриархальность древнего быта» (Гоголь) и увидели в них основу народной нравственности. Баратынский смело писал:

Предрассудок! он обломок
Древней правды...¹⁶

Интерес к патриархальным культурам определил творчество позднего Жуковского.

Проблема обычая, народной этики, основанной на традиционном укладе, играла большую роль в оформлении различных идеологических тенденций. Но, хотя Гоголь в статье «Об Одиссее, переводимой Жуковским» стремился доказать совместимость гомеровской и христианской этики и даже утверждал, что перевод «Одиссеи» не мог сделать никто, «кроме христианина, уже постигшего значение жизни», натяжка этих утверждений была очевидна. То же можно сказать и о предпринятых Жуковским переводах «Наль и Дамаянти» и «Рустем и Зораб», напряженном, как показал А. С. Янушкевич, интересе к «Нибелунгам» и т. д.¹⁷

Парадоксальная параллель: в то время как Пушкин в «Тазите» вводит героя-христианина, отвергающего кровавые патриархальные обычаи ради морали, основанной на европейской христианской цивилизации, Жуковский переводит «Матео Фальконе» Мериме (с текстом-посредником Шамиссо) с сюжетом, воссоздающим ситуацию «Тараса Бульбы» — убийство отцом, следующим суровой традиции патриархальной жизни, сына-предателя. Измена народной этике вызвана в одном случае

¹⁶ Баратынский. Полн. собр. стихотворений. — Л., 1936. — Т. I. — С. 204.

¹⁷ См.: Янушкевич А. С. Этапы творческой эволюции В. А. Жуковского. — Томск, 1985. — С. 244—273.

соблазном любви, в другом — соблазном богатства (подарком), в равной мере разрушительными для вековых обычаев. Показательно, что эпический мотив боя отца с сыном привлечет Жуковского и в «Рустеме и Зорабе».

Эта тенденция в дальнейшей перспективе приведет к деду Ерошке в «Казаках» и «Хаджи-Мурату», но она же отразится в поисках «народной веры» и различных тенденциях в изучении народного быта.

«Разрыв» петровской культуры с предшествующей традицией был лозунгом эпохи. И, как всякий лозунг эпохи, он имел лишь частичную, поверхностную правду. И как каждый возраст «разрывает» с предшествующими, и только поэтому они складываются в целостность истории человеческой личности, в форме «разрыва» люди XVIII века осмыслили сложный, текущий через пороги истории, но глубоко органический процесс развития культуры, один из аспектов которого мы пытались рассмотреть.

ПАМЯТНИК И КАНАЛ (К МИФОЛОГИИ ПЕТРОВСКОЙ ЭПОХИ)

Г. М. Пономарева

А. В. Суворов высоко ценил реформаторскую деятельность Петра I. Однажды, «разговорясь о государе Петре Первом», Суворов сказал: «Я благоговел к нему на Ладожском канале и на Полтавском поле, где, по повелению блаженной памяти матушки Екатерины, был сделан точно тот самый его маневр. По его следам дознался, что он был первый полководец своего века».¹ Точно так же «по его следам» Суворов оценивает роль Петра как преобразователя природы. Как-то раз он спросил у собеседников о том, кто из них был на Ладожском канале. «На ответ, что никто не был, сказал он: «О! так вы не видали его монумента, Я счастливее вас: я на месте удивлялся сему редкому, чудесному смертному; как такие сверхчеловеческие силы вмешались в голову необразованной, по словам беллетристов, ученым воспитанием. Здесь полтавский герой благотворною десницею мирно соединяет две отдаленные бурные реки. Природа пугается его; гласу его повинуются вода; течет, куда он указывает и несет на себе в столицу сокровища благодатной России. Вот куда надобно съездить Державину: водопад — чудо природы, здесь — чудо искусства».² Сравнение: природа как памятник герою — не редкость в русской литературе. А. С. Пушкин, например, называл скалу св. Елены памятником М. И. Кутузову, а водопад Кивач стал памятником кн. Потемкину у Г. Р. Державина. Но Ладожский канал — монумент преобразованной, а не дикой природы, поэтому он, с точки зрения Суворова, лучше отражает реформаторскую деятельность Петра. Сама тема строительства каналов в эпоху Петра выражена в русской литературе, начиная от поэмы М. В. Ломоносова «Петр Великий» и пространного лирического песнопения С. Шихматова «Петр Великий» до стихотворения К. Случевского «Петр I на каналах» и повести «Епифанские шлюзы» А. Платонова.

Предметом нашего интереса будут скульптурные и архитектурные сооружения, а также исторические реликвии, связан-

ные с Петром, на Ладожском и Кронштадском каналах, а также берегу Невы*.

Немного об истории создания Ладожского канала. Ладожское озеро было слишком опасно для судоходства. В 1718 г. на озере погребло более тысячи барок. «Это обстоятельство побудило Петра тотчас же приняться за гигантское для того времени предприятие, — обогнуть озеро каналом с лишком в сто верст длиною. Он лично составил план нового канала, сделавшегося с этих пор любимой его мыслью».³ В поэме «Петр Великий» Ломоносов писал об этом грандиозном замысле:

И в сердце положил великий труд, Канал,
Дабы российскою могучею рукою
Потоки Волхова соединить с Невоею.⁴

В 1785 г. академик Н. Я. Озерецковский путешествовал по Ладожскому каналу. В начале канала он увидел деревянную пирамиду с посвящением: «*Мужу славою Петру Великому, отцу отечества*».⁵ В конце надписи говорится о цели основания канала: «Ради отвращения кораблям и купечеству от Ладожского озера происходящих напастей».⁶

Почти одновременно с Ладожским закладывается Кронштадский канал. Его задача другая — строительство и ремонт кораблей. (Кстати, директором обоих каналов в середине XVIII века был прадед Пушкина А. П. Ганнибал). Петр «начертил план каналу обширнейшему и единственному в целом свете, в коем бы несколько кораблей могло строиться и починиваться в один раз».⁷

Как для современников, так и для потомков образ Петра I был тесно связан со стихией. «Фольклорный материал показывает, что сознание людей Петровской и позднейших эпох было способно воспринимать жизнь Петра как единоборство с водой».⁸ Отношение Петра к воде было неоднозначным. В юности он страдал боязнью воды, а затем «получил величайшую и почти чрезмерную страсть к плаванию».⁹ Сама смерть императора тоже связана с водой. Его болезнь усилилась после того, как полубольной Петр, стоя в холодной воде, помог стащить застрявший на мели бот и спасти людей.

Мы уже говорили, что Ладожский канал, по мысли Петра, должен был спасти моряков от гибели в бурном озере. Но строительство каналов было связано с такими человеческими жертвами, что могло ассоциироваться с мифом о принесении «строительной жертвы». Во время торжественного открытия в 1752

* В XIX в. после завершения строительства новых каналов на Ладоге Ладожский канал стал называться Старым Ладожским, а в 1866 г. после открытия канала Александра II был переименован в канал Петра Великого. Канал же Петра Великого в Кронштадте, действующий и в настоящее время, более известен как «Петровский док».

году только что оконченного канала Петра Великого в Кронштадте произошел несчастный случай. Легенда гласит, что внезапно умер создатель канала, т. е. как бы была принесена «строительная жертва». «Есть предание, что Елизавета, желая изъять отменное удовольствие свое знаменитому строителю его, неутомимому и искусному инженер-генералу. Любрасу приказала подать Андреевскую ленту, но при слове «подать» слабый старец, сподвижник Петров, пал на колени и от восхищения, или от другого какого чувства (говорят, боясь вместо ордена оков, ибо при дворе имел множество неприятелей и завистников), пал бездыханным к ногам государыни, и трофей сей украшал уже его гробницу».¹⁰ Канал, таким образом, хотя и является преобразованной стихией, но еще сохраняет мифологические свойства воды: ее связь с жизнью и смертью одновременно.

Главным архитектурным памятником Кронштадта, связанным с деятельностью Петра, был сам канал. Так, И. Пушкарев при описании города начинает перечень «исторических памятников» именно с канала. На усть-канале были «воздвигнуты две пирамиды с золотыми двуглавыми орлами наверху, держащими корабли».¹¹ Но нам необходимо обратиться к нереализованному замыслу Петра, чтобы полностью понять его идею. «Над усть-каналом Петр Великий предполагал воздвигнуть башню вроде Колосса Родосского, под которую могли бы подходить самые большие линейные корабли».¹² Пирамиды и Колосс Родосский — два из «семи чудес света». Мы считаем, что установление этих памятников, с точки зрения Петра I, было знаком того, что и сам Кронштадский канал может быть причислен к «семи чудесам света».

Известна надпись Державина к изображению «Медного всадника»: «Жив!» Для петровских преемников одним из средств продемонстрировать бессмертие дел великого императора является театральное воспроизведение знаменательных событий его эпохи. Это, например, упомянутые выше полтавские маневры, произведенные при Екатерине II в 1787 г. и при Александре I в 1817 г. Аналогичные примеры можно найти и при строительстве новых каналов. В 1785 г. Озерецковский посетил в Дубне домик, в котором хранились петровские реликвии: ботик, на котором Петр первый раз плыл по каналу от Ладоги до Дубны, железная землекопная лопатка, которой он начал копать канал. Надпись у домика гласила: «Здесь хранится бессмертный славы знак».¹³ В 1866 г. при окончании строительства канала императора Александра II в Шлиссельбурге полностью воспроизводится петровская церемония после окончания фашинной работы на Ладожском канале в 1724 г. Как исторические реликвии демонстрируются петровский ботик и петровская лопатка. По-

вторяется и деталь: ботик, как и в 1724 г., тянут маленькие мальчики в матросском платье (см. сн. 14).

Кронштадский канал Петра Великого как исторический памятник был известен больше, чем забытый и долгие годы хранившийся в Гофинтендантстве монумент Петра I работы Растрелли. Павел I, видимо, как вице-адмирал решил подарить памятник Адмиралтейству и поставить при входе «в Кронштадский Петра I Великого канал»¹⁵. Уже на следующий день это решение было отменено. Площадь перед Михайловским дворцом оказалась не самым удачным местом для памятника. Само здание разьедала сырость, а комиссия Академии художеств нашла состояние монумента в начале XX века «крайне тревожным»¹⁶.

Эта же комиссия предположила, что внутри «Медного всадника» «сконцентрировалась вода, которая может причинить огромный вред монументу»^{17а}. Как записано было в решении комиссии, «это могло оказаться «фатальным» для монумента».¹⁷ Вода, подорвавшая здоровье императора, теперь угрожала и «жизни» его памятника. При реставрации выяснилось, что в брюхе коня находилось 150 ведер воды.¹⁸ Р. Д. Тименчик показывает, как интерпретировалась эта «будничная» история читателями символистской эпохи. «Петр победил стихию финских волн и подавил мятеж дерзнувшего замахнуться на памятник. Прошло двести лет после первого события, не прошло и ста после второго — и якобы умиротворенная стихия взяла реванш за покоренного идолоборца, проникнув внутрь бронзового кумира. Борьба не окончена. Противостояние вечно».¹⁹ В 1912 г. при вторичной реставрации «были просверлены дыры в подошвах сандалий всадника, в передних копытах и брюхе коня и из этих отверстий снова было извлечено множество ведер воды».²⁰ Символично, что одновременно с ремонтом монумента Фальконе на берегу Невы появляется еще один памятник Петра, борющегося со стихией, на затасканный живописцами сюжет: «Дворцовая Набережная, недавно обезображенная вульгарной статуэткой будто бы Петра, будто бы спасающего утопающих».²¹

Известный анекдот о князе Потемкине, нашедшем службу старому дьячку (охранять Медный всадник), имеет под собой реальную почву. «Памятник стал необычайно популярен среди петербуржцев. Для сохранения порядка около него была построена сторожка, в которой находился сторож. По преданию, первым из них был дьячок села Чижова Смоленской губернии Тимофей Краснопецев».²² Парадоксальная ситуация охраны «стража города» блюстителями порядка (со второй половины XIX века памятник охранялся полицейскими) может быть истолкована и в символистском ключе. Медный всадник, обере-

гающий город от стихий извне, сам должен быть оберегаем от разрушительного влияния стихии изнутри.

Как преобразованная Петром стихия продолжает сохранять в себе черты природной стихии, так памятники Петру I, сохраняя важнейшие моменты его биографии, продолжают борьбу Петра со стихией.

Примечания

- ¹ Фукс Е. Анекдоты князя Италийского, графа Суворова-Рымникого. — СПб., 1900. — С. 80—81.
- ² Там же. С. 31—32.
- ³ Шубинский С. Н. Примечания // Миних. Записки. — Спб., 1874. — С. 125.
- ⁴ Ломоносов М. В. Избранные произведения. — М. — Л., 1965. — С. 319.
- ⁵ Озерецковский Н. Я. Путешествие по озерам Ладожскому, Онежскому и вокруг Ильмена. — Спб., 1812. — С. 551.
- ⁶ Там же. С. 550.
- ⁷ Свиньин П. Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. — Спб., 1818. — Т. 3—4. С. 120—122.
- ⁸ Плеханова М. Б. История юности Петра I у П. Н. Крекшина // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1981. — Вып. 513. — С. 28.
- ⁹ Штелин Я. Подлинные анекдоты Петра Великого. — М., 1787. — С. 339.
- ¹⁰ Свиньин П. Указ. соч. С. 122.
- ¹¹ Пушкарев И. Краткое историческо-статистическое описание Санкт-петербургской губернии. — Спб., 1845. — С. 127—128.
- ¹² Там же. С. 128.
- ¹³ Озерецковский Н. Я. Указ. соч. С. 553.
- ¹⁴ Киприянов В. Описание открытия и построения канала императора Александра II. — Спб., 1866. — С. 4—5.
- ¹⁵ Столянский П. В старом Петербурге — Памятник Петру I // Старые годы. — 1913. — Июль — сентябрь. — С. 213.
- ¹⁶ <Городецкий С.> Скульптура. Хроника // Золотое руно. — 1909. — № 10. — С. 66.
- ¹⁷ Каганович А. «Медный всадник». История создания монумента. — Л., 1975. — С. 190.
- ^{17а} Там же.
- ¹⁸ <Городецкий> Указ. соч. С. 66.
- ¹⁹ Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...» — М., 1985. — С. 132.
- ²⁰ Каганович. Указ. соч. С. 190.
- ²¹ <Городецкий> Указ. соч. С. 66.
- ²² Каганович. Указ. соч. С. 166.

БЮРОКРАТИЯ И АВТОКРАТИЯ — ПАРАДОКС ПРАВЛЕНИЯ ПАВЛА I

Е. Г. Григорьева

Предметом настоящего исследования является бюрократическая система управления государством в павловское царствование. Задачей — теоретическое осмысление бюрократии как функции и продукта жизнедеятельности государственного аппарата подобного типа.

Такой аспект проблемы до сих пор находился вне фокуса исследовательского внимания. Материалы и документы бюрократического творчества XVIII века успешно использовались для исторической и политической характеристики эпохи.¹ Существует ряд квалифицированных научных описаний, специально посвященных структуре административного аппарата XVIII века.² При этом суть и природа явления определяется лишь косвенно — местоположением в исторической концепции исследователей.

Между тем, понимание того, что представляет собой бюрократическое управление при неограниченном монархе, следует признать краеугольным для характеристики периода. Ряд исследователей даже полагает, что бюрократическая система правления вообще сложилась при Павле: «В его царствование тихо, незаметно совершился переход от коллегиального начала к единоличному, министерскому в высшем управлении, от сословного к бюрократическому — в низшем».³ Подобная оценка предполагает совмещение понятий бюрократического правления с министерским, сменяющим правление сословное. Иначе, бюрократия возникает при отделении аппарата управления от прочих форм общественной организации, т. е. там, где иерархия управления не совпадает с иерархией общественной (сословной, классовой). В таком случае все же возникновение подобной формы правления следует отнести ко времени Петра I. Кроме того, представляется необходимым подчеркнуть существенное противоречие внутри такой системы: в неограниченно самодержавном государстве основным источником влас-

ти является монарх — фигура, принадлежащая не только административной иерархии, но и общественно-сословной.

При самом своем появлении структура разветвленного бюрократического аппарата строится как идеальная (пирамидальная) модель иерархического государства, где последовательное подчинение уровней друг другу предстает в виде, очищенном от каких-либо иных мотивов, кроме самого принципа иерархичности. Суть введения Петром жесткой последовательности классовых чинов состоит именно в отвлечении, идеализации иерархии как формы государственного существования. Весьма характерно, что, по мысли Петра, сословный принцип должен был подчиниться административному — не чин давался за дворянство, а дворянство за чин.⁴

Организованная таким «идеальным» образом структура получает исключительные полномочия и права на предписание всем прочим своего способа функционирования как по форме, так и по существу. В этой связи весьма примечателен круг государственных полномочий, очерченный в «Правде воли монаршей» Екатерины I 1726 г.: «И сюда надлежат всякие обряды гражданские, церковные, перемены обычаев, употребление платьев, домов, строения, чины и церемонии в пиروваниях, свадьбах, погребениях и прочая...»⁵

При этом наше понимание бюрократической системы предполагает следующий существенный момент: административный аппарат не осуществляет власть как таковую, он осуществляет форму власти. Бюрократия оформляет власть, фиксирует ее положения, не обладая ею в политическом смысле. Функция бюрократического аппарата состоит в осмыслении и регуляции процессов, протекающих как бы вне его. «Бюрократия» есть «государственный формализм» гражданского общества. Она есть «сознание государства», «воля государства».⁶

Государственная система реализует себя в бюрократии. Причем реализацию мы понимаем как особого рода рефлексию, в том смысле, как творчество, наука, религия являются рефлексией человеческого разума над своей деятельностью. Государство мыслит себя бюрократической машиной и является ею в такой мере, в какой оно фиксирует свои отправления и структуру в законодательном и административном порядке. И в таком понимании бюрократия есть также отвлечение, идеализация государственной системы.

Исходя из этого, можно сказать, что бюрократическую функцию составляет создание, пересоздание и, главное, утверждение образа государства. Построение подобного фантома в первую очередь предполагает четкое определение границ государственной власти (отделение государственного от негосударственного, законного от незаконного) и регламентацию отношений государственных единиц внутри системы (в том числе и

части с целым). Бюрократическое творчество должно определить, что собой представляет описываемое государство (вернее, что оно должно собой представлять) и как оно функционирует.

Знаменательно, что именно Павел впервые делает серьезную попытку создания свода законов, т. е. законченной системы запретов и ограничений, отражающей представление о том, что может, а что не может быть включено в государство. (Законодательство вообще отличается от последовательности указов тем, что последняя имеет «случайную» (на случай, прецедент) силу, а первое — постоянную, систематическую).

В этом процессе особое значение приобретает номинативная функция государственного аппарата или преимущественное право государства на номинацию своих составляющих, а также ритуализация и стандартизация всех внутрисударственных отношений. В первом случае основным способом государственного самовыражения будет слово. Во втором — ритуал как вербальный, так и жестовый, т. е. предписание определенного способа поведения внутри системы.

Определяемый местом в иерархии тип поведения, исполнение всех ритуалов, именование себя и других установленным образом гарантирует включение индивидуума в государственную систему, обеспечивает право на существование в ней. Нарушение же этих норм влечет за собой отторжение государством неписываемого элемента: или игнорирование, или наказание. Вот характерный пример распоряжения Павла I: «Усмотрели мы развратные поступки Литовской губернии Бржешского Городничаго Пирха, который забыв все обязанности служения, противу узаконений наших публично ходил в круглой шляпе, во фраке, и сею неблагопристойною одеждою ясно изображал развратное свое поведение (...), а по тому, выкинув из службы онаго Городничаго Пирха, велели (...) соделать гласным со всеми обстоятельствами развратности городничаго Пирха, дабы и все прочие такового буйства, наглости и пренебрежения должности своей позволять не дерзали».⁷ Здесь важно, что внешний облик и поведение индивидуума напрямую рассматриваются в аспекте пригодности к государственной службе, а несовпадение наказывается.

Таким образом, индивидууму в государственной системе приписывается его бюрократический образ, удобный и подлежащий административным манипуляциям, и этот процесс зачастую сопровождается присвоением определенного изобразительного облика для каждой единицы в иерархии и для специфических ситуаций (мундир, униформа и градации их: парадная, каждодневная), что уже является процессом эмблематизации элемента.⁸ Павел I настойчиво стремится распространить свои регламентирующие полномочия на области, не отно-

сящиеся к государственной службе: «Запрещается всем чинам впредь без маскарадного платья ездить в маскарад (...), а ежели кто приедет в маскарад в собственном кафтане или мундире и без маскарадного платья, то таковых брать под караул».⁹

Итак, можно предварительно наметить основные бюрократические функции. К ним относятся: формы контактов индивидуума с государством (установление форм прошений, рапортов, обращений) и определение форм наименования и переименования государственных единиц. Последнее, в свою очередь, включает регуляцию внутриерархического движения (переименования лиц), административное членение государственных территорий (в том числе топонимические полномочия), формирование и реформирование государственных учреждений. Кроме того, бюрократический аппарат призван следить за точностью воспроизведения установленных имен.¹⁰

Основными инструментами в этой деятельности являются государственное законодательство (при отсутствии свода законов это систематическая публикация административных распоряжений) и, отчасти, печать, в том случае, если она находится под государственным контролем. Так Павел I использует газету для публикации, утверждения нового имени и статуса — информация о возведении в должность.¹¹ Выработку гос. ритуалов и эмблематики можно рассматривать как вспомогательное мнемоническое средство фиксации государственного идеала.

Собственно сам факт возведения определенного положения в закон уже является фактом его бюрократизации — признанием за ним права на включение в образ государства, и в этом смысле устанавливается форма его наименования. Однако нас будут интересовать в первую очередь случаи осознания бюрократическим аппаратом своего преимущественного права на номинацию. Если бюрократия представляет собой форму государственной рефлексии, то законодательное закрепление за объектом имени — явление бюрократической рефлексии над собой, т. е. следующего уровня отвлечения имени от объекта.

Павловская эпоха дает богатый материал для анализа подобного рода бюрократической деятельности. Государство берет на себя обязанности по установлению имен, их уточнению и перемене для должностных лиц (порядок передачи власти, продвижение по службе являются частными случаями переименования), топонимов, воинских подразделений и т. п. Распоряжения могут касаться мелочей («О именовании чиновников, находящихся в Провиантском штате, не Корнетами, а Прапорщиками»; «О написании Премьер и Секунд Майорских чинов как несуществующих уже и об именовании оных просто Май-

орами»¹²) или поражать своими масштабами («Об упразднении Переяславской крепости»¹³; «Об оставлении города Охотска, до дальнейшего распоряжения, на прежнем месте»¹⁴). Подобная оперативная легкость объясняется тем, что для государства все его составляющие однородны, поскольку оно манипулирует именами, а не объектами.

Наиболее характерным и полным примером регламентации процесса наименования, как кажется, является установление формы обращения к Императору («О титуле Его Императорского Величества. — С приложением форм клятвенного обещания»¹⁵). То, каким образом должно именоваться лицо, облеченное верховной властью, в государстве, в значительной степени характеризует всю государственную систему. Имя императора в данном случае является бюрократическим образом главы государства и всего государства в целом.¹⁶

Так, в установленной развернутой форме обращения присутствует перечисление всех подданных регионов, таким образом, определяются государственные границы и утверждается над ними верховная власть в одном лице. Этот фактор имеет как внешне-, так и внутривнутриполитический смысл. В первом случае косвенно определяется то, что не может называться Российской Империей, и за этим косвенно признается право на автономию от ее власти.

Внутриполитическая функция сложнее. Таковое обращение предполагает всякий раз воспроизводимое признание подданными своего подданства и всех прав императора в качестве главы указанного государства, в том числе и права именоваться таким образом.¹⁷ Здесь характерно объединение в одном указе формы обращения с установлением форм клятвенного обещания и присяги. При подтверждении своего признания идентичности императора с его именем подданный получает право на подобное обращение — просьбу, донесение, образцы которых тут же устанавливаются. Вообще вступить в контакт с государством можно, только обратившись с прошением в установленном виде, тем самым подтвердив признание всей государственной системы. Применение подобных формул устанавливает отношения подданства между императором-государством и индивидуумом. Тем самым можно вывести бюрократическое определение подданного: тот, кто признает и применяет эти формулы.

Кроме того, для различных случаев контакта с императором предполагаются свернутые и развернутые варианты формулировок, т. е. устанавливается иерархия этих контактов в основном относительно границ распространения власти. Так, в грамотах, имеющих хождение за пределами государства, требуется полное перечисление всех титулов; а внутри, — только

«обозначение «и проч., и проч., и проч.», что свидетельствует о необходимости большей степени идентификации государя с титулом вне границ его власти.

Затем официальная формула клятвенного обещания объединяет имя императора и наследника, что является косвенным утверждением законного порядка престолонаследия, — иными словами, потенциальной возможности переименования наследника государем. Павел I также впервые издает закон о престолонаследии, предполагающий невозможность перехода престола по личной прихоти или пристрастию, с подробным описанием тех случаев, когда какой-либо член его дома может быть назван государем, т. е. дает бюрократическое описание преемственности власти и имени.¹⁸ Иерархия здесь явственно антиекатерининская и основана на преимуществе близости крови и предпочтении мужской линии.¹⁹ На тех же основаниях Павел устанавливает бюрократический образ царствующей фамилии с установлением иерархии ее членов.²⁰ Весьма характерно, что именно Павел I стремится к бюрократической упорядоченности самых вершин власти. То, что до него регулировалось традицией или «случайной» волей государя, возводится им в ранг закона.

На этих примерах можно проследить основные черты логики бюрократического творчества: индивидууму (члену царской фамилии) приписывается имя (наследник) и место в иерархии (сразу после государя), затем указывается или предполагается способ, каким образом он может изменить это имя (наследовать отцу).

Коль скоро основную задачу бюрократии составляет фиксация, утверждение желаемого (существующего и несуществующего), а административный аппарат обладает прерогативой оформления гос. статуса, то неизбежны конфликты и противоречия этого аппарата с действительным положением вещей в государстве.²¹ То, что не зафиксировано в административном порядке, является как бы несуществующим, не включенным в государственную систему. Соответственно, любое явление, чтобы получить официальный статус существования, должно быть оформлено в бюрократических понятиях, включено в уже сложившуюся структуру. Легко предположить, что чем более неординарным, нетрадиционным будет это явление, тем большие трудности вызовет его оформление в традиционных терминах, тем в большее число противоречий оно должно вступить с уже существующими положениями. Таким образом возникает несоответствие между государственной реальностью, государственной практикой и его законодательством, административной деятельностью.

В этом смысле бюрократия всегда ощущается как механизм торможения. Всякая система стремится к стабильности,

самосохранению, государство в том числе. Бюрократический механизм играет в этом процессе не последнюю роль.²² На политическое и экономическое неблагополучие и как следствие — всплески общественной активности, — государство реагирует укреплением бюрократического аппарата, что представляет собой попытку придания большего веса, видимости благополучия идеологемам внутренне неблагополучного государственного устройства. И чем более активизируются общественно-политические силы в государстве, тем сильнее бюрократическое противодействие, тем обильнее его продукция. Взаимозависимость этих явлений остро ощущалась уже современниками Павла: «Пропорционально безконечному увеличению приказов и воспрещений увеличивается число случаев их нарушения».²³

Причем, не существенно, с какой стороны исходят новации — сверху или снизу. Неограниченный монарх типа Петра I или Павла I, который ощущал себя непосредственным преемником первого, является постоянной помехой в деятельности административного аппарата. Он представляет даже большую угрозу, чем движение снизу, т. к. здесь можно применить запрет, а сверху...²⁴ В то же время сам государь является основным двигателем бюрократической системы и поставщиком идеологических схем в ее деятельности. В этом заключается парадокс единоначальной власти, совмещающей в себе главенство в политической и административной иерархии. С одной стороны, монарх, как глава административного аппарата, должен его укреплять всеми мерами, с другой, — возглавляя оппозиционную по отношению к аппарату структуру, он вынужден постоянно нарушать свой административный режим. И чем сильнее в первом случае, тем чаще во втором, и напротив. Кратковременное правление Павла I служит наглядной иллюстрацией к этому парадоксу.

Острота ситуации усиливается еще такой особенностью павловского представления о верховной власти, как предполагаемая непосредственность ее осуществления.²⁵ При том, что Павел уделяет исключительное внимание внутривластной иерархии (многочисленные указы, утверждающие штаты всевозможных гос. институтов — губерний, коллегий и т. д., уточняющие функцию, имя, поведение той или иной должностной единицы, порядок докладов по инстанциям, предписания форм одежды, словоупотребления), в случае непосредственного обращения к императору иерархия как бы редуцируется до двух ступеней: государь — подданный.

Наиболее характерным примером здесь является указ о неподписании прошений многими именами.²⁶ Под прошением должны быть обозначены чин, исполняемая должность, звание, адрес и одно имя просителя. Это требование утверждает во всех случаях обращения воинскую форму (в армии, начиная с

Петра и по сей день, такое положение сохраняется). Возможно, здесь также отразилась ориентация Павла на идею рыцарского служения господину — клятва на верность и ответственность за ее нарушение всегда индивидуальны. Но, главное, здесь предполагается непосредственное осуществление власти и покровительства императором над каждым подданным. Иначе, государю — идее верховной власти может противостоять только индивидуум, а не их объединение. Иерархия несущественна перед властью государя, как она не имеет смысла перед лицом Бога.

Эту особенность павловского правления отмечают очень многие исследователи и мемуаристы. «Он единственно сам хотел и был ужаснейшим властителем. Все разряды в народе его без малейшего различия были в понятии его смешаны, все равно были рабы перед ним».²⁷ Приводятся многочисленные примеры и анекдоты того, как Павел «хотел сам все видеть, все решать и всем лично управлять».²⁸ Знаменательны в этом аспекте и пресловутый ящик для прошений, обращенных непосредственно к императору, и тот факт, что, «отправляя в одной кибитке купца, унтер-офицера и фельдегера научил нас и народ слишком рано, что различие сословий ничтожно».²⁹ Уже современники видели в этом начало распада всей системы самодержавной власти: «Это был чистый подкуп».³⁰ Шумигорский полагает этот факт причиной бюрократизации аппарата — перехода к министерской системе.³¹ Это так, если рассматривать вопрос только с точки зрения разрушения границ между сословиями. Однако, увлекаясь такой характерной чертой (а для современников еще и болезненной!) павловского времени, исследователи пренебрегают тем фактом, что и административная иерархия оказывалась несущественной перед императорской волей. Предоставлением гражданам права обращаться непосредственно к государю отменяется необходимость пускать прошение по инстанциям, столь же активно насаждаемым, сколь легко уничтожаемым.

Правление Павла действительно вызывало ощущение беззаконности, но не только вследствие высочайшего произвола, проявления которого, разумеется, предопределялись идеей идеальной единоличной власти императора. Беззаконность — результат противоречия между иерархической и неиерархической (вернее, бинарной) формами управления. По идее идеальной единоличной власти, монарх сам является законом для подданных. По идее идеальной иерархической власти, закон состоит в точном следовании установленной иерархии, решения по инстанциям и т. п. Павел пытается объединить эти два принципа. В результате — ощущение хаоса, полного отсутствия критерия, что соответствует закону, а что нет.

При этом Павел пытается добиться максимального прибли-

жения бюрократического образа к реальности и даже — реальности к бюрократическому образу (в отличие, например, от Екатерины). С этой целью в числе прочих издается ряд указов: о возвращении военнослужащих из «безвременных» екатерининских отпусков и исключении из службы просрочивших (что делало невозможным, в частности, зачисление малолетних в службу), о неписании в отчетах о заседании Сената отсутствующих членов. Характерно введение мундиров для статских чиновников (регламентация внешнего облика) и требование точного именованя служащих по Генеральному Регламенту.³² Подобное слияние вполне проявилось в указе о возможности телесных наказаний для дворян и духовенства, лишенных этих званий,³³ т. е. снятие имени предполагает физический переход индивидуума в другой разряд.³⁴ В сочетании с высочайшим произволом и иерархической жестокостью такое буквальное восприятие бюрократического предписания создавало ощущение необычайной личной незащищенности.

Упрощенно этот механизм можно описать следующим образом: произвольно выбирается жертва (по принципу «попался на глаза»), которая затем методично и неукоснительно обрабатывается хорошо отлаженной бюрократической машиной. Упразднение, ослабление хотя бы одного из этих факторов (машина работает плохо: «на плохие законы — плохое исполнение», государь сам подчиняется общему закону) уже создает предпосылки к определенной личной свободе.

Павел стремился быть Петром в уже европеизированном екатерининском государстве. Ему импонировали одновременно и идея сильного правителя — рыцаря на троне, и идея государства, подчиненного строго соблюдаемому всеми без исключения закону, где игнорируются личные качества имеющего власть.

Но то, что возможно в идеологической конструкции, в государственной практике оказалось несостоятельным. Подобная система управления создавала идеологически благоприятные предпосылки к перевороту. Очевидно, что вынесение на знамя одного из указанных принципов, опровергало всю систему в целом, воспринимавшуюся зачастую как порождение поврежденного разума. Заговорщикам не составляло труда оправдать свое личное предательство необходимостью восстановления закона и норм.

Примечания

¹ Собственно не привлечь этот материал для описания павловского правления практически невозможно — он занимает слишком значительное место. Мы указываем здесь наиболее объемные характеристики: Шильдер Н. К. Император Павел I: Историко-биографический очерк. СПб., 1901; Шумигорский Е. С. Император Павел I: Жизнь и

- царствование. — Спб., 1907; *Валишевский К.* Сын Великой Екатерины. Император Павел I. Его жизнь, царствование и смерть. — Спб., 1914; *Клочков М. В.* Очерки правительственной деятельности времени Павла I. — Пг., 1916; — из каждого сочинения можно извлечь необходимые сведения об административной деятельности Павла.
- ² *Карнович Е. П.* Русские чиновники в былое и настоящее время. — Спб., 1897; *Катаев И. М.* Дореформенная бюрократия. — Спб., 1914; *Демидова Н. Ф.* Бюрократизация государственного аппарата абсолютизма в XVII—XVIII вв // Абсолютизм в России XVII—XVIII вв. — М., 1964; *Ерошкин Н. П.* История государственных учреждений дореволюционной России. — М., 1968; *Троицкий С. М.* Русский абсолютизм и дворянство в XVIII в. Формирование бюрократии. — М., 1974.
- ³ *Шумигорский Е. С.* Указ. соч. С. 163; см. также *Клочков М. В.* Указ. соч. С. 115.
- ⁴ Ср.: Градовский определяет бюрократию как «систему лиц, между которыми распределены отдельные части управления и которые расположены таким порядком, что низшие поглощаются высшими, не оставляя никакого следа своей деятельности» / *Градовский А. Д.* Высшая администрация в России и генерал-прокуроры. — Спб., 1899. — С. 130.
- ⁵ Полное собрание законов Российской империи. Т. VII. № 4870. С. 628; в дальнейшем — ПСЗРИ, т., №.
- ⁶ *Маркс К., Энгельс Ф.* Собр. соч. — М., 1955. — С. 270.
- ⁷ Русская старина. — 1895, апрель. — Т. 83. — С. 178.
- ⁸ Об этом см.: *Григорьева Е. Г.* Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1987. — Вып. 754: Тр. по знаковым системам XXI. «Символ в системе культуры». — С. 78—88.
- ⁹ Русская старина. — 1895, апрель. — Т. 83. — С. 70.
- ¹⁰ «О предписании, дабы Советники и Ассесоры Коллегий Канцелярии и прочих Судейских мест, именовались настоящими их званиями». (ПСЗРИ, т. XXVI, № 19 339); или «О наблюдении, при избрании чиновников к должностям, старшинства мест и чинов» (ПСЗРИ, т. XXIV, № 17 926).
- ¹¹ «О припечатывании в газетах о всех определяемых Сенатом к должности чиновников» (ПСЗРИ, т. XXV, № 18 637).
- ¹² ПСЗРИ, т. XXIV, № 18 031, 17 857.
- ¹³ Там же. № 17 899.
- ¹⁴ Там же. № 17 931.
- ¹⁵ Там же, № 17 635.
- ¹⁶ «В истории наименований наших Государей отражается вкратце история Российской. По различным формам, в которых выражалось у нас право Верховной власти, можно безошибочно судить о значении Государя внутри его владений, об отношении его к подданным, о внешнем объеме его Государства и наконец о том, как другие, особенно соседние Державы, смотрели на его власть». *Лакиер А.* История титула государей Российских // ЖМНП. — 1847, окт.-ноябрь. Отд. II, С. 81.
- ¹⁷ В этом смысле знаменательно столь частое явление на Руси самозванничества. Притязания на власть предваряются и сопровождаются присвоением имени законного государя — отражение представления о том, что индивидуум — величина переменная, имя же — постоянная, слитая с занимаемым местом. Отсюда именованье себя государем уже может являться основанием для притязаний на власть. (См. об этом: *Успенский Б. А.* Царь и самозванец: самозванничество в России как культурно-исторический феномен // Художественный язык

- средневековья. — М., 1982. — С. 207; а также: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Миф — имя — культура — // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1973. — Вып. 308.
- ¹⁸ ПСЗРИ. Т. XXIV. № 17 910.
- ¹⁹ См. об этом: *Градовский А. Д.* Начала русского государственного права. Ч. 1. О государственном устройстве // Собр. соч. — Спб., 1907. — Т. 7. — С. 158—160.
- ²⁰ ПСЗРИ. Т. XXIV. № 17 560. Кроме последовательности в перечислении имен, иерархия здесь выражена в разнице установленных к выплате денежных сумм.
- ²¹ Так как бюрократия делает свои «формальные» цели своим содержанием, то она всюду вступает в конфликт с «реальными» целями. (*Маркс К., Энгельс Ф.* Указ соч. С. 271).
- ²² В этом смысле бюрократия является необходимым элементом государства.
- ²³ Записки баварца о России времени Павла // Русская старина. — 1899, сент. С. 552—553.
- ²⁴ В связи с этим ср. восприятие русских монархов как революционеров. Об этом: *Лотман Ю., Успенский Б.* Споры о языке в начале XIX в... // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1975. — Вып. 358. — С. 170—171.
- ²⁵ Явление не уникальное для русских монархов, но особенно характерное для Петра I и Павла I
- ²⁶ ПСЗРИ. Т. XXIV. № 17 955; ПСЗРИ. Т. XXIV № 17 636.
- ²⁷ *Тургенев А. М.* Записки // Русская старина. — 1889. — Т. 61. — С. 212.
- ²⁸ *Шумигорский Е. С.* Указ. соч. С. 166.
- ²⁹ *Санглен Я. И. де.* Записки // Русская старина. — 1882. — Т. 36. — С. 496—497.
- ³⁰ Там же. С. 497.
- ³¹ *Шумигорский Е. С.* Указ. соч. С. 163.
- ³² См., напр.: ПСЗРИ. Т. XXIV. № 17 601; Т. XXVI. №№ 19 165, 19 181.
- ³³ «Высочайше повелено: «Коль скоро снято Дворянство, то уже и привелегия до него не касается. По сему и впредь поступать.» (ПСЗРИ. Т. XXIV. № 17 916).
- ³⁴ Ср. здесь известные факты запрета на слова, предполагающие упразднение понятия, при Павле и отношении к словам Екатерины II. (См.: *Эйдельман Н.* Грань веков. — М., 1986. — С. 66).

К СИМВОЛИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭМЫ С. БОБРОВА «ТАВРИДА»

Л. О. Зайонц

«Таврида» была написана Бобровым около двухсот лет назад (1789). За два века ей было посвящено лишь два специальных исследования — в 1805 и 1971 годах.¹ Поэма осталась фактически неизученной. Это объясняется несколькими причинами: с одной стороны, литературным «отвержением» Боброва карамзинистской школой и традиционным отношением к нему как к периферийному писателю, далекому от магистральной линии литературы, с другой — сложной и противоречивой природой его поэзии, не укладывающейся в рамки традиционных литературных представлений. Судьба «Тавриды» коротка и парадоксальна: так до конца и не понятая современниками, она, тем не менее, принесла своему автору славу «русского Томсона», а через десять лет была уже забыта.

Специфика поэмы, ускользнувшая от современников, определялась сложным синтезом культурных и философских традиций. Общий смысл текста вырастал из пересечения нескольких смысловых планов. Сам Бобров относился к поэме как к эксперименту, суть которого состояла в особом принципе соединения этих планов: они должны были соотноситься по принципу «зеркальности», как бы повторяя друг друга. Поэма превращалась в сложный символический текст. Предлагаемая попытка его «прочтения» помогает, как представляется, многое объяснить в «феномене» «Тавриды».

Бобров строит поэму как эзотерическое сочинение, в котором одно должно читаться через другое. Об этом он даже предвещает читателя, видимо, заботясь об адекватности восприятия. В предисловии к поэме говорится, что посвящена она описанию «Херсониса в лучший летний день» (начиная с утра

¹ См. статью И. Т. Александровского о «Тавриде» — «Сев. Вестник», V, 1805, а также: Петрова З. М. Заметки об образно-поэтической системе и языке С. С. Боброва в поэме «Херсониса» // Поэтика и стилистика русской литературы. — Л., 1971.

и кончая «вечерними часами»), куда автор вводит «повесть о <...> мудреце, который из утра, полудня и вечера составил для воспитанника своего нравственную жизнь».² В действительности же описание Херсониса (Тавриды, т. е. Крымского п-ва) и является, собственно, «повестью о мудреце».

Сюжет поэмы вкратце таков: старец (мудрец) и юноша (воспитанник) возвращаются из путешествия по Святым местам. Начало поэмы застаёт их в долине у подножья гор. Они встречают восход солнца. (Следует обширное описание «утра в Херсонисе»). До родного селения — день пути. Путь пролегает через горы. В дороге старец наставляет юношу, преподнося ему урок «нравственной жизни». На закате дня они добираются до родного селения. Старик умирает. (Следует описание «сумерек» и «ночи мира»). Вслед за героями движется повествователь, описывающий природу Тавриды. Описание дается параллельно их продвижению. В результате перед читателем предстает динамичная картина меняющегося во времени и пространстве летнего пейзажа.

Таким образом, поэма разворачивается параллельно в двух планах: пейзажно-описательном и «философском». И тот, и другой, развиваясь во времени, представляют собой как бы две разновидности движения мировой жизни: первый — суточного цикла земли (в поэме он ограничен периодом от восхода до заката), второй — пути человеческой жизни, темпорально не соответствующего суточному циклу, но соотносящегося с ним символически.

Описательный план поэмы возникает как результат смены точек зрения автора и отражает пройденный героями реальный путь в прямом пространственно-временном смысле. Там, где повествователь останавливается, в текст вводятся статичные эпизоды, возникают образы паломников: остановка в долине (начало поэмы) — в горной пещере (середина) — в селении (конец поэмы). По своему содержанию эпизоды являются философско-лирическими отступлениями, в которых раскрываются опорные идеи поэмы. Эти отступления строятся в форме бесед старца с юношей и горцами.

Возникает отчетливое сопоставление двух типов пространств — динамичного и статичного. Первое связывается с изменяющейся пространственно-временной структурой внешнего мира, второе — с миром неизблемых духовных истин, носителем которых в поэме является старец-Шериф. Он выступает как олицетворение мудрости и «просвещенного» духа и семантически соот-

² Боброев С. Рассвет полночи. — Спб., 1804. — Т. IV: Херсониса (название второй редакции «Тавриды»). — С. 5. Дальше — Таврида. При ссылке на другие тома издания — Рассвет, том — римский, стр. — арабской цифрой; указание на источник цитаты — в основном тексте.

носятся с идеей вечности. Комплекс этих значений вводится Бобровым в первое описание старца:

Кто там сидит на белом камне³
Подле младого человека,
На тисовый опершись посох,
В печально вретнице одеян,
С главой открытой пред востоком,
С бородой сединой убеленной? —
Чалма зелена покрывает
Морщинное чело его ...

(Таврида, 26)

Описание соответствует устоявшемуся к концу XVIII века стереотипу аллегорического изображения отвлеченных понятий (Печали, Смерти и т. п.), представлявшегося в виде неких фигур, оснащенных набором соответствующих атрибутов.⁴ Детали в изображении старца, функционально соответствующие аллегорическим атрибутам (белый камень, тисовый посох, вретница, зеленая чалма, а также обращение к востоку), несут отчетливое эмблематическое значение, связанное с общей семантикой образа:

белый камень — мудрость, кусок упавшего неба, противопоставляется черному камню, символизирующему тайное (или дьявольское) знание;⁵

тисовый посох — тис — символ печали, забвения, покоя и смерти («загробное дерево»);⁶

«вретница — печальное платье»;⁷

зеленая чалма — «Шерифы происходят от поколения Магометова. Они имеют право носить толстые зеленые тюрбаны. По большей части упражняются в распространении учения своего праотца и законодателя»;⁸

восток — «свет истины».⁹

³ Курсив здесь и дальше мой. — Л. З.

⁴ Ср., например: «Вера представляется в образе жены (...), у которой на голове покрывало, в знак таинства Веры (...) Иногда стоит на угловатом камне, что значит Христа Спасителя»; «Философия представляется в важном и размышляющем виде (...), сидящую на белом мраморном стуле...»; «Раскаяние. Сия добродетель представляется в виде престарелой жены, сидящей на камне; одеяние ее показывает печаль (...) В руках держит крест...» (Акимов И. Иконологический лексикон. — Спб., 1763).

⁵ Chevalier Jean, Gheerbrant Alain. Dictionnaire des Symboles. Paris, 1974. P. 9.

Ср. также: «Имеющий ухо да слышит, что Дух говорит церквям: побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему *белый камень* и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откр. 2, 17).

⁶ Albin Michel. Les Secret du Language des Fleurs. Paris, 1974. P. 186; Morel Robert et Walter Suzanne. Dictionnaire des superstitions, bibliothèque morabou, 1967. P. 135.

В том же смысле символика тиса используется в «Слове о полку Игореве» (сон Святослава): «Одевайте мя черною паполомою на кровати тисове» (См.: Шарлемань Н. В. Из комментариев к «Слову о полку Игореве» // Тр. отдела древне-русской литературы. X. — М.—Л., 1954. — С. 226).

Семантический ореол образа распространяется в целом на связанный с ним контекст. Так в тексте неожиданно появляется образ ласточки, выделяемый Бобровым в отдельную строфу:

(о старце)

... Вещал — и с камня восстал;
Озрелся, — и пустился в путь. —

Как быстро ласточка летает
Вокруг грядущего отшельца?
То над главой его порхает,
То окрест вьется и щебечет,
То отстает, — то упреждает,
И долго в оборотах сих
Сопровождает ушлеца.

(Таврида, 29)

Очевидно, что, включая этот образ в контекст отрывка, Бобров видел в нем, прежде всего, его иносказательную сторону. На первый план выступает символическое отождествление ласточки с бессмертной душой (в христианской традиции — воплощение страдания и жажды духовной пищи). Мифологически она связывалась с потусторонним миром. Существует также немало легенд о зимней смерти и весеннем возрождении ласточки, которые послужили темой для стихотворения Державина «Ласточка»:

Душа моя! гостя ты мира,
Не ты ли перната сия? —
Воспой же бессмертие, лира!
Восстану, восстану и я...¹⁰

В семантическое поле образа старца, т. о., входит и ласточка, превращаясь в один из его символических атрибутов.

Вокруг каждого персонажа образуется соответствующее его символической функции пространство. «Пространство» старца выступает как мощный смыслоноситель, приобретая несколько планов прочтения (см. приведенные выше примеры), «прост-

⁷ Алексеев П. Церковный словарь. — Спб., 1817. — Ч. 1. — С. 182.

⁸ Примечание С. Боброва, Таврида, 26.

⁹ В масонской символике, влияние которой на творчество Боброва не раз отмечалось исследователями (Г. В. Венгеровым, И. Н. Розановым, Ю. М. Лотманом), Востоком называлось высшее управление: «ибо Восток край избрания», откуда с седой древности «изливалась высшая мудрость» (Соколовская Т. О. Масонские системы. — Масонство в его прошлом и настоящем. — М., 1915. — Т. II. — С. 55). Ср. у Боброва: «Яви свет истины в восточе!» (Таврида, 241).

¹⁰ О развитии и трансформации этого образа в русской лирике говорит К. Тарановский в своей книге о Мандельштаме. Для Мандельштама ласточка соединяет два значения — Психея-жизнь и слово-мысль. «Жизнь и поэзия неотделимы для Мандельштама, слово значит то же, что и душа». Taranowski K. Essays on Mandel'shtam. Cambridge, Massachusetts & London, England, 1976. P. 77.

ранство» юноши в этом смысле нейтрально, слово обыденно, полисемия, практически, исключается. При переходе в «пространство» старца слово (образ) превращается в символ. Ср.:

(юноша предлагает старцу отдохнуть перед предстоящей дорогой)

Сложи здесь бремя попришь дальних!
Твой дом отсель еще далек;
Сиди, — и отдыхай на камне!..

(ответ старца)

Нет, — не далек мой дом; он близок; —
Он близок всем земнорожденным (...)
Мы давши в мир сей первый шаг,
Уже шагнули к царству смерти.

(Таврида, 27)

В речи юноши и «камень», и «дом» означают лишь самое себя. Тот же «камень» в семантическом пространстве старца — уже символ — «белый камень», а «дом» — итог жизненного пути, «царство смерти». Стилистика образов юноши и старца подчеркивает принципиальное для замысла поэмы различие в их «духовном статусе» (наставник — воспитанник).

Символическое значение возвращения — и восхождения — к дому (селению) для персонажей также различно. «Дом» для юноши означает не конец пути, а лишь завершение его первого этапа и начало следующего (вернувшись домой, он празднует свою свадьбу). Вместе с тем, путь, который проходит юноша со своим наставником, — это и символический путь духовного восхождения. Совершив паломничество к Святым местам, он преодолел первую ступень на пути к Высшему знанию, и теперь душа его «открыта к свету»:

Повязка с скромных глаз спадает,
И в чувствах рассвет белеет.

(Таврида, 272)

«Рассвет в чувствах» соотносится с началом поэмы — рассветом дня. Вместе с тем, для старика, умирающего в конце поэмы, этот рассвет — «предтеча пламенна владыки» — знаменует конец жизни, ее «закат» («глаза зрят тихий запад дней»). Он живет последний день. Его возвращение домой — это путь к смерти (вечности) — в «дом отцев» («О дом отцев, — скорей явись!»). День пути в пространстве поэмы читается одновременно как путь жизни.

Столь же символически значимым оказывается и финал поэмы. По сюжету, в час, когда празднует свадьбу юноша, умирает старик. Жизнь природы и человека связывается мифологическим представлением о ее вечном круговороте:

(старец)

...Вы божество благодарили,
Что день спокойно провели;
А я благодарю за то,
Что тихий жизни день свершил;
О мой Мурза! — се запад дней!
А ты в сей запад начинаешь
Восход¹¹ супружественных дней... (Таврида, 253—254)*

Персонажи, т. о., олицетворяют не только начало и конец жизни, но — что особенно важно для Боброва — идею о слиянии двух пограничных точек бытия. Конец одной жизни становится началом (или продолжением) другой. Жизненный цикл свершается подобно астрономическому циклу природы (смены дня и ночи), где смерть —

Обычный оборот звезды,
Которая как и другие,
Вратится в длани Провиденья. —
Восток, полудень, поздний вечер
Не есть ли солнца путь урочный? (Таврида, 269)

Этому же закону подчинена и «нравственная жизнь». Юноша — «сын плоти» и старец — «духовный человек, — сын неба» со- и противопоставлены не только как две крайние ступени на пути к совершенству — в них отражена идея преемственности. Духовный путь юноши не оканчивается со смертью учителя, ибо каждому предначертан свой путь и своя «вершина», но часть этого пути он может пройти вслед за своим учителем, до его «вершины». Ср. слова старца о своих «сопутниках»:

Они последуют стезям,
Проложенным моей стопой... (Таврида, 285)

Т. о., организующим стержнем символического пространства поэмы становится путь «духовного восхождения». При этом функцию символического пространства берет на себя не специально сконструированная география (как, например, в литературных путешествиях барочного типа), а реальный ландшафт.¹² Если в барочном путешествии условное пространство выступает в роли некой художественной реальности, то в «Тавриде» реальное пространство Крымского п-ва приобретает черты условной пространственной модели. В описываемом географическом релье-

¹¹ Курсив С. Боброва. — Л. З. Одно из значений курсива в бобровских текстах связано с повышенной смысловой валентностью слова. В данном случае Бобров, видимо, рассчитывает не только на вычленение поверхностных смыслов (восход ↔ закат и начало ↔ конец), но и всей парадигмы лексического значения слова «восход» («всход»), еще активной в языке XVIII века: *восхождение, подъем, лестница, ступень, паперть, возвышенность, Вознесение, восток, всход* (росток). Предположение тем более вероятно, что каждое из этих значений присутствует в поэме в виде сквозного мотива. (См. дальше статью).

фе метафора «духовное возхождение» пространственно реализуется: и старец с юношей, и описывающий природу автор передвигаются в одном направлении — снизу вверх, из *долины* в *горы*. Движение по вертикали, а не по горизонтали должно отражать изменение качества, «качественную смену форм», возможную «только при перемещении с уровня на уровень, а не горизонтального перехода с места на место».¹³ Топография Тавриды, воспроизводимая Бобровым с документальной точностью, вместе с тем, предельно семиотизирована.

Пространство *долины* в поэме — исходная точка сюжета. Движение и подъем вверх начинаются с нее. Вместе с тем, это еще одна (наряду с образом *рассвета*) метафора начала жизненного пути:

Да стоит ли раскаиваться
О юных днях моих прешедших?
Ты <Бог. — Л. З.> управлял тогда стопами
Скользящими в долине мира... (Таврида, 182)

Возникает синонимический ряд: *юные дни-утро дней-долина мира* или *юность-утро-долина*. *Утренняя долина* символизирует начало жизни и связывается с представлением о «златом времени» — времени неискренности и невинности. Для человека — это исходное состояние его души, неотягощенной знанием и опытом. Ср.:

О сколь тиха заря дней юных! —
Поем, как утренние птицы,
Играем, как младые агнцы <...>
Слезимся, как роса воздушна,
Что лишь напыщится. — Исчезнет... (Таврида, 272)

Для человечества *долина* — это мир до грехопадения, то ис-

¹² Совмещение реального и условно-моделируемого пространства встречается в литературе и до Боброва. Ср. с художественным пространством рыцарского романа Кретьена де Труа, где в изображении никак не локализованного географически королевства Артура присутствуют отдельные элементы реальной топографии (и топонимки) «родной Шампани» (См.: Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. — М., 1976. — С. 115—116).

¹³ Эту особенность мотива «путешествия» точно отметила В. В. Мочалова, анализируя пространственную структуру «Истории Александра Великого». Не менее важно, в этой связи, ее замечание и о том, что «биографическое движение человека от рождения к смерти получает метафорическое воплощение в образе странствий. В этом смысле географические образы (поднебесье, горы, край земли, пропасти, морское дно, подземелье) служат воссозданию вертикали, по которой человек либо опускается вниз, либо стремится вверх. Эта вертикаль находится в особых (иерархических) соотношениях со зримой горизонталью путешествия» (Мочалова В. В. Гротескно-фантастический жанр новин польских совизжалов (источки, традиции, значение) // Славянское барокко. Ист.-лит. проблемы эпохи. — М., 1979. — С. 241).

ходное состояние, которое стало отправной точкой его развития (соответственно, в художественном пространстве «Тавриды» *долина* — исходный топос, с которого начинается восхождение). *Долина* выступает у Боброва как пространственно-символический образ Эдема и связанных с ним представлений о «юности мира» и первозданной гармонии. Этим, видимо, определяется стилистическая неоднородность обширного описания крымских долин — «Ялтовской», «Бейдарской» и др., которым посвящено начало поэмы, где конкретность чередуется с прямой ориентацией на жанр идиллии. В заключение описание долин объединяется мыслью о Золотом веке и земном Рае:

Простая жизнь нагорных Скифов,
Добро-сердечных, — неразвратных,
Живущих в райских сих долинах,
Их хижины землей покрыты (<...>
Почти невидимы из чащи
Древес окружных много-листных, —
Стада из козлиц и овец
Рассеяны в хребтах безмолвных,
И слышимый лишь звук свирели
Между пасомых стад под тенью, —
Все, все изображает здесь
Златое время естества.

(Таврида, 91—92)

Бобров принципиально разрушает одноплановость наррации: географически точное описание местности на глазах превращается в необходимый Боброву символический образ — в данном случае модель идеального, «райского» пространства. Превращение происходит за счет одной лишь стилистической игры — описание переводится в ключ идиллической поэзии с использованием канонизированного традицией набора признаков «идеального» мира: залитые солнцем «райские долины», «хижины», «стада из козлиц и овец», «добро-сердечные, неразвратные» пастухи, «чащи древес окружных», покой и тишина (ср. «Осколь тиха заря дней юных!») — «хребты безмолвны» и «слышимый лишь звук свирели» (сюда же примыкает стилистический образ юных дней: «утренние птицы», «младые агнцы», «роса воздушна» и т. д.).

Образ мира в его первозданном виде — «златое время естества» — «заря дней юных» — образ юноши — «рассвет в чувствах» — утро полуострова, восход солнца, описание «райских долин» — все объединяется важной для философской концепции поэмы мыслью о начале.

Метафора «долина мира», вероятно, возникает у Боброва как контрастная производная от «вершины горы» — традиционного символа итога восхождения (жизненного, духовного и т. д.). Значением итога объединен весь образный комплекс финала поэмы: закат, конец паломничества, возвращение в

«дом отцев», смерть старца и описание «ночи мира». В мистической литературе образ «возвращения на родину» устойчиво ассоциируется со смертью, путь к смерти — с дорогой к «небесному чертогу», т. е. с восхождением, поэтому возвращение — одновременно подъем ввысь. В этой связи особенно показательно возникающая у старца потребность в момент смерти взойти на гору:

Ты отрок! — подойди ко мне
И поведи меня туда, —
На оный мшистый скат горы! <...>
Бог, — Бог зовет, зовет меня на гору <...>
Но время; — я иду на гору — ... (Таврида, 247—251)

Мотив *смерть — гора — чертог* один из наиболее устойчивых у Боброва. Ср.:

... чертог премудрость зиждет свой; —
На мшистых сих гробах, где мир небесный веет <...>

Здесь силюся возвесть я полусонный взор
На крыты бледным мхом хребты дремотных гор. —
Луна сребрит пары, что из могил восстали ...

(Рассвет, III, 14, 12)

Связанные темой смерти образы в этих примерах — небесный мир, чертог премудрости, гора и гроб, скрепленные общим — «кладбищенским» — признаком (мшистый), — стягиваются в гомогенный семантический комплекс.¹⁴ Он может переходить из текста в текст, наращивая значения и трансформируясь, или расщепляться, сохраняя, однако, при этом свою «память». Так в «Тавриде» горы, включающие семантику духовного абсолюта, вечности, Бога, — это и храм вообще (по аналогии с Сионом — «Святой чертог — Сион...»), и храм в «расщепленном» виде:

— его пороги — «праги освященны»
(старец)

Ты <Бог. — Л. 3.> в сей преклонный вечер жизни
Благоволил, да ныне я
Коснуся прагов освященных,
Входящих в храм — чертог небес! .. (Таврида, 245);

¹⁴ Любопытен случай, когда слова гора и гроб, объединенные темой смерти и разрушения, тем не менее противопоставляются — «горы пали в гроб». Разрушение гор изображается как превращение их в нечто иное, пространственно и рельефно противоположное, верх опрокидывается вниз. Более чем вероятно, что слово «гроб» становится для Боброва в данном случае единственным вариантом для обозначения «низа», поскольку выступает и как фонетически перевернутая форма слов «гора» и «гроб», содержащих семантику выпуклости. Предлог «в» указывает на некое незаполненное пространство, подчеркивая в слове «гроб» семантику впадины.

— его алтарь — «жертвенник священный» —
(описание Тавриды)

... А верх камнистый, возвышенный
Являет жертвенник священный. (Таврида, 43)

(Ср. у Мерзлякова: «Горы всходят и дымятся, Превращаясь в алтари» — стихотворение «Слава»);

— его престол —

«Твой престол — Сион — вовек не потрясется». ¹⁵ (Таврида, 42)

Таким образом, описываемый в поэме ландшафт приобретает определенную пространственную и ценностную иерархию. Двум крайним точкам духовного развития, отразившимся в формулах «сын плоти» и «сын неба», пространственно соответствуют:

«сын плоти» — долина-земля, мир бренный, начало пути;

«сын неба» — горы-«чертог небес», мир вечный, итог пути. ¹⁶

Перемещаясь в символическом пространстве снизу вверх, персонажи, т. о., движутся по линии нарастания сакральности, совершая путь, подобный пути от притвора к алтарю в пространстве храма. ¹⁷ Особенно значимым в этой связи становится не только сравнение природы полуострова с храмом (в значе-

¹⁵ Библейская тема восхождения в горы как к обители Бога (Храму) широко разрабатывалась в современной Боброву литературе и своим пафосом в определенной степени была ориентирована на Руссо. Ср.: Карамзин (о восхождении в Альпы): «Я стоял на высочайшей ступени, на которую смертные восходить могут для поклонения всевышнему <...> Здесь смертный чувствует свое высокое определение, забывает земное отечество и делается гражданином вселенной <...> здесь в благоговейном ужасе трепещет сердце его, когда он помышляет о той всемогущей руке, которая вознесла к небесам сии громады...» (Письма русского путешественника. — Л., 1987. — С. 134.). Ср. у Боброва: «К тебе, к обители твоей Приблизиться с дрожаньем смею»; Радищев («Путешествие из Петербурга в Москву»): «Я захотел посетить высокую гору, близ Бронниц находящуюся, на которой <...> в древние времена <...> стоял храм <...> Божественный ужас объемлет мои члены, грудь моя начинает вздыматься <...> Достиг вершины горы, и узрев церковь, возвел я руки на небо. Господи, возопил я, се храм твой, се храм вешают истинного, единого бога» (Радищев А. Н. ПСС. — М. — Л., 1938. — Т. I. — С. 267—268). О представлениях — гора-храм, а храм на его вершине — вершина вершин, храм храмов, см.: Gerard de Champeaux dom Sebastien Sterckx o.s.b. I simboli del medioevo. Milano, 1981, 188—198.

¹⁶ Ср. с организацией «небесного» пространства у Боброва: ценностным и пространственным «верхом» является невидимое мирозданье — «страны предвечности, неведомы умам» (соответствующие в земной иерархии горам); противостоящим ему «низом» оказывается небесный (звездный) свод, являющийся одновременно верхним пределом «видимого мироздания», т. е. материального мира; по аналогии с земной иерархией небесный «низ» называется Бобровым «долиной неба» (Рассвет, II, 140). Это то символическое пространство, в котором душа, вырвавшись из своей телесной оболочки, продолжает путь к вечности.

¹⁷ Идея эта наша архитектурное воплощение в проекте храма Христа Спасителя А. Витберга (1810-е гг.). Храм сознательно проектировался архитектором на склоне холма с тем, чтобы идея восхождения превратилась

нии совершенства) в тексте поэмы, но и художественная организация ее по аналогии с храмовым пространством:

Творец! — и здесь, — и здесь твой храм; —
Сафирный свод небес палящих
Мне мнится преклонен сюда; —
Стопы его — древа столетни;
Курение — цветы Альпийски;
Симфония — хор птиц в дубравах;
Красивость — пестрота в цветах,
А верх камнистый, возвышенный
Являет жертвенник священный.
К тебе, к обители твоей
Приблизиться с дрожаньем смею...¹⁸

(Таврида, 43)

Пространство поэмы, т. о., представляет собой сложный по архитектонике образ — это храм в храме. Движение к храму (совершенству, вечности, Богу — вершине горы) одновременно означает и движение внутри храма, который изоморфен миру, природе и человеку:

Послушайте! — и человек
• Есть малый мир, — но храм великий,
Одушевленная мечеть.

(Таврида, 241)

Устойчивая пространственная семиотика поэмы словно служит подтверждением того, что

Алла открыл всем общу книгу <...>
Простер златой натуры свиток <...>
Где буквы не черты, но вещи,
Где имя писано Аллы
Красноречивыми вещами! <...>
Читай природу! узришь Бога...

(Таврида, 240)

(Ср.: «Видимое мирозданье — невидимого токмо образ»). Художественное пространство «Тавриды» и строится по принци-

лась в пространственную реальность. Состоял он из трех «малых» храмов: Храм тела, находящийся внутри холмистого берега Москвы-реки, Храм души, расположенный над ним, и — освещенный со всех сторон Храм духа, на вершине холма венчающий сооружение. Вход находился внизу, так что попасть в верхний храм можно было, лишь пройдя через два предыдущих (См.: Записки А. А. Витберга // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. — М., 1954. — Т. I — С. 380—390).

¹⁸ Современниками Боброва была отмечена своеобразная «архитектурность» этого описания: «С каким искусством, с какою живописною Архитектурю создает он <Бобров. — Л. З.> престол Всевышнему!» (Сев. Вестник. — 1805. — Ч. V. — С. 309).

пам такой книги.¹⁹ Мир представляется Боброву символическим текстом, состоящим из знаков, которые нужно прочесть:

... Что значит мир тогда?

Жизнь — бурна ночь; — земля — долина;

Трон — холм; — а путь стремнина. (Рассвет, I, 29)

Каждый из этих образов, а о двух из них уже шла речь, связан для Боброва с кругом определенных философско-поэтических представлений. Образ жизнь-ночь (↔смерть-свет) восходит к масонским представлениям о том, что на пути к «свету истины», открывающемуся перед лицом смерти, человек должен пройти «тьму заблуждений» (ср. у Боброва: «О ночь — ужасная — необходима!», Таврида, 119), т. е. прожить жизнь. Этому посвящена последняя поэма Боброва «Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец». (1807—1809)²⁰, которая продолжает философскую проблематику «Тавриды». В центре обеих поэм — мысль о движении мира к совершенству. Но если в «Древней ночи вселенной» разрабатывается концепция духовной жизни человечества и повествуется о пути («странствиях») мирового и человеческого разума от тьмы к свету — от ослепления к прозрению, то «Таврида» — поэма о вечном движении к совершенству живой природы, в которое включен и человек. Символом этого движения у Боброва становится «тайна лествица» — «лествица бытий безмерна» — «вышла лествица подобья», отражающая идею восхождения:

... И прежде нежели умреш

По всем степеням перейти

От совершенства к совершенству...

(Таврида, 177)

или ее вариант — «таинственная цепь»:

(о природе)

... Таинственная цепь твоя

Влечется в силе непрерывно,

Как к морю некая струя,

От мошек, — малых тел пернатых,

До горних сил, — шестокрылатых.²¹

(Рассвет, III, 33)

¹⁹ Ср. с замыслом А. Витберга: «Надлежало, чтоб каждый камень его и все вместе были говорящими идеями религии Христа <...> Чтоб это была не груда камней, искусным образом расположенная, не храм вообще — но христианская фраза, текст христианский». — Герцен А. И. С. 381).

²⁰ Далее — Древняя, часть — римской, стр. — арабской цифрой.

²¹ Образ *лестницы-цепи*, вместе с тем, объединяет важные для Боброва философские традиции: 1) распространенная среди натуралистов и философов XVIII в. идея «лестницы существ» — иерархического расположения тел природы, начиная от самых простых неорганических тел и кончая более сложными живыми существами, — идея, восходящая к Аристотелю, а во второй пол. XVIII в. разрабатываемая Ш. Бонне, Гердером и позже Ламарком

Бобров исходит из того, что мир несовершенен, ибо с момента грехопадения — «когда в очах Эдем исчез» —

Бессмертье умерло — краса телес затмилась;
Смутилася земля, — природа вся растлилася.
(Рассвет, II, 8)

С этого момента и начинается движение мира к совершенству. Развиваясь, он наполняется новым содержанием (качественно кристаллизуется), необходимым для достижения утраченного идеала (см. стихотворение Боброва «размышление о создании мира», Рассвет, III, 8—9). Путь эволюции видится Боброву непрерывно движущимся потоком. С этим связана семантика образа «путь-стремнина» («цепь-струя»). Непрерывность определяется циклическим характером движения. Развитие природы и человечества мыслится как протяженный во времени круговорот стихий:

Но если плоть, иль что иное
Мертвеет, начинает тлеть;
Все части сыплются ея,
И разливаются в стихии;
Часть каждая соединясь
С стихией сродною себе,
Обратно шествует туда,
Куда прилично токмо ей:
Сей круглый оборот стихий,
Из коих все, — и человек, —
Не усумнюсь наречь бессмертьем.
(Древняя, II, 164)

Мыслью о том, что жизнь бесконечна в своем развитии, завершается поэма «Таврида». В финале мир изображается на грани нового бытия, в момент перехода («оборота стихий»): день сменяется ночью, смерть старика — жизнью (свадьба юноши), конец одного пути — началом другого («Они последуют стезям, Проложенным моей стопой»). Философский

(и из людей близких Боброву глубоко воспринятая Радищевым); 2) масонскую традицию: «Какой труд надо положить, чтобы достичь безмятежного счастья «всезнающего», символизировала лестница в 14 ступеней, устанавливавшаяся в приемной ложе. По этой лестнице, соединявшей «земное ничтожество» с небесным величием, незнание со всеведением заставляли восходить посвящаемого» (Соколовская Т. О. Там же. С. 106). Ср. также: «Цель братства почиталась священной и таинственно-могучей (...), включая (...) различные степени посвящений, тайных познаний и совершенства — являла собою единение земли с небом» (Ср. со стихами П. И. Голенищева-Кутузова: «Нам свет с востока проливайте, Держите цепь в руке своей» или «Но цепь священна в небесах, В духовном мире будет зрима» — цит. по: Соколовская Т. О. Возрождение масонства при Александре I. Там же. С. 156—157).

итог поэмы сводится к тому, что природа и душа человека как единый организм подчинены общему закону развития — совершенствованию: душа, как и любая «божья тварь», — «старается притечь к Нему по высшей лестнице подобья», природа кристаллизуется в своем вечном круговороте. Следуя художественной логике поэмы, идея эта требует своего пространственного аналога, и Бобров находит его — это кладбище-сад:

Се одр! — се сад, где прах наш тлеет,
Где кровь запекаясь зреет,
Где семя плоти к славе спеет
Да к жатве вечности возникнет!..
(Таврида, 182)

(Ср. в др. тексте: «Но слава — в гробе разсветает», Рассвет, I, 29). Сливаются значения жизни и смерти: одр=сад=жатва, прах = кровь = семя; контрастная семантика тлеет=зреет=спеет снимается эпифорой. Боброву удается запечатлеть самую сущность циклического процесса, показав две крайние точки цикла — рождение и смерть — в момент их соединения. Метафора становится наиболее адекватным языковым средством передачи динамики парадоксальной мировой жизни. Образ широко варьируется Бобровым, метафора же — сохраняется, неизбежно подключая тот или иной текст к идее, носителем которой она является. «Одр-сад», «сумрак света», «зелень прозябений» — все это метонимические образы земли — в значении могилы, с неизбежным при этом эпитетом «сырая земля» (т. е. живая, возрождающая):

... Потом — прикинув, оброщу
Слезящий взор на общу мать,
Сырую землю, — где усну, —
На сей врачебный сумрак света,
Любезну зелень прозябений!..²²

Образ кладбища-сада становится в лирике Боброва уникальной поэтической моделью универсума и в этом смысле выполняет роль пространственно-смыслового фокуса поэмы. «Одр-сад» не только моделирует механизм мировой жизни, но и является той «площадкой», через которую проходит путь в веч-

²² В образе «кладбища-сада» Бобров использует мотивы, восходящие к мифологическим садам Адониса, олицетворявшего умирающую и воскресающую растительность. Адонис связывался с нижним миром, представлявшимся в виде его сада, т. е. сада мертвых (земной вариант — кладбище. — Ср. 8-ю сатиру Горация, где описывается эсквилинский сад, разбитый на месте бывшего кладбища). Показательно, в частности, что роль кладбищенского сторожа закрепляется впоследствии за Приапом, изначально связанным с плодородием, т. е., с умиранием и возрождением природы (См.: Цивьян Т. В. Verg Georg. IV, 116—145: К мифологии сада // Текст: семантика и структура. — М., 1983).

ность: в пространственной иерархии поэмы он оказывается на высшей ступени (горная пещера — древние захоронения, включая, т. о., в семантическую цепочку гора-кладбище-смерть-вечность, см. с. 96 наст. сборника), что должно означать и высокую степень его сакральности. Символически это тот же «освященный» порог, «входящий в храм — чертог небес». Вместе с тем, определяющая образ семантика смерти-возрождения, превращает его в символ «бессмертия» («Сей круглый оборот стихий <...> Не усумнюсь наречь бессмертьем»):

То, что мы смертью именуем,
Есть переход от жизни к жизни,
Есть смена бытия...

(Древняя, III, 202)

Плоть, обращаясь в прах, не умирает, а переходит в «сродную» ей стихию и опять включается в вечный круговорот природы; душа покидает «храмину телесну» и «втекает в удаленну вечность» —

Он в мрачну падает могилу,
Но паки восстает оттоле. —
Отечество его есть — небо.

(Таврида, 176),

для души это переход, но из мира подвижного, который «вертится», в мир неподвижный —

Потом проснуся в новом мире,
Что не вертится никогда.

(Таврида, 182)

Земной и запредельные миры соединяются через движение души, которая совершает свой путь к совершенству. Смерть открывает «дверь», через которую проходит этот путь:

Се ноши дверь — се одр готов!..
(Таврида, 173)

То, что мы смертью именуем <...>
Есть смена бытия, — есть дверь...
(Древняя, III, 202)

Символическое пространство кладбища-сада выполняет роль медиума — оно поставлено «меж двух безмерностей»: это «дверь» в вечную жизнь земли и в вечную жизнь небес.

«Тавриду» Боброва правильной было бы назвать «поэмой движения». И описательная, и философская часть ее повествуют об одном: о вечном круговороте времени и стихий. Предметом напряженного осмысления Боброва и одновременно источником вдохновения оказывается не застывший сияющий иде-

ал, «где нет во времени перемен, ни запада, ниже востока», а полный внутренней энергии и противоречивости путь к нему. Именно в этом для Боброва, как и для натурфилософов-мистиков, *Misteria Magna* — Великая Тайна творения.

«Таврида» вошла в историю литературы как опыт описательной поэмы, восходящей к Томсону. О сходстве «Времен года» Томсона с поэмой Боброва писал еще Кюхельбекер: «Напитанный чтением английских поэтов, он старался им подражать и главным его образцом был Томсон».²³ «Таврида» «создается на манер главы «Лето» (<...>), которая построена как описание летнего дня от рассвета до наступления ночи».²⁴ Заслугу Боброва традиционно видели в том, «что он первый и единственный в русской поэзии взялся за описательную поэму...».²⁵ По мнению современников и последующих критиков, именно в описательной части проявился «гений поэта». В 1800-х гг. в Боброве видят «поэта-живописца»²⁶, и эта репутация (несмотря на литературную «анафему», которой предали Боброва карамзинисты) надолго закрепляется за ним.

Сам же Бобров в вопросе о новаторстве своей поэмы придерживался иной точки зрения: «Вот некоторое изображение Херсониса — в лучший, летний день!» — пишет он в предисловии ко 2-му изданию «Тавриды». — «... Неоспоримо, что в сем опыте найдется много старого и уже известного...» И далее он сообщает о своем намерении внести в «Сей опыт» некоторые «изменения», для чего и вводит в поэму повесть о «мудреце, который из утра, полудня и вечера составил для воспитанника своего нравственную жизнь». Вполне очевидно, что связанная с именами Томсона или Делиля традиция описательной поэзии не особенно привлекала Боброва: по его мнению, следуй он в поэме этой традиции, «то бы тогда конечно было только сухое или голое описание красот Таврического дня» (см. Таврида, 5). Вероятно, «сухое и голое описание» не могло стать для него ни предметом «лиро-эпического песнотворения» (как он определял «Тавриду»), ни областью новаторства. «Изменения», а именно введение в поэму второго — «философского» — плана, зеркально обращенного к описательному, разрушало плоскостность наррации, выводя тем самым поэму за пределы описательного жанра. Наряду с безусловной ориентацией на Томсона, «Таврида» явилась одним из первых в русской литературе опытов концептуальной философской поэзии эпи-

²³ Благонамеренный. — 1822. — № 12. — С. 453.

²⁴ *Альтшуллер М. Г.* С. С. Бобров и русская поэзия конца XVIII — начала XIX вв. // *Русская литература. Эпоха классицизма.* — М.—Л., 1964. — С. 233.

²⁵ *Розанов И. Н.* Русская лирика. — Спб., 1914. — С. 376.

²⁶ Сев. Вестн. — 1804. — № 2; «Друг юношества», 1810, июнь. — С. 112.

ческого плана и здесь смыкалась с мистической традицией «духовного паломничества», литературным образцом которого во второй пол. XVIII в. была поэма «Путешествие пилигрима» Иоанна Бениана, особенно популярная в близких Боброву ма-сонских кругах. Обращение же к описательной традиции было, отчасти, связано с общим идейным замыслом «Тавриды» — создавалась поэтическая «философия природы». Суть новаторства Боброва состояла в «совмещении несовместимого» — популярных по мировоззрению и эстетике художественных концепций, сближение которых нашло в поэме свое поэтическое и философское обоснование. Вместе с тем в рамках поэмы формировалась соответствующая новому жанру новая поэтика, бесконечно далекая от эстетических требований утверждавшего себя карамзинизма.

Уже в 1798 г., едва появившись, «Таврида» с трудом вписывалась в «новую литературу», хотя и принесла своему автору славу «русского Томсона». Нет никакой неожиданности и в том, что продолжавшая ее «Древняя ночь вселенной», «иносказательная эпопея», не имевшая уже ничего общего с описательной традицией, была воспринята современниками как поэма не просто архаическая (что по сути неверно), а почти одиозная в литературной ситуации 1810-х гг. Как бы вместо нее появляется перевод описательной поэмы Делиля «Сады» (А. Воейков, 1816) очерчивая тем самым сферу литературных пристрастий «новаторов» и автоматически исключая поэму из культурной ретроспективы «архаистов».

И хотя сложившаяся в нач. XIX в. (и просуществовавшая около двухсот лет) репутация «русского Томсона» мало что объясняет в «гении» С. Боброва, тем не менее, именно она стала тем счастливым обстоятельством, благодаря которому имя Боброва нет-нет да и всплывало в критических литературных обзорах и к сегодняшнему дню оказалось не совсем забытым.²⁷

²⁷ Благонамеренный. — 1821. — Ч. 17. — С. 409. Любопытна в этом плане реакция Белинского на слова Хераскова в романе «Полидор»: «... Вы мои достословные современники в памяти наших потомков впечатленны будете; — ты бард времен наших, превосходный певец и тщательный описатель красок природы!..» В примечании Белинский указывает, что здесь, вероятно, идет речь о Боброве, авторе описательной поэмы «Херсонида» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1955. — Т. VII. — С. 114). Херасков же, очевидно, имел в виду Державина. Кроме того, 1-е издание «Полидора» относится к 1794 г., тогда как «Таврида» вышла в свет в 1798 г. Тем не менее, предположение Белинского само по себе знаменательно, т. к. показывает устойчивость закрепившейся за Бобровым характеристики.

СТАРЬЕВЩИК (очерк городской мифологии)

М. Б. Ямпольский

В 1859 году Эдуард Мане сделал попытку выставить в Салоне картину «Любитель абсента», но она была отвергнута жюри. На холсте изображен мужчина в цилиндре и коротком плаще, справа от него на каменном парапете стоит бокал с абсентом, у ног валяется пустая бутылка. Прототипом «Любителя абсента» был некий Колларде — старьевщик. Однако, как недавно показала Э. Лайер-Бурчарт, «Любитель абсента» одновременно является и автопортретом Мане¹. Необычное проецирование образа художника на фигуру старьевщика получило классическое выражение в известном стихотворении Бодлера «Вино тряпичников» (вероятно, источнике Мане) и было проанализировано Вальтером Беньямином. Напомним текст стихотворения Бодлера:

«При свете красного, слепого фонаря,
Где пламя движется от ветра, чуть горя,
В предместье города, где в лабиринте сложном
Кишат толпы людей в предчувствии тревожном,

Тряпичник шествует, качая головой,
На стену, как поэт, путь направляя свой;
Пускай вокруг снуют в ночных тенях шпионы,
Он полон планами; он мудрые законы

Диктует царственно, он речи говорит;
Любовь к поверженным, гнев к сильным в нем горит:
Так под шатром небес он, радостный и бравый,
Проходит, упоен своей великой славой.» (<...>

Погруженный в мечтания нищий старьевщик идет в кабак — вино источник всех его возвышенных грех:

«Чтоб усыпить тоску, чтоб скуку утолить,
Чтоб в грудь отверженца луч радости пролить,
Бог создал сон; Вино ты, человек, прибавил
И сына солнца в нем священного прославил».²

Видения славы и пиршеств, роящиеся в сознании пьяного старьевщика, непосредственно связывают этот образ с темой вина и гашиша как стимуляторов поэтического воображения у Бодлера. Тема эта развита еще более зримо в раннем варианте стихотворения³, а также в прозе Бодлера, в эссе «О вине и гашише», где описание старьевщика предстает своеобразным комментарием к стихотворению: «Вот человек, который должен собирать то, что столица выбросила за день. Все то, что большой город отбросил, потерял, презрел, разбил, он упорядочивает (il le catalogue), коллекционирует. Он сверяется с архивами разврата, свалками отбросов. Он сортирует, точно отбирает; подобно скупцу он собирает клад, мусор, который, пережеванный божеством Промышленности, станет предметами, приносящими пользу или наслаждение (...) Он одет в свою ивовую шаль, украшенную номером семь. Он появляется, качая головой и спотыкаясь на мостовых, подобно юным поэтам, целые дни бредущим в поисках рифм. Он что-то говорит сам себе; он изливает душу в холодный и сумрачный воздух ночи. Это великолепный монолог, делающий ничтожными самые лирические из трагедий (...) Кажется, что номер семь превратился в железный скипетр, а ивовая шаль в императорскую мантию (...) Он проскакал на лошади под триумфальной аркой».⁴ Сравнение старьевщика с поэтом, бредущим в поисках рифм, перекликается с самоописанием Бодлера в стихотворении «Солнце»⁵. Перед нами вновь скрытый автопортрет художника.

Беньямин объясняет метафору поэта как старьевщика социальной маргинализацией и обнищанием художника⁶, его превращением в своего рода люмпен-пролетария духовного производства (Lumpen по-немецки — тряпка, Lumpenhändler — старьевщик).

На мифологическом уровне, согласно Беньямину, интерес к старьевщику связан с возникающим интересом к миру социального дна и его героизацией, с интересом к миру тайны и ночных заговоров, к полунищей богеме. «И для старьевщика и для поэта важны отбросы; и тот и другой занимаются своим делом в одиночестве в те часы, когда буржуа предаются сну; их манера держаться, даже их походка сходны».⁷ И, наконец, героизация старьевщика связана с тем, что «современный герой является не просто героем — он играет роль героя»⁸, а потому может принимать разные обличья — фланера, денди, апаша, старьевщика.

Все эти замечания Беньямина, несмотря на их принципиальную справедливость, не дают окончательного ответа на вопрос об истоках и механизмах возникновения бодлеровской метафоры, подхваченной Мане. Дело в том, что сравнение художника со старьевщиком имеет лишь косвенное отношение

к социальной реальности. Оно могло появиться лишь в результате интенсивной символизации фигуры старьевщика, своего рода культурного мифа, сложившегося внутри возникающей в XIX веке разветвленной городской мифологии.

Одним из эффективных способов мифологизации действительности является ее театрализация. Проекция театральных кодов на реальность облегчает процесс ее «окультуривания» и символизации. Театр как знаковая система предполагает восприятие жизни как зрелища, человека как актера и вводит чрезвычайно важное для культуры понятие трагедии. Дух трагедии позволяет видеть в человеке не то, чем он в действительности является, а нечто иное, скрытое. Трагедия является важным элементом в процессе метафоризации социального типа. В XVII—XVIII веках театральные коды проецировались на максимально семиотизированную культуру — культуру двора. Крах феодализма и придворной культуры, переход власти в руки буржуазии приводит к неожиданному эффекту переноса придворной театральности на целый город. Город становится своего рода придворным театром буржуазии.

Это явление имеет множество причин. Новое общество пришло к власти под лозунгом всеобщего равенства. Но по мере складывания новой культуры возникает острая потребность в восстановлении символической иерархии ценностей. При этом новая иерархия в значительной мере имитировала уже существовавшую — старую, аристократическую. Восстановление в измененном виде старых парадигм было призвано закамуфлировать структуру реальной власти, основанной на капитале, старой символической парадигмой, привилегировавшей иные ценности — аристократизм рода, благородство духа и т. д. Буржуазия решительно и быстро оформляет себя в новую аристократию. Отсюда — глубокая потребность в новой театральности. Буквально все слои общества начинают играть некоторые символические роли, копирующие старые иерархии. Несоответствие этих ролей реальности ощущается всеми, как «актерами», так и «зрителями». Особую роль в этом социальном театре исполняет и художник, который и в эпоху абсолютизма был вынужден играть некую роль, не соответствующую его реальному социальному статусу. Ж.-П. Сартр так описывает это явление: «Когда аристократический класс рухнет, писатель испытывает глубокое потрясение от падения своих покровителей; он вынужден искать нового санкционирования. Отношения, которые он поддерживал со священной кастой духовенства и аристократии, воистину меняли его классовую принадлежность, то есть отрывали его от класса буржуазии, чьим выходцем он был, смывали с него печать его происхождения, возвышали его до аристократии, в чье лоно он, тем не менее, не мог войти».⁹ Сартр показывает, что революция возвращает

художника внутри буржуазии, по отношению к которой он осуществляет «мифический разрыв». «Этот разрыв будет безостановочно разыгрываться через символическое поведение: одежду, питание, нравы, речи и вкусы, которые неотвратимо должны изображать разрыв, иначе, без неусыпного внимания, последний рискует оказаться незамеченным».¹⁰

Художник, вырабатывая для себя театральную культуру богемы или дендизма, изображает травестированного аристократа, тем самым включаясь на первых ролях во всеобщий социальный театр. В этом театре буржуазия копирует старую аристократию как бы в прямом виде, художники копируют ее в инвертированном виде, еще более выпячивая театральность своей травестии. Идет борьба за вакантное место аристократии в символической парадигме. Различные слои общества включаются в соревнование за право иллюзорного присвоения себе этой мифической роли.

Ощущение тотальной театральности французского общества начиная с 30-х годов XIX века становится всеобщим. Бальзак пишет о «миллионной театральной труппе, играющей на подмостках огромного театра, именуемого Парижем».¹¹ Анри Моннье так описывает Париж: «Комедию играли повсюду, в салонах, в мансардах, в мастерских и даже в каморках консьержей. Пти буржуа изучали перед зеркалом улыбку и жеманные манеры большой кокошки; детей двенадцати лет заставляли играть роль Селимены; скромная белошвейка между двумя стежками изучала трагедию тирады. Коммивояжеры, чиновники, рабочие и даже рантье образовывали труппы для исполнения комедий. Театр делался из двух ширм. Театральные залы располагались на каждой улице и почти в каждом доме. На острове их было по меньшей мере дюжина».¹² Луи Вейо пронизательно замечал: «Демократический народ — это народ гистрионов. Гистрионство помогает добиться почестей, а патрицианство опускается до гистрионства».¹³ Он же с характерным для него пониманием социальных механизмов указывал на то, что светская декламация драм Скриба перед еомнительной аудиторией буржуа лишь имитировала придворные спектакли прошлого, когда мадам де Ментенон заставляла девочек из Сен-Сира декламировать Расина. Символическая связь неоклассической драмы XIX века с классицистским театром представляется несомненной. Буржуазный театр улиц, выступая пародией на придворный театр прошлого, выражал социальное существо театральной истерии.

Театральный миф, сложившийся во Франции и Англии — двух странах классического капитализма — между 1830 и 1860 годами, имеет специфическую окраску. Театр предстает как место хаотического нагромождения атрибутов и масок минувших времен, как костюмерная роль, отыгранных в феодаль-

ную эпоху. Теофиль Готье так определяет характер времени: «Наши времена обвиняют <...> в том, что они не имеют своего собственного лица и вдохновляются модами прошлого; при этом забывают, что их оригинальность как раз и состоит в том, что они являются карнавалом минувших эпох. Это эпоха пародии».¹⁴ В «Капитане Фракассе» Готье подробно развивает мифологему «мира как театра», акцентируя все то новое, что внес в эту древнюю метафору XIX век: «Повозка комедианта содержит весь мир. Действительно, разве театр не является конспектом жизни, подлинным микрокосмом, о котором грезят философы в своих герметических мечтаниях? Не заключает ли он в своем кругу совокупность вещей и человеческих судеб, представленных вживе в складывающихся в единый рисунок вымыслах? Эти груды старых изношенных вещей, пыльных, испачканных маслом и салом, расшитых фальшивым червонным золотом, эти рыцарские ордена из фольги и стекляшек, античные клинки в медных ножнах и с ржавыми лезвиями, все эти каски и диадемы ложно-греческой или римской формы, разве не являются они чем-то вроде старья (la friperie) человечества, в которое при свете свечей одеваются, возрождаясь на мгновение, герои отошедших времен? Пошлый, буржуазно-прозаический дух нашел жалкое применение этим убогим богатствам, этим нищим сокровищам, которыми довольствуется поэт, чтобы одеть в них свою фанатазию, и которых поэту хватает, чтобы в иллюзорном свете и с помощью языка богов околдовывать самых придирчивых зрителей».¹⁵ Готье устанавливает аналогию между театром «эпохи пародии» и лавкой старьевщика. Не случайно он использует слово la friperie (старье, ветошь, хлам, le fripier — старьевщик) и говорит о «нищих сокровищах» (выражение, ставшее клише), постичь и использовать которые может только поэт.

Сближение театра и ветошной лавки становится общим местом. В значительной мере этому способствовала своеобразная топография Лондона и Парижа, где лавки старьевщиков оказались в непосредственной близости от театров. Эта топография подвергается усиленной мифологизации. Диккенс исследует лавки старья возле театров Друри-Лейн и Ковент-Гарден: «В каждой лавке старьевщика на примыкающих к театрам улицах вы непременно увидите обветшалые принадлежности театрального костюма, вроде грязной пары ботфорт с красными отворотами, в коей не так давно щеголял «четвертый разбойник» или «пятый из толпы», заржавелого палаша, рыцарских перчаток, блестящих пряжек <...> В узких переулках и грязных подворотнях, каких множество вокруг театров Друри-Лейн и Ковент-Гарден, таких лавок несколько, и все они торгуют столь же заманчивым товаром — иногда с добавлением розового дамского платья, усеянного блестками, белых венков, ба-

летних тувель или тиары, похожей на жестяной рефлектор лампы. Все это в свое время куплено у каких-нибудь нищенствующих статистов или актеров последнего разбора».¹⁶

В Париже главный рынок старья — рынок Тампль — находился на левой стороне бульвара Тампль, по правой стороне которого концентрировались популярные театры — Пти Лазари, Фюнамбюль, Ле Делессман Комик, Ла Гете, Ле Театр Лирик и Цирк.¹⁷ Мари Эйкар так описывает жизнь Тампля: «Там живут люди, которые меняют, продают и перепродают, и через чьи руки проходят туалеты города и двора. В старых сундуках здесь погребены одежды, которые блистали при дворе Людовика XV, парчовые платья, которые видели регентство (...) Именно в Тампль устремляется артист в поисках одежды утраченного типа XVIII века, и не раз выносил он оттуда одежды бывших королей».¹⁸

Но не только взаимобмен между театром и лавкой старья привлекает внимание литераторов. Сами лавки ветоши начинают описываться как символические театры. Именно так описывает Диккенс лавки старья на Монмут-стрит в Лондоне¹⁹ в «Очерках Боза». Вариацией на ту же тему (возможно, под прямым воздействием Диккенса) была глава «Старая одежда» из «Sartor Resartus» Карлейля, где тот же символический театр поэт разыгрывает в своем воображении, созерцая лавки старья на той же улице. Карлейль называет старые одежды «эмблематическими тенями»,²⁰ которые разыгрывают в его книге что-то вроде средневековой мистерии.

Вполне закономерно в этом контексте проникновение образа старьевщика на сцену. Дебюро в Фюнамбюль (на бульваре Тампль) надел фригийский колпак — атрибут старьевщика — в пантомиме «Тысячефранковый билет» и так изображен на гравюре Огюста Буке.²¹ Но самым знаменитым спектаклем о старьевщике стал «Парижский тряпичник» Феликса Пиа, поставленный в театре Порт-Сен-Мартен 11 мая 1847 года. Популярность постановки была столь велика, что уже 4 августа того же года в Пале-Рояль состоялась премьера пастыша пьесы Пиа, написанного Т. Бейяром — «Дикарь и Ф. де Курси — старьевщики». В это же время появляется и прямой плагиат пьесы Пиа — «Парижский тряпичник» Тюрпена де Сансея.²²

Триумфального успеха в пьесе Пиа добился исполнитель роли старьевщика Жана — Фредерик-Леметр. Значение работы Фредерика-Леметра и пьесы Пиа для французской культуры заключено в том метаописательном слое, который пронизывал спектакль. Искусство здесь в прямом смысле слова рождалось из сора, ветоши, грязи. «Парижский тряпичник», таким образом, был одной из первых иллюстраций той новой мифологии творчества, которая развивалась от Бодлера до Ахматовой («Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая сты-

да»). Хлам в корзине старьевщика здесь напрямую подавался как драгоценное сырье художественного творчества. Этот мета-описательный слой чутко зафиксировал Жюль Жанен: «... из бездны самых мерзких лохмотьев, со дна корзины старьевщика, полной грязи и гнусностей, артист поднялся до уровня самых вдохновенных поэтов, самых знаменитых стихов».²³

То, что из корзины старьевщика могут возникнуть стихи, ничуть не удивительно для новой мифологии художника. Готье, например, хвалился, что может написать «платье в стихах» — «со всеми его складками, переливами тонов».²⁴ Комедиант, тряпичник и поэт оказываются метафорическими эквивалентами. Не случайно Жанен называет Фредерика-Леметра в роли люмпена — «цыганом, бродягой и художником»,²⁵ триадой, где цыган (*le bohémien*) — это и человек богемы.²⁶

Пьеса Пиа развивает мифологию старьевщика с большой полнотой. Тема травестики проводится тут на всех уровнях от социального (один из героев пьесы — старьевщик — был прежде герцогом Гаруссом) до аллегорического. Монологи старьевщика Жана насыщены философствованиями такого рода: «Подумать только, весь Париж, весь мир в этой корзине! Господи, всё оказывается здесь — и лепесток розы, и лист бумаги, рано или поздно всё кончает в корзине <...> Любовь, слава, могущество, богатство — всё в корзину! <...> Всё есть лишь тряпица, ветошь, лохмотья, черепки, мусор! Поглядите! <...> Папаша Жан — король Франции! <...> ... все безделушки цивилизации здесь... и так будет до конца света <...> ... братская могила, конец мира, страшный суд! И старьевщик великий судья... Жан — единственный наследник Парижа...»²⁷

«Парижский тряпичник» в полной мере отражает процесс аллегоризации тех социальных типологий, которые появляются в 30-ые годы в виде бесчисленных городских физиологий. Эти физиологии, состоявшие из коллекций словесных и графических портретов различных профессий и типов, по существу, разрабатывали симболарий новой городской мифологии, лексикон квазитеатральных ролей, широко использовавшихся прозаиками и драматургами, над чьими произведениями царил «Человеческая комедия» Бальзака, самим названием ориентированная на этот грандиозный театр.

На первый взгляд, физиологии кажутся жанром, максимально лишенным художественного воображения, целиком исчерпываемым документальными наблюдениями над социальной этиологией человека. Многократно подчеркивалась их связь с зоологическими классификациями в духе Линнея. В действительности эти физиологии активно разрабатывали новую символическую парадигму, где человек выступает в виде своего рода знака, означающее которого (походка, манеры, мимика, одежда) далеко не всегда отражают существо означаемого. Так,

например, в культуре складывается устойчивое представление о трагическом статусе нищего, чьи лохмотья мистифицируют реальное положение их владельца. Альфонс Карр пускается в фантастические подсчеты доходов нищих и в итоге утверждает: «Человек без рук и ног, чье тело состоит лишь из живота и головы, играющий на шарманке с помощью своей культяпки, богаче, чем вы или я когда-либо будем <...> Один он ничего не делает и, примостившись на солнышке у межевого столба, сохраняет спокойствие; все эти движущиеся люди — его рабы и данники: они работают для него и платят ему свою десятину».²⁸ Нищие торговцы овощами на рынке кажутся Жерару де Нервалю скрытыми набобами: «... все это фальшивые крестьяне и подпольные миллионеры».²⁹ Такого рода представления были столь популярны, что Чарльз Лэм в эссе «Жалоба на упадок нищенства в нашей стране» счел нужным вступить за нищих: «Я глубоко убежден, что половина историй о невероятных богатствах, якобы собранных нищими, — злостная выдумка скряг».³⁰ И тут же Лэм приводит пример переинтерпретации этих слухов в аллегорическом ключе: «Отрепья — позор бедности — это мантия нищего, прямые insignia его ремесла, его пожизненная привилегия, его парадная форма <...> Подъемы и спады в делах человеческих его не заботят. Он один пребывает неизменным. <...> Он единственный свободный человек во вселенной. Попрошайки этого великого города <...> были ходячими моральными поучениями, эмблемами, напоминаниями, изречениями на циферблате солнечных часов, проповедями о сырых и немощных, книжками для детей, благотворными помехами и препятствиями в полномодном бурном потоке жирного мещанства».³¹ В своем относительно раннем тексте (1822) Лэм демонстрирует методику аллегоризации типа. Им берется некая социальная реалья, хотя и сомнительная (расхожие представления о богатстве нищих), и переинтерпретируется в метафорическом ключе. Эта методика получает широкое распространение.

Труд аллегорического чтения города становится одним из главных занятий художника. Поскольку город теперь описывается как тотальный маскарад, а вера в надежность социальных знаков оказывается чрезвычайно ослабленной, художник получает новую функцию — дешифровщика повальной социальной трагедии. Как заметил В. Беньямин, он становится либо фланером, внимательно изучающим толпу, либо детективом. Обе функции объединяются в лирическом герое Эдгара По, чей «Человек толпы» — манифест нового статуса художника. В литературу проникает тайна, инкогнито загадочных персонажей становится знаком современной беллетристики от Эжена Сю³² до Бальзака.

В этом контексте аллегорика низших социальных слоев при-

обретает особое значение. Именно у представителей социального «дна» художник за «низким» обликом — лохмотьями — в состоянии различить богатство, величие, блеск. Извлечение золота из мусора, как метафора поэтического труда, находит здесь свое конкретное воплощение.

Во всех этих культурных «мутациях» фигура старьевщика занимает важное место, приобретая более выраженный метахарактер, чем тип нищего или цыгана-богемы. В физиологических очерках, посвященных старьевщику, досконально описывается его существование, но подчеркиваются и тиражируются лишь те черты, которые легко поддаются аллегоризации. Прежде всего старьевщик — ночное существо. По закону он не мог заниматься своим ремеслом при свете дня. «Ночной Париж ужасен; это момент, когда приходит в движение подземная нация. Повсюду потемки; но постепенно эта темень освещается дрожащим фонарем старьевщика, уходящего с корзиной на поиски своих богатств, скрывающихся в чудовищной ветоши, не имеющей обозначения ни в одном языке».³³ Тема ночи связывает старьевщика с особой поэтической мифологией, восходящей к Ренессансу и получающей своеобразное развитие в XIX веке. Речь идет о теме Меланхолии, как ночного темперамента, который с легкой руки Марсилио Фиччино и Генриха Корнелиуса Агриппы начинает пониматься как воплощение гения³⁴. Эта концепция отражена в знаменитой «Меланхолии I» Дюрера. Одной из особенностей гениального меланхолика является его способность «воспарять в потусторонние миры в состоянии визионерского транса».³⁵ Планетарным знаком меланхолии был Сатурн.

То, что старьевщик связывается с темой Сатурна и меланхолии, делается ясным из цитированного фрагмента Бодлера, где он описывает странную цифру «семь» на ивовой шали тряпичника, цифру, превращающуюся в скипетр. Это превращение может быть понято через нумерологический комментарий Р. Алланди: «... Семерка может быть представлена через седьмую букву алфавита i, чья форма напоминает «ключ» ко всем преградам, а также «скипетр победителя над всеми стихиями и фатальными силами, посох Адама, зацветший посох Иосифа (так у Алланди — М. Я.), жезл Моисея».³⁶ Существенно, однако, что цифра 7 — цифра Сатурна.³⁷ Старьевщик, таким образом, понимается как травестированный меланхолик, гениальный носитель оккультного знания, визионер, человек Сатурна и ночи. Любопытно, что образ старьевщика отчетливо накладывается на классический образ чернокнижника-меланхолика, зажигающего в ночи лампу, описанный в «Il Penseroso» Мильтона («Or let my lamp at midnight hour Be seen...»), и прозревающего «... those demons that are found In the fire, air, flood

of underground...»³⁸ (ср. выше с «подземной нацией», освещаемой фонарем старьевщика).

Тот факт, что городская мифология в XIX веке начинает систематически интерпретироваться под знаком Сатурна, до сих пор не получил осмысления в науке и требует специального исследования, для которого здесь нет места. Укажем лишь, что символика Сатурна принципиальна для целых поэтических циклов от «Парижского сплина» Бодлера до «Poèmes saturniens» Верлена, где очень силен акцент на теме ночных видений в городе. Т. Готье посвящает стихотворение «Меланхолии» Дюрера, где напрямую сопоставляет классическую меланхолию с современной парижской,³⁹ В. Гюго помещает в «Созерцания» стихотворения «Меланхолия» и «Сатурн». Показательно, что среди аллегорических фигур «Меланхолии» возникает старьевщик с «черной душой», олицетворение грядущей смерти и рока:

«O hideux coins de rue où le chiffonnier morne
Va, tenant à la main sa lanterne de corne,
Vos tas d'ordures sont moins noirs que les vivants!
<...>
Cet homme ne croit rien et fait semblant de croire;
Il a l'oeil clair, le front gracieux, l'âme noire;
Il se courbe; il sera votre maître demain»⁴⁰.

Ночные видения, посещающие поэта-меланхолика, в новом мифологическом котле часто приобретают театральный оттенок. Тема парижской трагедии переплетается с темой меланхолического визионерства. Барбье в «Терпсихоре» помещает парижский карнавал, интерпретируемый как эмблематическая оргия социальной трагедии, под знак Сатурна.⁴¹ Балзак непосредственно связывает тему ночных «меланхолических» призраков с театром: «...нельзя вообразить, во что превращаются эти улицы ночью: там блуждают причудливые существа из неправдоподобного мира, полуобнаженные женские фигуры вырисовываются на стенах домов, мрак оживлен. Между стенами и прохожими крадутся разряженные манекены, одушевленные и лепечущие».⁴²

Но в этом мире театрализованных призраков и одновременно духов стихий сам старьевщик становится ирреальной, аллегорической фигурой. Пиа говорит о «времени — хозяйне старьевщике»,⁴³ Берто пишет о «бедной старьевщице», «которая всех вас соберет, и имя которой — Смерть».⁴⁴ Т. де Банвиль также ассоциирует старьевщицу Симону со смертью: «...ей лет сто, она сморщенная, черная, и ветер развеивает длинную прядь ее седых волос. Старуха с возмущением поднимает к небу свою клюку и, смотря старику прямо в лицо, трагическим голосом, как волчица в сумерках, воеет: — Кому тряпья?»⁴⁵ В качестве аллегорической фигуры милосердной

смерти старьевщик возникает в еще одном «сатурническом» произведении — «Песнях Мальдорора» Лотреамона. Здесь старьевщик, «сгорбившийся над своим бледнеющим фонарем»,⁴⁶ подбирает ребенка, сбитого omnibusом, везущим в ночи мертвецов. Идентификация поэта со старьевщиком, таким образом, может быть и метафорической идентификацией со смертью, которая также основывается на мифологии Сатурна-Кроноса, олицетворения времени, пожирающего своих детей. Э. Панофский показал, что классическая аллегория как старика-смерти с косою восходит именно к образу Сатурна.⁴⁷

Знак Сатурна осеняет не только визионеров, но и философов. Переносу на старьевщика черт философа способствует мифологизация неизменного атрибута старьевщика — фонаря. Он превращается в фонарь Диогена, ищущего человека (занятие художника и детектива. Ср. в «Меланхолии» Гюго: *Et l'homme cherche l'homme à tâtons*.) Диоген — а по ассоциации и другие философы — становится alter ego старьевщика. В 1851 году Гаварни публикует серию гравюр, посвященных Фоме Вирлоку (*Thomas Vireloque*) — нищему философу, «человеку-лоскуту», как его называют братья Гонкур. Гаварни украшает голову Вирлока «чем-то вроде шерстяного колпака, похожего на фригийский колпак старьевщика»⁴⁹, и придает ему сходство с Сократом. Альфред Дельво называет старьевщиков «Диогенами тряпья».⁵⁰ М. Л. А. Берто, описывая старьевщика Кристофа, «которого его собратья окрестили философом», находит в нем сходство с Диогеном.⁵¹ Любопытно, каким образом черты одного типа передаются другим. Л. Вейо, описывая бандита (*le voyou*), не только придает ему черты фланера и театрала («Бандит вечно фланирует, <...> нагло рассматривая прохожих. <...> Что же касается театра, он его обожает»⁵²), но и сходство с Диогеном — родовое отличие тряпичника: «Уродливый, как Квазимодо <...>, умный, как Вольтер, циничный, как Диоген».⁵³ Но вот тот же комплекс примет переносится со старьевщика, бандита, фланера и театрала на детектива.⁵⁴ Бальзак в «Блеске и нищете куртизанок» описывает «шпиона» Контансона, обнаруживая в нем «череп, напоминающий голову Вольтера»; при этом «Контансон, невозмутимый, как дикарь, вел себя по-диогеновски».⁵⁵ Бальзак воспроизводит буквально весь комплекс тех мифологических черт, которые мы обнаруживаем у старьевщика. Контансон носил жилет, купленный в Тампле (то есть в лавках старья), «притязал быть философом», «в совершенстве владел искусством переодевания, гримировки; он мог бы преподать уроки Фредерику-Леметру».⁵⁵

В данном случае мы сталкиваемся с еще одним способом метафоризации социального типа. Берется некая черта, она

абстрагируется и аллегоризируется, отделяется от своего носителя и начинает переноситься с одного типа на другой, устанавливая между ними символическое родство.

Фланер, детектив, художник (но и вор, старьевщик, бродяга) выполняют сходные функции, в итоге сводящиеся к раскрытию сущности за видимостью. «Недурное развлечение — ремесло шпиона, когда занимаешься им ради самого себя, ради удовлетворения своей страсти. Разве это не то же самое, что баловаться воровством, считая себя честным человеком. <...> Да ведь это настоящая охота, охота на улицах Парижа», — писал Бальзак, поясняя, что шпионство означает «наслаждаться неожиданными, таящимися в Париже, в каком-нибудь парижском квартале, находить в городе новые неведомые никому черты. Не значит ли это обладать многогранной душой, ощущать тысячу страстей, тысячу чувств одновременно?»⁵⁸ Но точно так же описывается им и «профессия» фланера: «Моя наблюдательность приобрела остроту инстинкта: не пренебрегая телесным обликом, она разгадывала душу — вернее сказать, она так схватывала внешность человека, что тотчас проникала и в его внутренний мир. <...> Слушая этих людей, я общался к их жизни; я ощущал их лохмотья на своей спине, я сам шагал в их рваных башмаках; их желания, их потребности — все передавалось моей душе, или, вернее, я проникал душой в их душу. То был сон наяву. <...> Откуда у меня такой дар? Что это — ясновидение? <...> в ту пору я расчленил многоликую массу, именуемую народом, на составные части и проанализировал ее так тщательно, что мог оценить все ее хорошие и дурные свойства».⁵⁹ Театральная травестия, визионерство и сверхзрение опять оказываются рядом. А вот черты фланера, описанные Огюстом де Лакруа: они — «философы, сами того не зная, казалось бы, инстинктивно они способны все постичь одним взглядом и проанализировать на ходу <...> благодаря необыкновенной проницательности он (фланер. — М. Я.) является сборщиком неслыханных богатств в широком поле наблюдения, где вульгарный прохожий видит лишь поверхность».⁶⁰ При этом Лакруа утверждает, что «элита фланеров» существует среди литераторов: «Фланерство — отличительная черта подлинного литератора».⁶¹ То, что детектив также пародирует поведение литератора, видно хотя бы из мемуаров Видока — шефа парижской полиции, — где тот признается, что использовал для описания воров метод линнеевской классификации и дает пародирующие литературные физиологии описание своего зоологического метода⁶² (ср. с «каталогизацией», «коллекционированием», «архивами», которыми занимается старьевщик в «О вине и гашише» Бодлера). Впрочем, вполне вероятно, что и литература «пародирует» в своем поиске типа соответствующие усилия парижской полиции.⁶³

Во всяком случае, старьевщик, ищущий богатств в грязи, обладает тем же сверхзрением, что и фланер и детектив: «Опустив, подобно дикому животному, глаза к земле, они рыщут взглядом в самых незаметных впадинах. Они видят, как ползет насекомое, и песчинку, сияющую между двух булыжников». ⁶⁴ Не случайно, конечно, у Бодлера рядом со старьевщиком «снуют в ночных тенях шпионы».

Возникает калейдоскопическая сменяемость масок, сквозь которые просвечивает автопортрет художника. Иногда маски нагромождаются в таком количестве, что заслоняют друг друга, создавая образы подчеркнутой амбивалентности. Бульвер-Литтон в «Пелэме» описывает странный персонаж, явно принадлежащий социальному дну (вора, мошенника?), существо которого постоянно ускользает от наблюдателя, перед которым проходит лишь череда личин: «— Вы не только философ, — сказал я, — вы энтузиаст! Может быть (я считал это вполне возможным), я имею честь беседовать также и с поэтом?

— Что ж, сэр, — ответил он, — случилось мне и стихи писать». ⁶⁵ Но чуть позже загадочный человек открывает свою профессию: «Числюсь я торговцем подержанными вещами». ⁶⁶ Старьевщик превращается в самую емкую маску, вбирающую в себя и уголовника, и философа, и поэта.

Но эта неустойчивая зыбкость личины отражает лишь общую фантомность города и его обитателей во всех наиболее развитых городских мифологиях XIX века — парижской, лондонской, петербургской. ⁶⁷ Эта призрачность отражает иллюзорность социального статуса художника в новом обществе, зыбкость новых социальных ролей в широком смысле слова. Она отражает и работу культуры, складывающей новые парадигмы, составляющие новые метафорические ряды, нуждающиеся в повышенной валентности своих элементов. Эти новые культурные коды обрабатываются в «жанре» «городских грёз», помещенных в обязательный ночной контекст. ⁶⁸ Бодлер дважды, в «Наваждении» и «Призраке», пишет о живописи, создаваемой на тьме: «На черной мгле я живопись творю». ⁶⁹ Этот новый рембрандтизм включает в себя и фигуру старьевщика, опьяненного винными парами и трансцендирующего реальность под знаком Сатурна: «Если бы не было ничего по ту сторону действительного, ничего по ту сторону абсолютной реальности, кто захотел бы быть старьевщиком, кто захотел бы быть королем?» ⁷⁰

Новая культура, питаясь старым символизмом, в новых мифах подвергла сомнению устойчивое в старой аллегорике соотношение означющего и означаемого. Если использовать клише новой городской мифологии, можно сказать, что аллегории погружались во тьму. Никогда раньше шпион, актер или старьевщик не могли стать субститутами философа, ищущего

истину или поэта-меланхолика. Аллегорика социального типа, складывающаяся к середине XIX века, становится полем чрезвычайной метафорической амбивалентности⁷¹, хорошо иллюстрируемой еще одним (на сей раз последним) примером из социального бестиария, донесенным до нас Альфредом Дельво. В марте 1848 года старьевщики направили к Ламартину, тогда министру (еще одна личина поэта), делегацию с просьбой отменить положение, ограничивающее часы их работы ночью: «Ламартин появился на балконе городской ратуши, и певец Эльвиры обратился к собравшимся, этой пьяной рвани, качающейся в своих лохмотьях и воняющей подобно людям, которым смущение знакомо куда меньше чеснока: «Братья мои...» Это они-то братья! Кто же тогда мы им, мы, чьи сердца влюблены в Идеал, чьи души соприкоснулись с Бесконечностью, рыцарственные — и платонические — возлюбленные Музы?... О, эти поэты! Только они способны так профанировать Поэзию, выволакивая её в толпу!»⁷² История, рассказанная и прокомментированная Дельво, демонстрирует нам поэта перед лицом своего метафорического двойника, в котором он силится увидеть самого себя («Братья мои...»), но в котором другой поэт видит лишь профанирующую себя карикатуру. Поэтический символ старьевщика слишком далеко ушел от своего жизненного прототипа (процесс характерный для всей художественной типологии социальных страт), но, внедрившись в систему культуры, «профанировал» (а следовательно и трансформировал) ту старую поэзию, которая отбросила на него свой возвышающий отблеск.

Примечания

¹ *Lajer-Burchart E. Modernity and the Condition of Disguise // Manet's «Absinthe Drinker» // Art Journal. V. 45. N 1. — 1985. — P. 18—26.* Мане также изобразил старьевщика в картине «Старый музыкант». См. *Coffin Hanson A. Popular Imagery and the Work of Edouard Manet // French 19th Century Painting and Literature. — Manchester, 1972. — P. 133—163; Manet and the Modern Tradition. — New Haven, 1980.*

² *Бодлер Ш. Цветы зла. — М., 1970 (перевод Эллис).*

³ «Эти люди, — пишет о старьевщиках Бодлер, —
 Ont une heure nocturne où pleins d'illusions,
 Et l'esprit éclairé d'étranges visions
 Ils s'en vont (...)
 Mais nul d'a jamais vu les hauts faits glorieux,
 Les triomphes bruyants, les fêtes solennelles,
 Qui s'allument alors au fond de leurs cervelles,
 Plus belles que les Rois n'en rêveront jamais. (*Baudelaire. Les Fleurs du Mal. — P., 1961. — P. 121—122*).

Отметим существенный мотив сравнения старьевщика с королем, а также сходство их видений с видениями самого Бодлера в «Парижском сне». Вино — неперемный атрибут тряпичника, но в данной работе мы не будем его касаться, так как этот мотив представляется

нам наиболее очевидным для интерпретации и хорошо изучен Л. Бадеско и В. Беньямином.

⁴ *Baudelaire. Oeuvres complètes.* — P., 1968. — P. 305—306. О цифре «семь» на шали старьевщика см. ниже.

⁵ Бреду, свободу дав причудливым мечтам,

И рифмы стройные срываю здесь и там.

То, как скользашею ногой на мостовую,

Наткнувшись на слова, сложу строфу иную. — *Ш. Бодлер. Цветы зла*, с. 140 (перевод Эллис). Соляренный аспект мифа о старьевщике отчасти проанализирован Л. Бадеско, показавшим, что он связан с символикой Бахуса: «Соляренный характер Бахуса является следствием его идентификации с фракийским богом Сабазием, который был также богом пророческого вдохновения и чей иступленный восторг подобный опьянению в конце концов связался с возбуждением, вызываемым вином». — *Badesco L. Baudelaire et la Revue Jean Raisin. La première publication du «Vin des chiffonniers» // Revue des Sciences Humaines. Fasc. 85. Janv.-Mars 1957.* — P. 81.

Однако у Бодлера соляренная символика, с нашей точки зрения, сложнее, так как входит в контекст ночи, меланхолии и сатурнической символики (см. ниже) и поэтому может быть интерпретирована как «черное солнце Меланхолии» — образ, встречающийся у Т. Готье, В. Гюго, Ж. де Нерваля. Бодлер мог быть знаком с вариацией на тему солнца в «Меланхолии I» Дюрера, принадлежащей высоко ценному им немецкому графику Альфреду Ретелю — «Два солнца, разрезанных надвое». — См.: *Baudelaire. Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres oeuvres critiques.* — P., 1962. — P. 507—508. В некоторых случаях вино могло ассоциироваться не только с кровью (соляренный аспект), но и с чернилами (ночной аспект), как у Ж. Валлеса: «Вино быстро превращается в кровь. Чернила, газетные чернила (всегда заволаживавшие Валлеса! До эпохи Коммуны он находил их «опьяняющими как вино») превращаются (...) в кровь, и кровь горячую...» — *Bellet R. Rue de Paris et Tableau de Paris. Vieux Paris et Paris révolutionnaire chez Jules Vallès // Paris au XIX siècle. Aspects d'un mythe littéraire.* — P., 1984. — P. 141.

В данной работе мы не можем более подробно остановиться на взаимоотношениях ночного и соляренного символизма, а также мотивах вина и крови у Бодлера и в символике старьевщика.

⁶ *Benjamin W. Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme.* — P., 1982. — P. 33—35.

⁷ *Ibid.* P. 116.

⁸ *Ibid.* P. 139.

⁹ *Sartre J.-P. Baudelaire.* — P., 1964. — P. 173.

¹⁰ *Ibid.* P. 176.

¹¹ *Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т.* — М., 1954. — Т. 10. — С. 440.

¹² *Monnier H. Mémoires de monsieur Joseph Prudhomme.* — P., 1964. — P. 31—32.

¹³ *Veillot L. Les odeurs de Paris.* — P., s. d. — P. 123. Театрализацию французской жизни отмечали и иностранцы. Гейне. «Французы — придворные актеры господа бога. (...) В жизни, так же как и в литературе, и в образительных искусствах французов господствует театральность». — *Гейне Г. Собр. соч.: В 6 т.* — М., 1983. — Т. 5. — С. 158. Белинский: «Это народ внешности; он живет для внешности, для показу, и для него не столько важно быть великим, сколько казаться великим, быть счастливым, сколько казаться таким. (...) ... в их домах внутренние покои пристраиваются к салону, и домашняя жизнь есть только приготовление к выходу в салон, как закулисные хлопоты и суетливость есть приготовление к выходу на сцену». — *Белинский В. Собр. соч.: В 3 т.* — М., 1948. — Т. 1. — С. 407.

- ¹⁴ *Bergerat E.* Théophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance. — P., 1880. — P. 96.
- ¹⁵ *Gautier T.* Le Capitaine Fracasse. — M., 1965. — P. 123.
- ¹⁶ *Диккенс Ч.* Собр. соч.: В 30 т. — М., 1957. — Т. 1. — С. 248—249.
- ¹⁷ *См. Enault L.* Les Boulevards // Paris et les parisiens au XIXe siècle. Moeurs, arts et monuments. — P., 1856. — P. 166—167.
- ¹⁸ *Aycard M.* Rue et faubourg du Temple // Paris chez soi. Revue historique, monumentale et pittoresque de Paris ancien et moderne par l'élite de la littérature contemporaine. — P., 1855. — P. 275.
- ¹⁹ *Диккенс Ч.* Цит. соч. С. 131—139.
- ²⁰ *Carlyle T.* Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh. L.-N. Y. — Toronto, 1947. — P. 210.
- ²¹ *Wechsler J.* A Human Comedy. Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris. — L., 1982. — P. 109.
- ²² *Badesco L.* Op. cit. P. 60.
- ²³ *Janin J.* Histoire de la littérature dramatique. — Т. 6. — P., 1858. — P. 185—186. Сходное ощущение зафиксировал и П. В. Аяненков: «Он смело появился в грязной блузе, с корзиной за плечами, с крючком в руках, пьяный и недостойный, как сделали его ремесло и общество. Ни на минуту не оставлял он своего грубого тона и типичных привычек своего звания, но чем дальше шла пьеса, тем все сильнее пробивался наружу внутренний свет благородной души ветошника и облекал его сиянием». — *Аяненков П. В.* Парижские письма. — М., 1983. — С. 127.
- ²⁴ *Bergerat E.* Op. cit. P. 97.
- ²⁵ *Janin J.* Op. cit. P. 188.
- ²⁶ Связь богемы с цыганским мифом, очень популярным в XIX веке, заставляет и цыган описывать как травестированную аристократию. Ср. у В. Гюго: «Впереди шел Египет. Во главе шествия герцог египетский со своими графами в пешем строю (...), сзади вперемешку египтяне и египтянки со своими малыми детьми, кричащими у них на плече: все — герцог, графы, простой, народ — в лохмотьях и рвани». — *Hugo V.* Notre-Dame de Paris. — P., 1958. — P. 76.
- ²⁷ *Pyat F.* Le chiffonnier de Paris. — P. 1884. — P. 28.
- ²⁸ *Karr A.* Devant les tisons. — P., 1860. — P. 345—346.
- ²⁹ *Nerval G. de.* Oeuvres. — P., 1958. — Т. 1. — P. 422.
- ³⁰ *Лэм Ч.* Очерки Элии. — М., 1979, — С. 124.
- ³¹ Там же. С. 121. Гораздо позже Жан Ришпен в сборнике «Песня нищих» разворачивает мифологию нищего во всех подробностях, при этом называя поэта «королем нищих». В стихотворении «Лунатики» Ришпен вскрывает суть травести нищего:
Ce sont des rêveurs, des poètes,
Des peintres, des musiciens,
Des gueux...
Des gueux... *Richepin J.* La chanson des gueux. — P., 1891. — P. 279.
- ³² Отметим, что герой «Парижских тайн» Родольф снимает дом на улице Тампл (1), где, приняв травестийный облик, «оказывается в состоянии вблизи изучать различные классы людей, занимающих это здание». — *Sue E.* Les Mystères de Paris. — P., 1963. — P. 126.
Позиция героя метаописательна по отношению к позиции литератора.
- ³³ *Janin J.* Un Hiver à Paris. — P., 1843. — P. 201.
- ³⁴ *См. Klibansky R., Panofsky E. and Saxl F.* Saturn and Melancholy. — L., 1964.
- ³⁵ *Yates Fr. A.* The Occult Philosophy in the Elisabethan Age. — L., 1979. — P. 56.
- ³⁶ *Allendy R.* Le symbolisme des nombres. Essai d'arithmosophie. — P., 1921. — P. 223. Буква, о которой говорит Алланди. — «зайин», седьмая буква еврейского алфавита, чье цифровое значение — семь.
- ³⁷ *Ibid.* P. 188.

- ³⁸ The poetical works of John Milton. — N. Y., 1869. — P. 438. См. также *Yates Fr. A.* Op. cit. P. 56—57.
- ³⁹ *Gautier T.* Poésies complètes. — P., 1910. — Т. 1. — P. 215—222.
- ⁴⁰ *Hugo V.* Les Contemplations. — P., 1969. — P. 147.
- ⁴¹ *Barbier A.* Iambes et poèmes. — P., 1859. — P. 79.
- ⁴² *Бальзак О.* Цит. соч. Т. 9, с. 23—24.
- ⁴³ *Pyat F.* Op. cit. P. 47.
- ⁴⁴ *Berthaud M. L. A.* Les Chiffonniers // Les Français peints par eux-mêmes. — P., 1841. — Т. 3. — P. 344.
- ⁴⁵ *Бертран А.* Гаспар из тьмы. — М., 1981. — С. 164. Волчий аспект старухи ассоциирует ее с ночной богиней колдовства Гекатой, чернота — с темой меланхолии. Чернота (цвет Сатурна) — первый знак меланхолии — проходит через большинство текстов сатурнического цикла от «Гаспара из тьмы» А. Бертрана, вероятно, названного в честь царя-волхва Каспара, изображавшегося чернокожим, до черного доктора из «Стелло» Виньи.
- ⁴⁶ *Lautréamont.* Oeuvres complètes. — P., 1969. — P. 89. Мальдорор явно имеет признаки падшего ангела Меланхолии с гравюры Дюрера — крылья, любовь к математике и т. д.
- ⁴⁷ *Panofsky E.* Le Vieillard Temps // Essais d'iconologie. — P., 1967. — P. 105—130.
- ⁴⁸ *Hugo V.* Les Contemplations. P. 149.
- ⁴⁹ *Goncourt E. et J. de.* Gaverni, L'homme et l'oeuvre. — P., 1896. — P. 354.
- ⁵⁰ *Delvau A.* Les Heures parisiennes. — P., 1866. — P. 8.
- ⁵¹ *Berthaud M. L. A.* Op. cit. P. 354—355.
- ⁵² *Veillot L.* Op. cit. P. 328.
- ⁵³ *Ibid.* P. 326.
- ⁵⁴ Станным образом философ с фонарем и палкой выступает в роли «детektива» в аллегорической книге Микаэля Майера «Atlanta fugiens» (1618) еще в XVII веке. Здесь он изображен бредущим по следам природы. См.: *Yates Fr. A.* The Rosicrucian Enlightenment. — L.-Boston, 1974. — P. 82. Pl. 23.
- ⁵⁵ *Бальзак О.* Цит. соч. Т. 9. С. 101.
- ⁵⁶ Там же. С. 102—103. Берто приписывает старьевщику-философу Кристофу черты театрального поведения, вероятно, списанные с Фредерика-Леметра: «... он презрительно хохочет магнетическим смехом...» (*Berthaud M. L. A.* Op. cit. P. 355). Особый, «магнетический смех» актера превратился в его знак. Ср. у Ж. Ришпена в стихотворении «Фредерик-Леметр», где последний выступает как символ социальной трагедии:
- Ton rire, énorme et fantasque,
Se tord aux rides de ton masque,
Et l'on dirait une bourrasque
Qui lutte avec des flots grondants.
Fi du sourire fin et mièvre!
C'est l'ironie et c'est la fièvre
Qui met dans le coin de ta lèvre
Le pli des sarcasmes stridents. — *Richepin J.* Op. cit. P. 274.
- ⁵⁷ Такой отличительной чертой может служить, например, «рембрандтизм» старьевщика, возникающий на пересечении мотива нищего художника и ночного освещения. Берто видит у старьевщика «рембрандтовскую голову» (*Berthaud M. L. A.* Op. cit. P. 337), а Теодор де Банвиль, комментируя гравюры Травнеса, изображающие старьевщиков, восклицает: «А Травнес! один его старьевщик мог бы погрузить в грезы Рембрандта, князя пылающей тьмы». *Banville Th. de.* La vie d'une comédienne. — P., 1895. — P. 234.
- ⁵⁸ *Бальзак О.* Цит. соч. — М., 1953. — Т. 7. — С. 33.
- ⁵⁹ Там же. С. 340—341.

- ⁶⁰ *Lacroix A. de. Le Flâneur // Les Français peints par eux-mêmes. — P., 1841. Т. 3. — P. 65. Ср. с темой свёрхзрения в «Человеке толпы» Э. По, где автор-фланер переживает «состояние острейшей восприимчивости, когда спадает завеса с умственного зрения.» — По Э. Избр. произв.: В 2 т. — М., 1972. — Т. 2. — С. 7.*
- ⁶¹ *Lacroix A. de. Op. cit. P. 69.*
- ⁶² *Vidocq. Aus dem Leben eines ehemaligen Galeerensklaven, welcher nachdem er Komödiant, Soldat, Seeoffizier, Räuber, Spieler, Schleichhändler und Kettensträfling war endlich Chef der Pariser geheimen Polizei unter Napoleon sowohl als unter der Bourbonen bis zum Jahre 1827 wurde. Leipzig, 1971, S. 362—363. Классификационный метод зоологических древ находит в культуре метафорический аналог — дом в разрезе, где по вертикали представлены все социальные страты и типы. Изображения таких домов были очень популярны в карикатуре и литературе (Бальзак). Жюль Жанен рассказывает о том, как префект полиции повел исследователя проституции Паран-Дюшателе на «экскурсию» по парижскому дну, все типы которого были собраны в доме, принадлежавшем старьевщику. Этот дом-коллекция очень похож на литературную метафору. Здесь, например, «на верхнем этаже на тряпье хозяина дома вперемешку лежало невероятное количество — двести или триста — воров, каторжников, шлюх» и т. д. — *Janin J. Un hiver à Paris. P. 203. Старьевщик в данном случае вместе с обыкновенными отбросами собирает отбросы общества, все его типы.**
- ⁶³ *См.: Sekula A. The Body and the Archive // October. N 39. Winter 1986. — P. 3—64. В. Беньямин непосредственно связывает становление литературного детектива с усилиями парижской полиции по выработке методов идентификации, в частности, с классификациями преступников по методу Бертиона.*
- ⁶⁴ *Berthaud M. L. A. Op. cit. P. 358.*
- ⁶⁵ *Бульвер-Литтон. Пелэм или приключения джентельмена. — М., 1958. — С. 424.*
- ⁶⁶ Там же.
- ⁶⁷ В отечественной науке призрачность мифологического Петербурга обычно объясняется искусственностью этого города, его местом в оппозиции «природа-культура» и т. д. См.: Семиотика города и городской культуры. Петербург // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1984. — Вып. 664. Нам представляется, однако, что каждый город в новых урбанистических мифах, получая разную мотивировку своей призрачности, участвует в едином семиотическом процессе. Гоголевской петербургской гофманиане неожиданно отвечает бальзаковское сравнение Парижа с «фантасматическим миром берлинца Гофмана», где «и самый трезвый человек не отыщет (...) ни малейшей реальности». — *Бальзак. О. Цит. соч. Т. 9. С. 24.*
- ⁶⁸ *Ср. «La pente de la rêverie» Гюго, где фантомы являются поэту, как в «камере обскура».*
- ⁶⁹ *Бодлер Ш. Цветы зла. С. 63 (перевод В. Левика).*
- ⁷⁰ *Berthaud M. L. A. Op. cit. P. 337.*
- ⁷¹ *Delvan A. Op. cit. P. 9. Ср. с пронизательным наблюдением Бодлера, отрицавшего достоверность типологий Бальзака: «Я множество раз испытывал удивление от того, что слава Бальзака приписывала ему дар наблюдателя; мне всегда казалось, что его главное достоинство заключается в том, что он визионер, и при этом визионер страстный». *Baudelaire. Curiosités esthétiques... P. 678. Социальные типологии во многом имели фантазматический характер аллегорических грез.**
- ⁷² Бодлер отразил пародийную ситуацию столкновения поэта со своим двойником-старьевщиком в «Фанфарло», где поэт-меланхолик, мистик и комедиант Самюэль Крамер философствует с «любим случайным знакомым под деревом или на углу улицы — даже, если этот знакомый — старьевщик...» — *Baudelaire, Oeuvres complètes. — P. 276*

КОНФИГУРАЦИОННО-ДИСПОЗИЦИОННЫЙ ПОДХОД К ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМУ ТЕКСТУ

(на материале романа А. Мердок «Время ангелов»)

Ю. И. Левин

0. В описании нарратива в настоящее время доминирует «функциональный» подход, восходящий к В. Проппу. Но, даже сильно модифицированный (напр., в духе Греймаса или Тодорова), он не вполне адекватен для описания многих типов повествования, и, прежде всего, для психологической прозы XIX—XX вв., где «отношения» (людей) доминируют над «приключениями». В настоящей статье предлагается набросок иного, альтернативного функциональному, подхода. Мы исходим из первичной роли персонажей, каждый из которых наделен определенным набором свойств. (Ср. о «персонажеориентированности» в статье С. Т. Золяна «Описание сюжета: генеративный подход» в сб. «Семиотика и проблемы коммуникации», Ереван, 1981.) Отношения между этими наборами свойств создают соответствующую *конфигурацию* персонажей, которая, в свою очередь, хотя бы частично имплицитно соответствующую *диспозицию* — структуру взаимоотношений персонажей — и, далее, развертывание сюжета, которое может описываться как последовательность трансформаций исходной диспозиции. Эти трансформации во многих случаях связаны с изменением структур симметрии: первоначально симметричные схемы диссимметризируются, первоначально антисимметричные — симметризируются, или происходит «перемена знака» антисимметрии (простейший пример: притча о богаче и бедном Лазаре, Лк. 16, 19)¹.

Материалом анализа нам послужил роман Iris Murdoch «The Time of the Angels» (далее: ВА). Нашей основной целью была демонстрация богатства (анти)симметрических структур романа и их «объяснительной силы» для развертывания сюжета (описание же последнего остается за рамками статьи); специальное внимание уделялось способам фокализации, что ес-

тественно при ориентации на персонажную структуру и специально важно для данного романа.

1. Фокализация в связи с композицией романа. ВА — роман «эдипова» типа: основные события произошли до начала романного времени, и сюжет движется раскрытием — перед теми или иными персонажами и, следовательно, читателем — того, что произошло в прошлом. Такой тип композиции ставит некоторые формальные требования. Если автор хочет максимально активного читательского сопереживания открывающимся страшным или трагическим обстоятельствам, он должен наиболее близких и понятных читателю персонажей лишить знания об этих событиях. Поэтому основные персонажи должны быть разделены на два класса: I — главные участники прошлых роковых событий, внутренний мир которых закрыт для читателя; II — персонажи «незнающие» и узнающие, которым читатель сопереживает и внутренний мир которых ему открыт².

ВА построен на четком разбиении персонажей на эти два класса. Из четырех центральных персонажей двое, носители роковой тайны — Кэрел (К) и Элизабет (Э) — закрыты для читателя, и двое, Патти (П) и Мюриэл (М) — открыты. Главное, что происходит в романном времени, сводится к следующему:

1) М (и читатель) узнает (de visu), что ее отец, священник К, состоит в связи с Э, своей племянницей и воспитанницей и единственным близким М человеком (гл. 16), и сообщает (гл. 21) об этом П, цветной служанке и давней любовнице К, в результате чего П уходит от К, и тот кончает самоубийством (гл. 22);

2) М (и читатель) узнает от П (гл. 21), что Э — не племянница, а дочь К (и ее родная сестра)³.

Таким образом, основные события романного времени сводятся к получению персонажами информации, при этом «невольному» со стороны получателя:

- | | |
|---|--------------------------------------|
| а) М — о связи К с Э (de visu) | } «насильственный» обмен информацией |
| б) П — о связи К с Э (от М) | |
| в) М — о родстве К с Э (от П) | |
| г) Ю (см. ниже) — о связи К с П (от М); отметим, что а) и в) представляют собой две кульминации сюжета. | |

Что касается читателя, то он разделяет степень (не)знания с открытыми персонажами: его информация в каждый данный момент представляет собой объединение тех запасов информации, которыми к этому моменту располагают открытые персонажи.

Разбиение персонажей на открытые и закрытые и позволяет построить эффектный сюжет из этой «событийно-инфор-

мационной» фабульной схемы. Всего в романе четыре откры-тых персонажа: М, П, брат Кэрела Маркус (Ма) и швейцар в доме К Юджин Пешков (Ю). Каждая из 24 глав дана с точки зрения («психологической» по Б. Успенскому) одного из этих четырех лиц: по 7 глав отданы интеллектуалам и рационали-стам М и Ма, по 5 — «интуитивистам» П и Ю. Их внутренний мир полностью (в «их» главах) открыт читателю, и если дан-ная глава дана с точки зрения такого-то персонажа, то мы видим и знаем все то и только то, что видит и знает этот персонаж⁴. При таком типе построения более уместен тер-мин «кругозор»: каждая глава дана в кругозоре одного из открытых персонажей. Если в главе кругозора П появляется длинная цитата из Хайдеггера, то это читает (ничего не пони-мая, но ощущая смутный ужас) сама П. «Принцип кругозора» Мердок соблюдает строжайшим образом. В каждой главе им-плицитный автор как бы самоотождествляется с соответствую-щим персонажем. Третьеличная форма романа может рассмат-риваться как трансформация перволичной, с разными «первы-ми лицами» в разных главах⁵.

Главы делятся на «сцены» (или, скорее, «явления»), в каж-дой из которых участвует либо один персонаж (обязательно открытый), либо (чаще) два персонажа, ровно один из кото-рых открыт в данной сцене; т. е. число действующих лиц в каждой сцене $\leq 2^6$, число открытых в данной сцене = 1. Сцены только с закрытыми персонажами (так же, как «безлюдные») запрещены.

Вышеописанное построение (строгое соблюдение одного кругозора в каждой главе и смена кругозоров) фактически полностью аннулирует «образ автора», лишает роман «мета-уровня», что способствует актуализации достоверности и делает мир романа автономным и самодовлеющим.

При этом автор, полностью становясь на точку зрения дан-ного персонажа, почти не пользуется его «фразеологией». Гла-вы, данные в кругозоре цветной служанки П и философа Ма, лексико-фразеологически почти неотличимы: автор дает некий дистиллят воспринятого и помышленного данным персонажем. Этой «объективизации» соответствует и точная передача диало-гов. Поэтому можно сказать, что автор не сливается с откры-тым персонажем данной сцены, но как бы находится внутри него, вооруженный магнитофоном, воспринимающей аппарату-рой и машинкой для чтения мыслей (и, отчасти, подсознатель-ного), — и переводит воспринятое и подуманное персонажем на стандартный английский язык^{7 8}.

* *

*

Итак, в построении сюжета ВА формально-нарративные элементы (закрытость/открытость, кругозор) играют роль, равноправную с ролью фабулы. Именно благодаря ним возникают «тайны», и роман, в основе своей философско-психологический, приобретает «готические» черты, — чему способствуют, конечно, и другие, более поверхностные обстоятельства: демоничность главного героя (К), мотив «преступной страсти», место действия — замкнутое и отъединенное («замок»), окруженное как бы пустыней и т. д.

2. Генерирование персонажной структуры. Рассмотрим теперь персонажную структуру романа с точки зрения того, зачем нужны те или иные персонажи, и почему они оказываются закрытыми или открытыми. Иными словами, постараемся, исходя из ядерного конфликта, «породить» основную диспозицию романа.

Событийный центр романа формируют два персонажа, К и Э, связанные двумя тайнами: их связи и их родства. Раскрытие этих тайн и образует двойную кульминацию романа. Поэтому оба они должны быть закрытыми, следовательно, нужен еще хотя бы один — открытый — персонаж, иначе невозможно повествование (некому «видеть» и «рассказывать», некому открывать тайну и переживать это открытие). Кроме того, для такой демонической фигуры, как К, инцест — это слишком мало. Введением П автор убивает двух зайцев: появляется необходимый открытый персонаж и завершается построение основного сюжетного узла: к инцесту добавляется измена, притом двойная (К делает П своей любовницей еще при жизни жены; его связь с Э — измена П, уход которой, в свою очередь, вызывает самоубийство К); кроме того, чернота П ярче выявляет демоничность К: он создает из нее свою «черную богиню», «анти-Марию» (гл. 15).

Возникший треугольник Э — К — П достаточен для создания сюжетного ядра, но не для построения романа. Среди прочего, недостает следующего: 1) наряду с П, нужен хоть один «интеллигентный», осмысляющий события открытый персонаж; 2) для достижения объективности и объемности нужно, чтобы мы видели происходящее не только пристрастными глазами П; 3) нужно разделить раскрытие двух тайн К — Э; 4) нужно, чтобы кто-то достаточно хорошо познакомил нас с Э, — П этого не может; 5) нужно — поскольку это роман, а не рассказ — чтобы основной сюжетный узел был оплетен побочными, хотя бы для задержки действия.

Для выполнения условий 1 — 4 вводится М. Она интеллигентна и достаточно объективна; ее введение в роман обеспечивает раздельное раскрытие тайн (см. п. 1); она — ближайший к Э человек. Введение М создает уже достаточно богатую стру-

ктуру отношений (М привязана к Э, испытывает отвращение к П, амбивалентно относится к К), но не может сколько-нибудь значительно обогатить фабулу: для этого нужен еще по крайней мере один мужской персонаж.

Введение Ю разрешает эту проблему. Треугольник превращается в четырехугольник: не только К оказывается между двумя женщинами, но и П — между двумя мужчинами; простое и естественное взаимное влечение П и Ю эффектно контрастирует со сложными и противоестественными отношениями К — П. Вдобавок появляется еще одно раскрытие тайны: М сообщает Ю о связи П с К.

Почему Ю вводится как открытый персонаж? Помимо фабульных и идейных функций (возможность зазвучать в романе голосу добра, простоты и естественности и посмотреть со стороны, сочувственно и сострадательно, на П; введение «русской» темы), его открытость имеет и «геометрический» смысл: Ю — П образуют открытую пару в противовес закрытой К — Э; как открытый персонаж, Ю максимально полярным образом противопоставлен К.

Поскольку число подмножеств n -элементного множества равно 2^n , введение каждого нового персонажа может на порядок (вдвое) увеличить число значимых конфигураций и диспозиций персонажей. Использовать это обстоятельство полностью неразумно, ибо чрезмерно богатая система связей переутяжеляет текст, и, кроме того, отсутствие некоторых связей может быть не менее значимо, чем их наличие (так, «таинственная» Э связана только с М и К). Мердок использует Ю в меру: М (безответно) влюбляется в Ю, что превращает ее из (только) центра фокализации и собирателя и передатчика информации в «действующее» лицо (одновременно обогащаются — мотивом соперничества — отношения М с П).

Но теперь возникает неравновесие: одно плечо коромысла — Э — оказывается недогруженным (на П сосредоточены интересы двух мужчин, на Э — только одного, что делает даже мотив нищета недостаточным острым). С другой стороны, Э должна быть одинока и таинственна. Автор, вводя еще два мужских персонажа, Ма и Л (Лео, сын Ю), уравнивает это плечо и одновременно углубляет требуемые черты Э. Оба тщетно — хотя и по-разному — влекомы к Э. Но, кроме того, каждый завязывает новые сюжетные узлы и создает новые значимые и интересные конфигурации и диспозиции: появляется возможность богатого побочного сюжетного действия, оплетающего и оттеняющего основное. При этом Л должен быть закрытым персонажем — иначе теряют смысл его авантюризм, лживость, его (пародийная по отношению к К) «таинственность»; Ма же необходимо открыт, ибо его главные партнеры,

к которым он влечется — К, Э, Л — все закрыты (другая функция его открытости — возможность эксплицитного введения в роман философской тематики: мир после «смерти Бога»).

* *

*

В романе типа ВА (со сменой кругозоров) существенен вопрос — кого мы видим чьими глазами. Здесь в кругозоре П даны К, М, Ю, Ма; в кругозоре М — К, Э, П, Л; в кругозоре Ю — П, М, Л; в кругозоре Ма — К, Л. Обратим внимание на симметрию П и М в этом отношении: каждую из них мы видим (и) глазами другой, — так же как П и Ю. С другой стороны, антисимметричны пары П — Ма (она его видит, он ее — нет) и Ю — М (характерно, что здесь любящую мы видим глазами нелюбящего, но не наоборот). Выявляется определенная иерархия открытых персонажей, имеющая ценностный смысл: глазами П мы видим всех остальных трех открытых персонажей (М, Ю, Ма), глазами Ю — двух (П, М), глазами М — одного (П), глазами Ма — никого из открытых, что знаменует его ущербность. Чем более рационалистичен и интеллектуально изощрен персонаж, тем меньше дано ему видеть.

3. Трансляционные симметрии. Обилие симметрических структур — бросающаяся в глаза черта романа. Это относится и к структуре текста — здесь мы имеем дело с трансляционными симметриями («лейтмотивами»), — и к структуре мира, стоящего за текстом, — здесь преобладают зеркальные (анти)симметрии персонажей.

Перечислим основные тематические лейтмотивы.

Фон романа образуют лейтмотивы тумана, холода, шума метрополитена, темноты. Туман упоминается в главах 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13 (ослабевает), 14 (рассеивается), 18, 20, 22 (в гл. 14—17, содержащих трагическую кульминацию, его сменяет солнце). Шум метро — в гл. 1, 3, 4, 5, 15, 16 (многokратно), 17 (многokратно). Мотивы холода и темноты неизменно сопутствуют К; темнота достигает кульминации в гл. 7 (перегорает электричество, и Ма проникает в дом через угольный подвал).

Другой лейтмотив, сопутствующий К, — музыка Чайковского, причем именно его наиболее популярные вещи: в гл. 1, где К впервые появляется, и 22, где он умирает, а также в гл. 3 звучит «Лебединое озеро», в гл. 8 и 15 — «Щелкунчик»; в гл. 10 — увертюра «1812 год»; в гл. 13 — Патетическая симфония (здесь подчеркнут рекуррентный характер этой музыкальной тематики: в начале главы К зовет к себе М; тихо звучит симфония; после конца разговора «Патетическая симфония снова началась сначала»). Еще один музыкальный лейтмотив К —

напеваемая им песенка «Frère Jacques». И то и другое углубляет таинственность и демоничность К (не исключена значимость общеизвестной первертности Чайковского). Аналогичную роль играет бумажная стрела, которую К бросает в П в гл. 1 и 3 и которую видит М в комнате умирающего К. В контрасте с этими сентиментальными или игривыми лейтмотивами К — «Бытие и время» Хайдеггера (1 и 15 гл.), книга, которую мы видим и даже читаем, парадоксальным образом, глазами П.

Навязчивая фигура трансляционной симметрии — неудачные визиты Барлоу и Ма в дом пастора (Барлоу в этой роли появляется в 1, 3, 4, 8, 15, 18, 21, 22 гл.).

Своеобразную повторяющуюся структуру образуют начала глав. Из 24 глав 14 начинаются именем кого-либо из персонажей; 12 начинаются диалогом, в том числе 5 — по схеме «Патти» — «Да»; наконец, 2 главы начинаются цитатами из читаемых персонажами книг. В схему «диалог и/или имя или цитата» не укладывается лишь одна (9-ая) глава.

Отметим, наконец, что идейный стержень романа — тема нравственности в секуляризованную эпоху — также, помимо прочего, реализуется в виде рекуррентно возвращающейся в большинстве глав лейттемы, воплощаясь как в разговорах и мыслях персонажей, так и в «готовых предметах» — книге на эту тему, которую пишет Ма, и иконе Троицы, принадлежащей Ю. Трансляционная симметрия осложняется здесь разнообразным варьированием переносимой «фигуры», соответственно разному отношению к ней различных персонажей. Так, К воплощает собой абсолютное отрицание как Бога, так и Добра (и даже открытое утверждение анти-бога и анти-добра), при этом в изощренном, но иррациональном варианте; Л повторяет его, но без апологии зла и в наивной форме; Ма отрицает Бога (но хочет, чтобы другие верили) и защищает Добро, также изощренно, но рационалистически; П верит в Бога и Добро наивно и иррационально, хочет стать «святой Патрицей» (в то время как К хочет сделать ее своей «черной анти-Марией») и служить страждущему человечеству; Ю близок к П, но веру в Бога утратил; М и Э рационалистически отрицают Бога и Добро, презирают do-gooder'ов, считают, что «все позволено», но, по крайней мере для М, это остается чистой теорией, и она тянется к добру (в лице Ю). Абсолютным и иррациональным воплощением Бога и Добра служит в романе русская икона Троицы, ангелы которой полностью антисимметричны «ангелам» К, духам зла в мире без Бога.

4. Конфигурации и диспозиции. Переходя к «персонажным» симметриям в мире романа, мы будем различать *диспозиции* — структуры фабульных отношений между персонажами — и *конфигурации* — внефабульные струк-

туры соотношений между персонажами, основанные на их свойствах.

Остановимся на парных конфигурациях. Будем считать, что каждый персонаж обладает набором бинарных признаков (высокий/низкий, добрый/злой и т. д.). Пару персонажей будем называть *симметричной* по данному признаку, если он принимает у обоих одно и то же значение, и *антисимметричной* при противоположных значениях. Пара персонажей образует (анти)симметричную конфигурацию, если они (анти)симметричны по достаточно большому числу релевантных для данного текста признаков.

Симметричные пары (напр., Бобчинский и Добчинский) понятным образом (один дублирует другого) достаточно редки в художественной прозе. Зато антисимметричные весьма распространены (Дон Кихот — Санчо Панса, Нафта — Сеттембрини, Татьяна — Ольга, Мышкин — Рогожин, Бим и Бом и пр.).

Если члены конфигурации связаны определенными фабульно значимыми отношениями, то она превращается в диспозицию. Даже если ограничиться лишь бинарной схемой отношений — «притяжение» (\rightarrow) / «отталкивание» (\leftarrow) — возможны 5 типов отношений в пределах пары: \rightarrow , \leftarrow , \leftrightarrow , $\overleftrightarrow{}$, $\overleftarrow{}$.

Остановимся на парных диспозициях. Вообще p персонажей допускают $C_n^2 = p(p-1)/2$ парных диспозиций. Можно ввести такую характеристику повествовательного текста, как «коэффициент попарной связанности» $k = r/C_n^2$, где r — число фабульно релевантных парных связей. Эта характеристика груба и примитивна, но, кажется, имеет определенный смысл, отражая насыщенность фабулы «отношениями». k может меняться от $2/p$ (при $r = p-1$) до 1. Верхней грани k может достигать, напр., в семейном романе с небольшим числом персонажей, где все отношения значимы; нижней грани — в романе-путешествии, где протагонист связан с остальными персонажами, которые, в свою очередь, разрознены⁹.

Диспозиция может быть изображена в виде цветного ориентированного графа (вершины — персонажи, дуги — их отношения). Поскольку в диспозиции желательно учитывать и свойства персонажей, постольку на вершины этого графа должны быть навешены векторы (булевы или более общие), описывающие соответствующие наборы свойств¹⁰. Отношения — дуги в графе диспозиции — удобно разделить на два класса: 1) социальные (или институционализированные, или формальные) — такие, как отношения родства или господства-подчинения, и 2) личные (или неформальные) — такие, как притяжение (любовь, влечение, ...) и отталкивание.

Диспозиции могут рассматриваться с разных «точек зрения». Наиболее важная из них — читательская. В каждый момент чтения перед читателем предстает определенная диспозиция (которая впоследствии может оказаться неполной или «ложной»). Развертывание сюжета можно рассматривать как последовательную смену читательских диспозиций по схеме: диспозиция 1 — событие — диспозиция 2. Но могут быть существенны и диспозиции с точки зрения тех или иных персонажей (поскольку незнание или заблуждение персонажа является сюжетно значимым). Наконец, может рассматриваться «истинная», или фабульная, диспозиция (с точки зрения автора).

5. Конфигурации в ВА. Антисимметричные конфигурации играют большую роль в структуре мира романа. Важнейшая «женская» конфигурация — П — Э; они противопоставлены практически по всем признакам: Э — «белая», худая, болезненная, загадочная, живет в выдуманном мире, изощренная, теоретическая имморалистка и т. д.; П — «черная», толстая, здоровая, понятная, земная, простая, мечтает о святости и т. д.

Все четыре мужских персонажа связаны следующей конфигурацией:



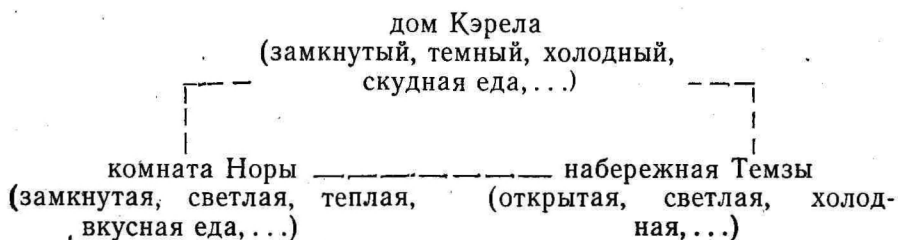
(- - - - — антисимметрия, ————— — симметрия). Здесь К—Ма противопоставлены как имморалист/моралист (в теории и на практике); иррационалист / рационалист; «холодный» (и, в некотором смысле, одновременно «горячий») / «теплый»; человек крайностей/ человек золотой середины; отрицатель Бога, почти антихрист / «amateur of Christianity». В паре К—Ю последний воплощает простые земные здоровые начала; противопоставлены даже фоновые элементы: у Ю светло и тепло, у К темно и холодно. Ю — Л противопоставлены, прежде всего, как носитель / ниспровергатель традиционной системы нравственных ценностей (аналогично, но с иными обертонами, противопоставление Ма — Л).

Антисимметрия дополняется симметрией. В паре К — Л последний с его детской, легкомысленной испорченностью и бесконечными лживыми версиями о причинах кражи иконы, выступает как своего рода пародия на трагическую фигуру К с его «метафизической испорченностью», тайной его связи с дочерью и различными версиями его сексуальной жизни в гла-

зах разных персонажей. Ю — Ма сопоставлены как «простецы» и носители традиционных ценностей.

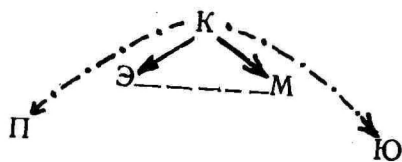
Кроме того, антисимметричные пары К — Ма и Л — Ю симметричны друг другу, а симметричные пары К — Л и Ма — Ю антисимметричны (в частности, по закрытости/открытости).

Конфигурацию с преобладанием антисимметрии образуют и те три основных места, в которых происходит действие романа:



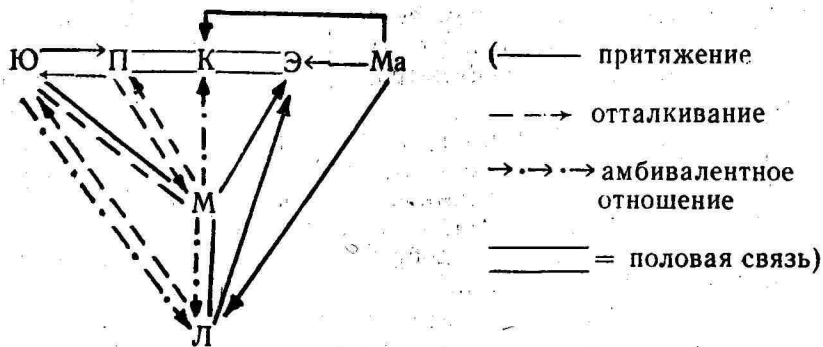
(аналогичная ситуация — внутри дома К, где противопоставлены кабинет К, комната Ю и комната Э).

6. Диспозиции в В.А. Авторская диспозиция по «социальным» связям для основных пяти персонажей очень симметрична:



(→ — отношение «родитель — дитя», ---- — отношение «сibling», ———→ — отношение «господство — подчинение»). При этом в Э и М симметричность и антисимметричность уравновешены; а П и Ю в высокой степени симметричны по сходству их судеб и положений («маргинальность»), при том, что Ю — русский дворянин, а П — цветная незаконнорожденная. Читательская же диспозиция почти до конца романа менее симметрична, ибо Э выступает как племянница, а не дочь К. Вторая кульминация романа и состоит в ее симметризации (относительно К).

Авторская диспозиция по отношениям притяжения-отталкивания (и сексуальным связям):



Отметим, что и здесь развертывание сюжета симметризует относительно К читательскую диспозицию: первая кульминация состоит в выявлении того, что у К не одна любовница, а две.

«Коэффициент попарной связанности» (см. п.4) $k=13/21$ — значение довольно высокое и отражающее насыщенность романа «отношениями». Представлены почти все возможные типы отношений, если принять двузначную их классификацию (притяжение/отталкивание): взаимное притяжение — КП, ПЮ, ЭМ (в трех разных вариациях); взаимное отталкивание — ПМ; притяжение-отталкивание — МЮ, ЭМа, КМа, ЮЛ, отчасти КМ (распространенность в романе этого типа отношения создает неустойчивость диспозиции); одностороннее притяжение — МаЛ, ЛЭ. Некоторые отношения не укладываются в двухзначную схему¹¹: амбивалентное отношение М к Л и К. В единственной релевантной паре, оба члена которой закрытые, КЭ, характер отношений остается неизвестным.

Рассмотрим теперь некоторые более чем двухэлементные диспозиции.

А. П — К — Э¹². О конфигурационной антисимметрии Э и П уже говорилось, но К служит центром антисимметрии отношений: Э с К — максимально близкая (дочь), П — максимально удаленная (в т. ч. расово и социально); связь с П — явная, с Э — тайная; характер взаимоотношений П — К подробно выявлен, в паре же Э — К он остается тайной; связь К с Э — табуированная, с П — неявно социально санкционированная (П — «прислуга»).

Б. Ю — П — К — Э — Ма. Это расширение схемы А обогащает ее антисимметрию: отношения Ю — П взаимные, естественные, здоровые, явно сексуально окрашенные; отношения Ма — Э односторонние, болезненные со стороны Ма и (на поверх-

ности) асексуальны. При этом резкой антисимметричности П и Э противостоит относительная симметрия Ю и Ма («простецы» и т. д.), с элементами антисимметрии (социальное положение и т. д.).

В. Ю — П — К. П выступает как центр антисимметрии. Ю и К конфигурационно полярны, и так же полярны отношения П с ними: здоровое взаимное влечение vs. болезненно-надрывный характер отношений; естественность и взаимная доброта vs. неестественные и недобрые отношения, отсутствие vs. наличие половой связи и т. д.

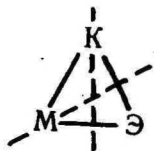
Г. К — Э — Ма. Э — центр антисимметрии, причем, как и в сл. А и В, не только «персонажной», но и «отношенческой». При этом (для читателя до 21 главы) отношения Э с К и Ма симметричны «социально» (оба — ее дядья и опекуны). Оппозиции отношений: сексуальные/несексуальные, взаимные/односторонние, реализованные/нереализованные. Антисимметричны и отношения К — Ма: болезненное влечение Ма к К vs. холодное и оскорбительное равнодушие К к Ма.

Д. Ю — П ; Э — К. Конфигурационная антисимметрия отношений: естественные/неестественные (инцест); отсутствие/наличие половой связи; открытость/закрытость пары (соотв., проясненность/непроясненность характера отношений).

Е.



Ж.



Ма служит здесь поворотным центром симметрии 3-го порядка; ко всем трем Ма испытывает болезненное (и неразделенное) влечение, все трое закрыты и (по-разному) «порочны».

Эта «семейная» диспозиция высокоантисимметрична как конфигурационно (М антисимметрична Э), так и в плане отношений (К — М vs. К — Э; отношения М — Э также антисимметричны, ибо мы знаем о привязанности М к Э и ничего не знаем о чувствах Э). Трансформации этой диспозиции составляют сюжетное ядро романа:

вначале М и Э асимметричны (для читателя) относительно К по семейным связям и симметричны по отношениям с К; к концу семейные отношения оказываются симметричными, зато выявляется резкая антисимметрия других.

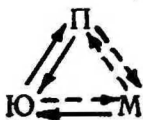
Так же схема может рассматриваться как имеющая М центром симметрии (что оправдано, в частности, тем, что М — носитель «кругозора», и мы видим К и Э преимущественно ее глазами). С этой точки зрения К и Э относительно симметричны («загадочность», имморализм), тогда как отношения М к ним антисимметричны.

3. М — Л — Э. Трансформации этой диспозиции образуют одну из побочных линий сюжета. Вначале Л — незнакомец, и картина симметрична. Потом возникает влечение Л к М, потом к «прекрасной затворнице» Э, затем Л влюбляется в М — различные нарушения симметрии. В конце Л исчезает, и начальная симметрия М — Э восстанавливается в усиленном виде (по-скольку они оказываются сестрами).

И. Л — М — Ю. Здесь Л и Ю антисимметричны и как отец и сын, и по своим свойствам, и по взаимоотношениям. Резко антисимметричны отношения М с обоими: она любит отца и любима сыном.

К. Ю — Л ; М — К. Симметрично-антисимметричная конфигурация двух диспозиционных пар. Обе пары — родитель—дита, в обеих — «несогласие» (от Л мы слышим «You are my fucking father», от М — «I hate you»). При этом в одной паре — сын, в другой — дочь; в одной открыт отец, в другой — дочь; в одной «злодей» — сын, в другой — отец; в одной амбивалентно отношение отца к сыну, в другой — дочери к отцу.

Л.



Все персонажи здесь открыты и поэтому все взаимоотношения детально известны (при том, что Ю и П не знают о М→Ю). Этот треугольник интересен многообразием связующих его вершины парных отношений: взаимное притяжение, взаимное отталкивание, притяжение/отталкивание.

Из каждой вершины выходят две дуги разных знаков; в каждую вершину также входят две дуги, причем в Ю — две положительных, в П — по одной положительной и отрицательной, в М — две отрицательные. То есть каждый каждый любит одного и не любит другого, и при этом один любим обеими, другая — одним, третья — никем.

Этот треугольник через — П фабульно связан с «основным» треугольником КПЭ (см. А), образующим с данным антисимметричную конфигурацию. Здесь все ясное, проявленное, земное, «человеческое, слишком человеческое»; там все неясно, непроявлено (кроме отношения П к К), противоречиво, античеловечно, порочно; заметим также, что здесь половые связи отсутствуют, а в А их две.

* *
*

Есть в романе и другие значимые поддиспозиции (напр., треугольник КЛМ в соотношении с КПЭ), но и приведенного материала достаточно, чтобы увидеть диспозиционное богатство романа, напоминающего шахматную партию, где в разных мес-

тах доски одновременно возникают взаимосвязанные острые позиции и комбинации (аналогия неполна, в частности, потому, что шахматы — игра с полной информацией, а здесь ситуация осложняется неполнотой читательской — и персонажной — информации). Роман, заметим, не только полицентричен (в смысле наличия нескольких «точек зрения»), но и «многосен» (см., напр., А, В, Г, Ж).

В конце романа диспозиционная схема вырождается: персонажи, как оркестранты в «Прощальной симфонии» Гайдна, один за другим покидают сцену, и «заколдованное место» пустеет (как в «Единороге» того же автора). Смерть К разрушает все конфликты, трагедия рассасывается, наступает умиротворение, «все мечты сбываются»: К удовлетворил свое влечение к смерти, П — стремление служить страждущим, М обретает Э, Ма — свою былую любовь (и способность кончить книгу во всеоружии обретенного опыта — иронический мотив). Не то, чтобы восторжествовали ангелы Троицы, но злые ангелы Кэрела потеряли свою силу: жизнь продолжается. Конечная диспозиция:

П Л Ю М Э Ма Барлоу К(†)

. . . ⇔ . ⇔ .

* *
*

В заключение следует еще раз подчеркнуть возможность различных подходов к описанию нарратива и лишь относительную адекватность любого из них. Например, с точки зрения Греймаса ВА можно описать как борьбу персонажей за «ценный объект» Э: М кажется, что Э принадлежит ей, но оказывается, что К отнял ее; в конце М снова обретает Э; Ма безуспешно борется с К за Э; М выступает как помощник Л в получении Э и т. д. Но в полицентрическом романе активные роли не фиксированы, ценный объект не единственен, и картина (включая распределение ролей) оказывается разной с точки зрения разных персонажей. Так, для П объектами являются К и Ю; первого отнимает Э, второго — иначе (через сообщение информации) — М. Для М объекты — Э и Ю; первую отнимает К, второго — П. Для Ма объекты — Э, К и Л; первую отнял К, второго — смерть, третий все время ускользает. Для Ю объекты — П и икона; первую отнял К, вторую украл Л (кроме того, Ю является обладателем неотчуждаемых ценностей — своей «русскости» и своих детских воспоминаний). Главным двигателем фабулы является желание К удержать в своей собственности Э и П и т. д. Такого типа описание, обнажая отдельные стороны структуры романа, одновременно бесконечно обедняет его, хотя бы ввиду качественного раз-

личия «ценных объектов» и способов «борьбы» за них, — учет «свойств» этих объектов оказывается необходимым.

С таким же успехом — и так же неадекватно — сюжет ВА может быть описан с точки зрения «обмена информацией» (см. п. 1).

Примечания

- ¹ «Социологическим» оправданием такому особому вниманию к (анти)симметрическим структурам может служить та роль, которую подобные структуры играют в микросоциуме. Такие «симметрические» явления, как «взаимная привязанность» («дружба, любовь»), и взаимное отталкивание («вражда, ненависть»), или такие «антисимметрические», как «неразделенная привязанность», лежат в основе неформальной структуры микросоциума, будучи не менее универсальными — хотя и на другом уровне, — чем «недостача», «запрет» или «агрессивное действие».
- ² Возможны, конечно, и другие решения, например, наделение главных персонажей частичной и взаимно дополняющей информацией, как (отчасти) в прототипе — «Эдипе-царе». В этом случае открытость/закрытость персонажей нерелевантна (какой она и является в драматической форме). Выбор того или иного решения, впрочем, не является произвольным и связан с содержательными обстоятельствами: невольная, «трагическая» вина у Софокла — и «добровольная» вина, сознательное нарушение табу в ВА.
- ³ Построение, как видим, очень близкое античному, ср. особенно «Эдипа-царя» и «Хозэфоры». Отметим, в частности, роль узнавания о родственных связях, а также двухступенчатость узнавания: 1) о деянии (связь К с Э / убийство Эдипом Лайя), 2) о родстве, т. е. об отцеубийстве и инцесте (Э — дочь К / Эдип — сын Лайя и Иокасты). Ср. также в «Поэтике» Аристотеля об «узнавании с переломом» (50a 33, 51a 29 — 36).
- ⁴ Важную роль в романе — в соотношении с открытостью/закрытостью — играет степень обладания информацией тем или иным персонажем: К всезнающ (но закрыт), М и П обладают частичной и взаимно дополнительной информацией («обмен» — важное сюжетное звено романа), Ю и Ма — нулевой («простецы»). Информация Э читателю неизвестна (что еще повышает степень ее закрытости и загадочности).
- ⁵ Возможной альтернативной для такого полицентрического (термин К. Атаровой — Г. Лескиса) повествования является использование сменяющегося 1-го лица. Однако третьеличная форма обладает определенными преимуществами: большее единство текста, возможность описывать естественным образом физические действия персонажей и естественно вводить диалоги, неброскость; при этом практически все функции перволичной формы оказываются выполненными.
- ⁶ Этот «закон исключенного третьего» — запрет на сцены с более чем двумя персонажами (ср. трагедии Эсхила; отметим попутно, что общее число персонажей ВА укладывается в схему 7 ± 2 , так же как трагедии Эсхила и Софокла), не вытекающий из требований вышеописанной структуры, является значимой особенностью ВА: если в сцене с двумя персонажами появляется третий, то он мгновенно вытесняет одного из этих двух — мир романа таков, что три человека в нем сосуществовать не могут.
- ⁷ В терминах Б. Успенского (Поэтика композиции. — М., 1970): в каждой главе используется точка зрения соответствующего персонажа —

в плане оценки, пространственно-временной характеристики и, главное, психологии, — но почти не используется точка зрения в плане фразеологии.

- ⁸ Форма, в которой написано ВА, отмечена у А. Атаровой и Г. Лескиса (Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Изв. АН СССР, Серия литературы и языка. — 1980. — Т. XXXIX, № 1) как частный — полицентрический — случай подгруппы 2п. (переходная форма от III ф. без эксплицитного автора к I ф.) с примерами из В. Вулф, Г. Белля, Г. Грина.
- ⁹ $k=2/p$ может быть лишь в случае «разрывной» фабулы. В тексте типа «Хоровода» А. Шницлера $g=p$ и $k=2/(p-1)$.
- ¹⁰ Следует оговорить, что даже такой усложненный граф годится лишь как грубое приближение к описанию «персонажей» структуры текста. Так, в нем нельзя учесть «отношения к отношению» (более адекватен аппарат так наз. клубных систем). Далее, в число «свойств» персонажа следовало бы включить и его «состояние» в тот или иной момент, а это состояние, вообще говоря, также связано с отношениями между персонажами и т. д. Но даже и очерченная выше упрощенная схема не может быть реализована в данной статье ввиду ее громоздкости.
- ¹¹ Это обстоятельство, так же как качественная разнородность отношений притяжения/отталкивания, делает, на наш взгляд, малопригодным для анализа художественных текстов, особенно современных, использование достаточно изысканного аппарата теории графов (см. статьи С. Martindale и М. Steriadi-Bogdan в «Poetics», v. 5, N 1, 1976 и в v. 6, N 3/4, 1977 — анализ «сбалансированности» диспозиций); не слишком перспективным представляется и теоретико-множественный подход S. Marcus'a (см. его «Poetica matematica», Bucharest, 1970, а также статью В. Brianer & Y. Neufeldt в «Poetics», N 10, 1974) к изучению «стратегии текста».
- ¹² Здесь и ниже, кроме п. Л, для изображения любых связей используются черточки.

НЕКОТОРЫЕ ДОПОЛНЕНИЯ К ОСНОВНЫМ ЗАКОНАМ РУССКИХ ДВУСЛОЖНЫХ РАЗМЕРОВ

Р. А. Папаян

1.

В своей известной работе 1953 года К. Ф. Тарановский сформулировал основной ритмический закон русских двусложников — закон регрессивной акцентной диссимиляции¹. Согласно этому закону, акцентно отмеченные в метре места в реальном стихе приобретают тенденцию расподобляться друг с другом по акцентной силе: сравнительно сильный икт соседствует со сравнительно слабым. Расподобление это тем сильнее, чем ближе икты к концу стиха: последний икт является самым сильным, константным; предшествующий ему икт — самым слабым, фактически близким к безударной константе; далее следует икт сравнительно слабый, однако более слабый, чем последний икт; ему предшествует икт слабый, однако более сильный, чем предпоследний. Контраст между этими иктами, естественно, менее резкий, чем между последней парой иктов. Более далекие от конца стиха икты уже вовсе теряют акцентные различия. Так, в шестистопном ямбе, согласно акцентной диссимиляции, сильным должен оказаться второй икт, между тем в реальном стихе почти всегда первый икт сильнее. Это можно было бы расценить как исключение, но такой квалификации мешает то обстоятельство, что 6-стопный ямб — не единственный размер, нарушающий закон диссимиляции в начале строки. Оказывается, что исключений ровно столько, сколько и подтверждений правилу: закон регрессивной диссимиляции четко действует в ЯЗ, Я5, Х4, Х6 без цезуры; нарушается закон диссимиляции в Я4, Я6, Х3 и Х5².

¹ Тарановски Кирил. Руски дводелни ритмови. I—II. — Београд, 1953.

² Мы сочли достаточным охватить лишь основной метрический фонд русских двусложных размеров. Размеры меньшей или большей стопности в русской поэзии более или менее эпизодичны. Кроме того, размеры более 6 стоп, как и цезурованный Х6, благодаря возникновению вто-

Безусловно, это обстоятельство не могло быть не замечено самим К. Ф. Тарановским. Исследователь находит этому вполне убедительное объяснение. Во-первых, в самой формулировке закона это оговорено введением: он действует *регрессивно* и ослабевает к началу стиха. Во-вторых, вслед за Р. Якобсоном, он полагает, что в стихе действует и второй закон — стабилизации первого сильного времени после первого слабого. Таким в ямбических метрах является начальный икт, в хорейских — второй. Эти-то икты и стремятся к возможно более полной реализации метрического ударения, согласно закону стабилизации. В статье, опубликованной в 1971 г. в сборнике памяти В. В. Виноградова, К. Ф. Тарановский оговаривает уже оба эти закона, действующие в двусложниках³, однако подчеркивает, что регрессивная диссимиляция — «более активный фактор»⁴. Если это так, то, видимо, он должен подчинить себе второй, менее активный фактор. Между тем, как мы видели, закон диссимиляции нарушается в половине продуктивных двусложников, тогда как закон стабилизации подавляется лишь в двух размерах: согласно данным К. Ф. Тарановского по профилям ударности, в X3 и X6 с цезурой, повторяющем в обоих полустихиях ритмическую структуру X3.

Как бы то ни было, тот факт, что ни один из двух основных законов не охватывает все двусложники, уже сам по себе привлекает внимание. Вопрос, возникающий в связи с этим, сводится к тому, не действует ли в двусложных размерах более общий закон, частным проявлением которого являются обнаруженные К. Ф. Тарановским закономерности, вступающие в конфликт друг с другом, а если действуют, то каков он?

Настоящая заметка представляет собой попытку ответить на этот вопрос.

2.

Акцентная диссимиляция, несмотря на нарушения более частые, чем это наблюдается в действии закона стабилизации, и на самом деле является более активным фактором, ибо она формирует общий ритмический контур стиха. Этот закон коррелирует соотношения единиц внутри стиха, между тем как закон стабилизации фактически лишь отмечает границы стихового

рой константы при цезуре, легко разлагаются на составляющие меньшие единицы, внутри которых осуществляются закономерности перечисленных размеров. Такие размеры, как, например, X7 без цезуры в «Конь Блед» В. Брюсова, носят экспериментальный характер.

³ Тарановский К. Ф. О ритмической структуре русских двусложных размеров // Поэтика и стилистика русской литературы. — Л., 1971. — С. 420—429.

⁴ Там же. С. 427.

единства — благодаря его действию и ударной константе начало и конец стиха оказываются тонически выделенными. Таким образом, функции двух законов различны. Закон стабилизации выполняет функцию отметки точек, между которыми действует закон диссимиляции. Правильное чередование единиц разного качества действительно является основным признаком стиха на самых разных уровнях: чередуются слабые и сильные слоги, мужские и женские рифмы, фонетический состав рифмующихся окончаний, тонически отмеченные и неотмеченные полустишия (скажем, в Я6, где предцезурный икт весьма слаб, несмотря на то что понятие «цезура» включает в себя не только обязательный словораздел, но и ударение при нем⁵). Так что правильное чередование иктов различного качества, видимо, тоже должно быть в стихе. Однако если согласиться, что это качество — реальная сила иктов, то правильное чередование по этому признаку соблюдается лишь частично. Поэтому, по всей видимости, излишне попытаться определить и иные признаки тех же чередующих иктов — с одной стороны, сильных, с другой — слабых, — признаки, по которым правильное чередование иктов выдерживается во всех размерах, в том числе на тех иктах, которые, будучи сопоставлены друг с другом по абсолютной силе, отклоняются от закона диссимиляции. Более сильными, согласно закону регрессивной диссимиляции, является нечетные от конца стиха икты, слабыми — четные⁶. Выделив их таким образом, вновь приглядимся к таблицам К. Ф. Тарановского. Остановимся на ямбическом и хореическом четырехстопниках⁷:

ПРОФИЛИ УДАРНОСТИ ИКТОВ Я4

ИКТЫ	IV	III	II	I
XVIII в.	93,2	79,7	53,2	100
XIX в. (нач.)	92,6	85,9	49,1	100
1814—1820	87,7	87,7	43,2	100
Пер. к нов. инерц.	84,4	92,2	46,0	100
XIX в. (мл. пок.)	82,1	96,8	34,6	100

⁵ См., напр.: Письма Б. В. Томашевского В. Я. Брюсову // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1971. — Вып. 284. — С. 539.

⁶ Здесь и далее, в тексте и таблицах, термины «четные», «нечетные» икты, равно как и обозначение иктов по порядку (I, II, III и т. д.), имеют в виду счет от конца стиха. В остальных случаях обозначения будут иные (напр., «начальный икт», «конечный», «предпоследний», «предцезурный» и т. п.)

⁷ Из таблиц К. Ф. Тарановского здесь и в следующих таблицах отобраны лишь обобщенные данные — по чисто практическим соображениям об объеме работы. Однако все дальнейшие наблюдения подтверждаются и остальными данными — по отдельным поэтам.

ПРОФИЛИ УДАРНОСТИ ИКТОВ Х4

икты	IV	III	II	I
XVIII в.	63,3	89,5	54,8	100
XIX в.	54,3	98,8	46,4	100

Можно заметить, что, невзирая на все изменения ритмических очертаний размеров, постоянной является направленность изменений силы тех и других иктов внутри строки. «Сильные» (согласно регрессивной диссимиляции) икты усиливаются по мере приближения к концу стиха, «слабые» — к концу стиха ослабляются. Эта направленность изменений по строке сохраняется и в Х4, где реально чередуются сильные и слабые икты, и в Я4, который допускает отклонения от закона регрессивной диссимиляции.

Однако четырехстопники еще не дают оснований говорить об общем законе, ибо наблюдаемое явление в них может быть истолковано как автоматическое следствие того, что усиливающиеся икты охватывают в них акцентную константу и III (от конца) икт, естественно, более слабый; ослабляющиеся икты охватывают предпоследний икт, самый слабый, и начальный, естественно, более сильный.

Трехстопники ямба и хоря, хотя и подчиняются той же закономерности, все же дают еще меньше оснований расширенного толкования: ведь здесь четным от конца стиха иктом является всего лишь один икт — III, поэтому о направленности его изменений говорить не приходится, а нечетные естественно наращивают свою силу к концу стиха, ибо из них один является конечной тонической константой.

Однако, как бы то ни было, можно констатировать, что в ЯЗ, Я4, ХЗ, Х4 «сильные» икты на самом деле являются «усиливающимися», слабые — «ослабляющимися» по мере приближения к концу стиха. А то обстоятельство, что в трехстопниках — всего один «ослабляющийся» икт, не дает оснований считать их исключениями. Кроме того, предположение о соответствующей закономерности напрашивается хотя бы из того факта, что в рамках ямбического четырехстопника, невзирая на значительную эволюцию ритмических очертаний от XVIII до конца XIX в., соотношение четных иктов друг к другу и нечетных друг к другу остается неизменным. Более того, можно указать случаи, когда более резко деформированный «правильный» ритм Я4 (по сравнению с XVIII в.) также не нарушает «усиление сильных иктов» и «ослабление слабых». Так, в книге А. Белого «Пепел» этот размер демонстративно ослабляет второй от начала икт (нечетный от конца) и резко усиливает предпоследний (четный от конца) икт. Тем не менее соотношение чет-

ных иктов друг с другом и нечетных иктов остается тем же: четные ослабляются на протяжении стиха, нечетные — усиливаются⁸:

IV	III	II	I
81,7	62,5	58,9	100

Тенденция к усилению предпоследнего и ослаблению третьего от конца икта, особенно интенсивно проявляясь в цикле «Город», тем не менее и здесь не нарушает картину:

IV	III	II	I
86,9	58,0	62,8	100

Соотношение это повторяется в каждом стихотворении цикла в отдельности:

	IV	III	II	I
Меланхолия	92,9	17,9	75,0	100
Отчаяние	90,0	60,0	50,0	100
Пир	85,7	72,6	65,5	100
Поджог	75,0	95,0	55,0	100
Вакханалия	82,1	42,9	60,7	100
Арлекинада	91,7	31,2	70,8	100
Преследование	82,1	92,9	46,4	100
«Пока над мертвыми людьми...»	95,0	80,0	45,0	100

В стихотворениях, где предпоследний икт достигает максимальной силы («Меланхолия» — 75,0; «Арлекинада» — 70,8), он все-таки не достигает силы начального икта. Не достигает он этой силы и в стихотворении с минимальной силой начального икта («Поджог» — 75,0). Удивительным образом эти две пары иктов усиливаются или ослабляются параллельно друг другу, сохраняя сравнительно большую ударность начала строки.

И все-таки является ли чередование «разнонаправленных» по силе иктов, обнаруженное в трех- и четырехстопниках, «законом», — может подтвердиться лишь в том случае, если это чередование реализуется и в «длинных» размерах — 5-стопных и 6-стопных. В таблицах К. Ф. Тарановского приводятся следующие данные по профилям ударности иктов в Я5 и Х5:

⁸ Подсчеты проводились по изд.: *Белый Андрей. Стихотворения и поэмы.* (Большая серия БП). — Л., 1966.

Ямб

Икты	V	IV	III	II	I
Я5 цез. XIX в.	86,0	75,2	95,3	39,3	100
Я5 б. ц. XIX в.	82,8	73,7	84,6	53,8	100 ⁹
Я5 б. ц. XX в.	82,8	69,1	83,1	41,3	100
Я5 со своб. ц. (лирика)	84,6	76,0	90,3	41,5	100
Я5 со своб. ц. (драма)	83,8	68,4	89,8	51,9	99,98

Хорей

Икты	V	IV	III	II	I
1750—1850	63,1	84,0	84,6	55,8	100
1850—1890	47,5	94,5	88,0	46,2	100
1890—1920	52,1	87,5	87,6	44,9	100
Сов. поэты (старш.)	53,1	74,5	78,8	35,1	100
Сов. поэты (младш.)	58,7	76,4	86,3	37,3	100 ¹⁰

Чередование «разнонаправленных» по силе иктов, вроде бы, осуществляется и в пятистопниках: нечетные икты к концу стиха наращивают свою акцентную силу, четные — наоборот, ослабляют. Причем и здесь, как и в случае с четырехстопниками, фигурируют два размера, один из которых реально осуществляет закон регрессивной диссимилиации (Я5), другой — нарушает его (Х5).

Что касается ямбических и хорейских шестистопников, то придется отметить, что их принципиальное структурное различие не оправдывает одинаковый подход к ним. Х6 цезурованный, вследствие наличия двух ударных констант, фактически внутри каждого полустипа осуществляет ритмическое движение 3-стопного хорей. Х6 без цезуры, в общем-то, является сравнительно редким размером с весьма сильной тенденцией к четырехсложным единствам — к пеонизации, стремящейся к 100-процентной реализации метрических (согласно метру пеонов) ударений¹¹. Не случайно у Мерзлякова нечетные от конца стиха икты в этом размере сплошь ударны (по К. Ф. Тара-

⁹ Профиль ударности этой константы в табл. XI, приложенной к книге К. Ф. Тарановского «Руски дводелни ритмови», выражен числом 99, 98, а в табл. I к статье «О ритмической структуре русских двусложных размеров» — числом 100. Это различие, однако, не имеет существенного значения.

¹⁰ Данные по профилям ударности иктов Х5 соответствующих периодов вычислены на основе таблиц К. Ф. Тарановского М. Л. Гаспаровым. См.: *Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. — М., 1974. — Табл. 12 (с. 110)

¹¹ *Бухштаб Б. Я.* О структуре русского классического стиха // Уч. зап. Тарт. ун-та. — 1969. — Вып. 236. — С. 399 и след.

новскому: 60,8 — 100 — 49,2 — 100 — 36,7 — 100). Поэтому из шестистопников мы рассмотрим лишь Я6, где картина следующая:

Икты	VI	V	IV	III	II	I
XVIII в.	91,8	64,4	73,1	95,1	44,1	100
1814—1820	90,7	68,5	68,7	94,9	39,4	100
1820—1840	88,6	69,5	67,5	94,4	38,8	100
II пол. XIX в.	90,3	66,9	69,2	93,9	39,5	100
Симм. Я6 XVIII в.	92,3	63,7	74,4	95,3	44,0	100
Симм. Я6 XIX в.	90,7	64,7	75,5	94,1	39,8	100
Несимм. Я6 XIX в.	89,6	70,3	64,1	95,0	38,1	100

Ослабление четных и усиление нечетных иктов по мере приближения к концу стиха оказывается и здесь действенным фактором.

Таким образом, в основных двусложных размерах русского силлабо-тонического стиха обнаруживается, что, помимо сильных и слабых иктов, в них последовательно чередуются икты усиливающиеся и ослабляющиеся. В дальнейшем изложении усиливающиеся икты будем обозначать знаком (+), ослабляющиеся — знаком (—). В то время как правильное чередование объективно сильных и слабых иктов зачастую нарушается, икты (+) и (—) в стихе правильно чередуются. Иктами (+) оказываются те икты, которые, согласно закону регрессивной диссимиляции, должны быть сильными. Иктами (—) оказываются те, которые, согласно тому же закону, должны быть слабыми. Следует подчеркнуть, что их правильное чередование, за незначительными исключениями, обнаруживается во всех, даже небольшого объема, текстах. Конфликт между двумя законами двусложных размеров, естественно, возникает на стыке самого сильного из иктов (—) и самого слабого из иктов (+). Эта ситуация возникает в начале строки.

3.

Абсолютный рост силы иктов (+) и спад силы иктов (—) в различных размерах осуществляется по-разному. Ниже приводятся числа, показывающие величину колебаний силы каждого из двух типов иктов. Понятно, что в рубрике «спад иктов (—)» трехстопники не будут представлены: в них лишь один такой икт. Относительно пяти- и шестистопных размеров следует оговорить, что из трех однотипных иктов учитывается различие лишь крайних.

Обратимся сначала к ямбическим размерам.

	Рост силы иктов (+)	Спад силы иктов (-)
Я3 Державин Пушкин	9,3 1,1	
Я4 XVIII в. XIX в. (до 1814 г.) 1814—1820 XIX в. (ст. пок.) Переход к новой инерц. XIX в. (младш. пок.)	20,3 14,1 12,3 7,8 5,2	40,0 43,5 44,5 38,4 47,5
Я5 XIX в. (цез.) XIX в. (б. ц.) XX в. со своб. цез. (лирика) со своб. цез. (драма)	14,0 17,2 17,2 15,4 16,2	35,9 19,9 27,8 34,5 16,5
Я6 XVIII в. 1814—1820 1820—1840 II пол XIX в. Симм. Я6 XVIII в. Симм. Я6 XIX в. Несимм. Я6 XIX в.	35,6 31,5 30,5 33,1 36,3 35,3 29,7	47,7 51,3 49,8 50,8 48,3 50,9 51,5

Легко заметить, что в ямбических метрах абсолютный рост силы иктов (+) весьма последовательно обнаруживает зависимость от длины стиха. Особенно отчетливо это проявляется, если брать более или менее изохронные периоды:

	Я3	Я4	Я5	Я6
XVIII в.	9,3	20,3	—	35,6
1814—1820	1,1	12,3	14,0	31,5
II пол. XIX в.	—	5,2	17,2	33,1

Что касается абсолютного спада силы иктов (—), в этом случае приходится отметить, что более резкий спад наблюдается в размерах четной стопности (Я4 и Я6), т. е. в тех, в которых равное количество иктов (+) и иктов (—). В Я5, где это равновесие нарушено, спад сравнительно малый: здесь самый высокий показатель (цезурованный Я5 XIX в. — 35,9) не достигает самого низкого показателя Я4 (38,4) и тем более Я6 (47,7).

Наблюдение в том же плане за хорейческими метрами приводит к полярно противоположным результатам:

		Рост силы иктов (+)	Спад силы иктов (-)
X3	Никитин Фет	36,7 35,0	
X4	XVIII в. XIX в.	13,5 1,2	8,5 7,9
X5	1750—1850 1850—1890 1890—1920 Сов. поэты (старш.) Сов. поэты (младш.)	36,9 52,5 47,9 46,9 41,3	28,2 38,3 42,6 39,4 39,1

Обратная картина проявляется здесь в том, что четность или нечетность количества стоп в строке влияет не на икты (—), а на икты (+): в размере нечетной стопности (X5) рост их силы намного резче. Между тем абсолютный спад силы иктов (—) оказывается зависимым от длины стиха.

Эти наблюдения можно суммировать следующим образом. На колебания абсолютной силы каждого из двух типов иктов влияют два фактора: длина стиха и равновесие в количестве тех и других иктов (четность и нечетность). Это влияние противоположно в ямбах и хореех. В ямбах длина стиха увеличивает абсолютный рост силы иктов (+), в хореех — спад силы иктов (—). Четное количество «стоп» в стихе, создавая равновесие между обоими типами иктов, в ямбах увеличивает спад силы иктов (—), в хореех — придерживает рост силы иктов (+).

Попытаемся расклассифицировать рассматриваемые размеры по признаку интенсивности роста силы иктов (+). При этом «малым» ростом или спадом будем считать изменения профилей ударности не более чем на 25%, а большие изменения будем квалифицировать как резкий рост или спад. В таком случае по интенсивности роста силы иктов (+) размеры распределяются следующим образом:

группа 1 (резкий рост): Я6, X5, X3;

группа 2 (малый рост): Я3, Я4, Я5, X4.

Те же семь размеров при классификации по интенсивности спада силы иктов (—) распределяются иначе:

группа 1а (резкий спад): Я6, Я4, X5;

группа 2а (малый спад): Я4, Я5, X3, X4.

Естественно, что именно резкие изменения приводят к наруше-

ниям в равномерности распределения реально сильных и слабых иктов, т. е. к нарушениям акцентной диссимиляции. При первой классификации это наблюдается в размерах группы 1, при второй классификации — в размерах группы 1а.

В группе 1 (Я6, X5, X3) в начале строки икты (+) слабее, чем в группе 2. Поэтому в этих размерах нарушение закона регрессивной диссимиляции, по логике вещей, должно иметь тенденцию реализовываться в форме соседства двух слабых иктов.

В размерах группы 1а, осуществляющих резкий спад силы иктов (—), последние в начале строки сильнее, чем в группе 2а. Потому в них нарушение должно бы принять форму соседства двух реально сильных иктов.

Однако эти логические выводы на самом деле действительны лишь для тех метров, которые оказались либо в группе 1, либо в группе 1а. Таковыми являются X3 и Я4: в первом соседствуют два слабых, во втором — два сильных икта.

В метрах, оказавшихся и в группе 1, и в группе 1а (Я6 и X5), естественно ожидать некоторых трансформаций. В них присутствует и фактор значительного ослабления начального икта (+), и фактор чрезвычайного усиления икта (—). Поэтому в этих размерах нарушение акцентной диссимиляции скорее всего выражается в акцентной инверсии в начале строки: в Я6 начальный икт фактически сильнее, чем следующий (согласно акцентной диссимиляции должно было быть наоборот); в X5 начальный икт слабее, чем следующий (также вопреки закону акцентной диссимиляции). По этой причине соседство примерно одинаковых по силе иктов сдвигается вправо: более или менее равны профили ударности второго и третьего (от начала строки) иктов и в том, и в другом размере в Я6 соседствуют сравнительно слабые, в X5 — сравнительно сильные икты.

Изложенные закономерности никак не отрицают ритмических законов русских двусложников, открытых К. Ф. Тарановским. Они, наоборот, еще раз демонстрируют их наличие в стихе, однако, учитывая соотношение не только иктов соседних, но и иктов «через один». В то время как соседние икты имеют тенденцию расподобляться по своей акцентной силе, икты «через один» стремятся к последовательному росту или спаду на протяжении стихотворной строки. Рост этот или спад проявляется чрезвычайно последовательно, поэтому дает основание говорить о законе усиления нечетных и ослабления четных от конца стиха иктов.

Закон этот вносит ряд корректив в положения К. Ф. Тарановского, представляя собой еще одно объяснение (наряду с законом стабилизации) причин возникновения всех оговоренных им «исключений».

О СЕМАНТИКЕ И ПРАГМАТИКЕ НЕОПРЕДЕЛЕННО-ЛИЧНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ РУССКОГО ЯЗЫКА

М. А. Шелякин

1. Из истории вопроса. С термином «неопределенно-личные предложения» обычно связывают русские семантически самостоятельные односоставные предложения, в которых глагольный предикат выражен формой 3-го лица мн. ч. или формой прошедшего времени мн. ч. и в которых отсутствует словесно названный субъект действия: типа *Его вызывают (вызывали) в Москву; Стучат!* и под. В других языках им соответствуют либо подобные структуры, либо структуры с местоименным компонентом (ср. нем. *man sagt*, фр. *on dit*, англ. *one says*), либо предложения с неопределенно-личным наклонением (например, в эстонском языке). Сам термин не отражает функциональной специфики данных предложений, поскольку под «неопределенно-личными» предложениями могут быть подведены и односоставные «обобщенно-личные» предложения (см. Шахматов, 1941, §57), и двусоставные предложения с субъектом, выраженным неопределенно-личными местоимениями (кто-нибудь, кто-то, кое-кто) и формой мн. ч. существительных типа: «— Когда я пришел в себя, коробка исчезла. Должно быть, ее выбросили санитары. Или сестра» (К. Паустовский. Бриз). Однако в русской грамматической традиции, начиная с А. М. Пешковского (см. Пешковский, 1956, 370—371), принято выделять особые односоставные «неопределенно-личные» предложения указанной структуры и отличать их от «обобщенно-личных» предложений, хотя и не всегда последовательно: например, предложения типа *Цыплят по осени считают* многие исследователи относят к обобщенно-личным предложениям или к переходному типу — неопределенно-обобщенным предложениям (см. Бабайцева, 1968, 50—51).

В чем же заключается особенность семантики «неопределенно-личности», как она выражается неопределенно-личными предложениями? На этот вопрос существующая научная литература отвечает по-разному. Причем различие во мнениях ка-

сается двух аспектов семантики «неопределенно-личности» — референтно-идентифицирующей и референтно-количественной. Рассмотрим их отдельно.

Первый аспект имеет в виду употребление неопределенно-личных предложений в ситуациях известности/неизвестности субъекта действия для участников коммуникации. Так, по мнению А. М. Пешковского, в неопределенно-личных предложениях «подлежащее намеренно устранено из речи, намеренно представлено как неизвестное, неопределенное» (Пешковский, 1956, 371). Хотя А. М. Пешковский не уточняет, каким участникам коммуникации представляется субъект действия неизвестным, в его определении семантики «неопределенно-личности» обращает на себя внимание отождествление значения неопределенности с неизвестностью. В дальнейшем наблюдения над употреблением неопределенно-личных предложений показали, что определение А. М. Пешковского нельзя считать точным и полным, так как оно не учитывает других случаев использования неопределенно-личных предложений. Оказывается, что неопределенно-личные предложения употребляются (см. Грамматика русского языка, 1954, 6—7; Бабайцева, 1968, 34—37):

1) когда действующее лицо неизвестно ни говорящему, ни слушающему: «... Граф здесь остался потому только, что у него деньги дорогой украли...» (Л. Толстой. Два гусара); *Стучат! — Открой дверь;*

2) когда действующее лицо не названо потому, что оно известно собеседникам: «— А из города приехали? — спросил Левин у Кузьмы. — Только что приехали, разбираются» (Л. Толстой. Анна Каренина). К этому типу употребления относятся и случаи, когда действующие лица ясны из ситуации или из предыдущего контекста: «Захлопнув за гостями дверь, она сказала недовольным голосом: — В воскресенье и то с делами прибегают. Неужто на заводе мало видите? Пришли, ссору затеяли» (Кетлинская. Дни нашей жизни); «— Подвиньтесь! Вам говорят!» (Чехов. Двое в одном); «Относилась она ко мне как к лакею, существу низшему... Мне приказывали, задавали вопросы, но не замечали моего присутствия» (Чехов. Рассказ неизвестного человека); «Прощаясь, Ипполитов поцеловал ей руку. Впервые в жизни ей целовали руку» (Д. Гранин. После свадьбы); «Она была дома. Он велел доложить о себе: его тотчас приняли» (Тургенев. Дым);

3) когда действующее лицо известно говорящему, но он не называет это лицо в силу разных причин: «— А на улицу что не идешь? — Не пускают. Кашляю». (Ю. Яковлев. Сын летчика). К этим случаям относятся также высказывания в официальных объявлениях или информациях: типа *Просят не курить; Здесь продают билеты на концерт* и под.;

4) когда действующее лицо неизвестно говорящему, но из-

вестно слушающему: этот тип употребления встречается редко, но в принципе он возможен, например, в случае «К тебе пришли», если высказывание относится к действующему лицу, неизвестному говорящему, но известному слушающему, ожидающему приход определенного лица;

5) когда действующее лицо представлено как любое, безразлично какое, по отношению к которому не применимо понятие известности/неизвестности: *Снявши голову, по волосам не плачут* и под.

Таким образом, семантика неопределенно-личности охватывает все возможные коммуникативные случаи проявления определенности/неопределенности в ситуациях известности/неизвестности субъекта действия для участников речи и полностью не раскрывается через понятие неизвестности. Поэтому было высказано мнение, что неопределенно-личные предложения выражают несущественность (неважность, безразличность) указания на определенность субъекта действия и сосредоточивают внимание на самом проявлении действия (Гвоздев, 1968, 89), которое характеризуется обобщенностью (Грамматика русского языка, 1954, 6). Вместе с тем сторонники этой характеристики семантики неопределенно-личности специально оговаривают, что для неопределенно-личных предложений характерно употребление в тех ситуациях, когда действующие лица остаются неизвестными для говорящего (см. там же). В итоге, учитывая, видимо, совокупность всех употреблений неопределенно-личных предложений, Г. А. Золотова интерпретирует «неопределенно-личность» как «значение личного субъекта действия, агенса, неучастника коммуникации, сигнализируемое ... устранением агенса за ненадобностью или по неведению» (Золотова, 1982, 120). В связи с таким пониманием семантики неопределенно-личности встает вопрос о разнице односоставных неопределенно-личных предложений и двусоставных предложений с субъектом, выраженным неопределенно-личными местоимениями, указывающими также на «неведение» субъекта действия: ср. *Стучат!* и *Кто-то стучит!* *У меня украли деньги* и *У меня кто-то украл деньги*. При этом имеется в виду разница, вносимая не только формами числа предиката, но и отсутствием/наличием словесно выраженного субъекта действия. Кроме того, нуждается в раскрытии и понятие «ненадобности» выражения субъекта, которое применимо и к неполным предложениям, не имеющим, в отличие от односоставных неопределенно-личных предложений, свойства семантической самодостаточности.

Второй аспект неопределенно-личности связан с вопросом о количественном значении формы мн. ч. предиката в неопределенно-личных предложениях, поскольку сама по себе референтная определенность/неопределенность не означает количествен-

ной определенности/неопределенности (субъект действия может быть представлен как единичный, но неопределенный, ср., например, функцию неопределенного артикля в «артиклевых» языках). И на этот вопрос исследователи отвечают по-разному. Так, А. А. Шахматов считал, что неопределенно-личные предложения с формой 3-го лица мн. ч. вызывают представление о «группе неопределенных лиц», которая «не оставляет расчлененного, индивидуализированного впечатления» (Шахматов, 1941, 70). Подобной точки зрения придерживался В. В. Виноградов, утверждавший, что форма 3-го лица в неопределенно-личных предложениях указывает на «множественную неопределенно-личную массу в качестве действующей среды» (Виноградов, 1947, 461).

Позднее это определение формы было уточнено следующим образом: «в неопределенно-личных предложениях обозначаемое глагольное действие обычно относится к неопределенному множеству. Но иногда в неопределенно-личных предложениях форма множественного числа относится не ко многим, а к одному неопределенному лицу» (Грамматика русского языка, 1954, 6). Например, «Идите домой один, меня проводят! — говорила она, выпроваживая отца с Павликом...» (Федин. Необыкновенное лето); «Когда унесли свечу, Сережа слышал и чувствовал свою мать» (Л. Толстой. Анна Каренина). Был также уточнен и объем значения «неопределенного множества»: это и «несколько лиц», и «обобщенно-мыслимая группа лиц» (Бабайцева, 1968, 34), и «один любой из множества, но не без исключения» (Ломтев, 1972, 155). Например, «За лето школу отремонтировали: потолок побелили, панели окрасили масляной голубой краской... И парты покрасили» (Г. Медынский. Повесть о юности); «В юности часто стремятся кому-нибудь подражать» (Саянов. Небо и земля); *Лежачего не бьют* и под. Два последних варианта значения формы мн. ч. ряд исследователей относил к обобщенно-личным значениям, а соответствующие структуры — к обобщенно-личным предложениям (см. Грамматика русского языка, 1954, 12). Все эти уточнения и нашли свое отражение в характеристике неопределенно-личных предложений в АГ-80: «Специфика субъекта здесь состоит в том, что это или «вообще, всякий, любой», или «кто-то (некто)», или «некоторые» (Русская грамматика, 1980, 356). Однако при этом грамматика не раскрывает, какие языковые средства выражают приведенные количественные способы представления субъекта в неопределенно-личных предложениях.

Другую точку зрения на количественное значение формы 3-го лица мн. ч. в неопределенно-личных предложениях высказала Е. Н. Прокопович. По ее мнению, неопределенно-личные предложения подразумевают «нерасчлененное значение единичности-множественности», которое совмещает отношения «либо

один, либо несколько», например, в предложении *Его друга убили в 1941 г.* «число подразумеваемых лиц неопределенно: либо один, либо несколько» (Прокопович, 1968, 161). Нетрудно заметить, что это суждение основывается на анализе ситуации, а не функции языковой формы, поскольку сама форма мн. ч. вряд ли может указать на «нерасчлененное значение единичности-множественности» (такое значение просто трудно себе представить).

Несколько иначе формулирует количественное значение рассматриваемой формы А. Н. Гвоздев: «В неопределенно-личных предложениях, хотя в них и употребляются формы множественного числа, остается необозначенным, идет ли речь о нескольких или об одном действующем лице; в ряде случаев по общему значению вполне вероятно, что речь идет об одном лице: *Принесли почту; Стучат в дверь*, так что эти предложения и по отношению к числу выражают неопределенность» (Гвоздев, 1968, 90). Вместе с тем он обращает внимание на то, что говорящий употребляет неопределенно-личные предложения также для «выражения личных заявлений, маскируя их тем, будто они высказываются от какой-то точно не указываемой группы»: «И ты знай: пока я жива, у тебя есть место, где тебя ждут, всегда ждут, всякого ждут» (В. Полевой. Повесть о настоящем человеке).

Наконец, следует упомянуть о семантическом истолковании неопределенно-личных предложений И. П. Распоповым. Он полагал, что в них форма мн. ч. предиката не имеет вообще числового значения, поэтому она является омонимически совпадающей с формой 3-го лица мн. ч. и может быть названа «неопределенно-личной формой глагола»: «... по форме главного члена неопределенно-личных предложений мы не можем установить, обозначают ли они в реальном смысле действие одного или нескольких лиц, как в примере: *По радио передают (передавали) последние известия*» (Распопов, 1981, 470). Такое понимание функции формы мн. ч. в неопределенно-личных предложениях согласуется с положением И. И. Ревзина о том, что в славянских языках семантическая категория множественности существительных, кроме множественности, выражает противопоставление «артиклевой» неопределенности — мн. ч. и определенности — ед. ч. (Ревзин, 1977, 155—157). В принципе определение функции формы мн. ч. можно было бы принять (оно сняло бы, видимо, многие трудности в объяснении употребления неопределенно-личных предложений), если бы была раскрыта связь между формой мн. ч. и ее функцией неопределенности, т. е. сама природа омонимии формы мн. ч. в личных формах глагола и существительных, и объяснено, чем же выражается нали-

чие субъекта действия в неопределенно-личных предложениях, поскольку форма мн. ч. в ней не имеет числового значения.

Наш краткий обзор мнений о семантике неопределенно-личности показывает, что в существующей научной литературе она истолковывается по-разному и что вся проблема сводится к раскрытию в неопределенно-личных предложениях знаковых функций самого отсутствия обозначенного субъекта и формы 3-го л. мн. ч. их предикатов.

2. Компоненты семантики неопределенно-личности. Компоненты семантики неопределенно-личности, как она выражается неопределенно-личными предложениями, представлены тремя семантическими признаками, выражаемыми 1) значимым отсутствием обозначенного субъекта, 2) формой 3-го лица и 3) формой мн. ч. глагольного предиката.

1) В научной литературе уже отмечалось, что отсутствие обозначенного субъекта в неопределенно-личных предложениях не нарушает их семантической самодостаточности и является характерной чертой их конструктивного состава. Поэтому само отсутствие обозначенного субъекта имеет какую-то знаковую функцию. На наш взгляд, она заключается в выражении несущественности обозначения субъекта действия и тем самым существенности проявления самого действия — акцентировки действия, а не «неопределенности лица» (Ломтев, 1972, 159), чем и отличается от семантики неопределенно-личности в двусоставных предложениях с субъектами, выраженными неопределенными местоимениями. Разницу между предложениями *Кто-то стучит. Иди открой дверь* и *Стучат! Иди открой дверь; Меня спрашивал сегодня кто-нибудь? и Меня спрашивали сегодня?* мы видим в выражении неопределенности обозначенного (дейктически) единичного субъекта в первых предложениях и несущественности обозначения субъекта во вторых предложениях: говорящий подчеркивает тем самым существенность действия как факта.

Понятие несущественности обозначения субъекта не совпадает с понятием неопределенности обозначенного субъекта. Главное, что отличает эти понятия, состоит в том, что при несущественности обозначения нет «поиска» референтной определенности, поскольку «неопределенность — это определенность в ее становлении» (Урсул, 1971, 62), когда происходит процесс выбора элемента или подмножества из какого-либо множества (см. там же, 59). Неопределенные местоимения как раз и служат для номинации этого «поиска» (ср. кто-то, кто-нибудь и др.). Неопределенно-личные предложения, выражая несущественность обозначения субъекта, могут содержать признак его неопределенности (неизвестности), но это представляется ими как несущественное для информации о существенности са-

мого действия в данной ситуации. Основная функциональная сущность неопределенно-личных предложений заключается в выражении не неопределенности субъекта, а несущественности его референтной отнесенности как по определенности, так и по неопределенности. Поэтому вряд ли можно считать оправданным подведение неопределенно-личных предложений к числу структур с «нулевыми эквивалентами местоимений» (см. П. Адамец, 1987).

Значение несущественности обозначения, выражаемое структурным отсутствием члена предложения, свойственно не только неопределенно-личным предложениям. Например, это значение выражается инфинитивно-оценочными предложениями типа *Курить вредно* (= любому курить вредно), в которых оценочный предикат относится не к действиям, как обычно полагают, а к субъектам, совершающим действие (ср. *Тебе курить вредно*). Таковы же структуры обобщенных высказываний с необозначенным субъектным и объектным актантом действия: *Если любят, то прощают; Дают — бери, бьют — беги*. Значение несущественности обозначения субъекта (объекта) следует отличать от значения несущественности обозначенной неопределенности единичного субъекта (объекта). Например, в предложениях типа «Если человек любит кого-то (неважно кого — мужа, жену, сына, дочь, просто друга или подругу), он не может не разделить интересов любимого человека» (из журнала); «Ах, если бы догадался кто-то, кому случилось рядом быть, всю жизнь мою заснять на фото — и мне однажды подарить» (Алигер) неопределенные местоимения выражают несущественность обозначенной неопределенности единичного субъекта. Однако синонимичные в данном случае неопределенно-личные конструкции — «Если человек любит, то...», «Ах, если бы догадались всю жизнь мою заснять...» подчеркивают несущественность обозначения субъекта (объекта) в любом количестве и «качестве».

В связи с несущественностью обозначения субъекта действия в неопределенно-личных предложениях, они а) могут употребляться, во всех случаях известности/неизвестности — определенности/неопределенности субъекта действия для участников коммуникации (примеры см. выше), б) в зависимости от ситуации, контекста, лексического значения глагола, а также вообще сложившихся представлений о действиях, совершающихся обычно определенными лицами в данной ситуации, могут, как правило, подразумевать принадлежность необозначенного субъекта к соответствующей группе лиц, т. е. могут подразумевать отношение «субъект в неопределенном количестве из соответствующей группы лиц, целого класса лиц или вообще из лиц»: ср. «На селе поговаривают, будто она совсем ему не

родственница» (Гоголь, *Майская ночь*); «Вот кругом него собрался народ из крепости — он никого не замечал; постояли, потолковали и пошли назад» (Лермонтов); *В магазин привезли новые товары; Сейчас в газетах много пишут о недостатках в экономике; Нашу школу хорошо отремонтировали; По одежде встречают, по уму провожают и т. д.*

«Оборотная» сторона несущественности обозначения субъекта — сосредоточенность внимания на существенность в информации самого проявления действия — определяет обычную речевую позицию глагольного предиката по отношению к объекту в предложениях типа: *Мне сказали...*, *Меня вызвали...* и под. Ср. также подчеркнутую существенность действия путем повторного его обозначения в следующем примере: «Поутру рано отправился он к частному, но сказали, что спит; он пришел в десять — сказали опять «Спит»; он пришел в одиннадцать часов — сказали: «Да нет частного дома» (Гоголь. *Шинель*).

2) Как известно, форма 3-го лица глагола указывает на неучастника акта речи как субъекта действия. В неопределенно-личных предложениях она еще имеет значение «личности», что, видимо, объясняется первоначальной классификацией грамматических лиц по признаку участия/неучастия в акте речи именно реальных лиц (ср. грамматическую одушевленность местоимений *он — она — оно — они* в русском языке). Значение «отстраненности» 3-го лица от участников речи, исключение 3-го лица из личностной, «интимной» сферы говорящего — слушающего приводит к тому, что форма 3-го лица осознается как средство, выражающее нечто внешнее, объективное по отношению к коммуникантам, как отражающее «стороннюю» ситуацию и точку зрения. Поэтому неопределенно-личные предложения, употребляемые по отношению к говорящему, приобретают функцию перевода высказывания с точки зрения говорящего на точку зрения посторонних для него лиц, с чем связаны коннотации объективизации действия, снятия «интимности» речевого акта: ср. *Тебе говорят, что нельзя, а ты свое! Иди, куда тебя посылают!*; «И ты знай: пока я жива, у тебя есть место, где тебя ждут, всегда ждут, всякого ждут» (Б. Полевой. *Повесть о настоящем человеке*), но ср. «... где я тебя жду, всегда жду, всякого жду». Значение «отстраненности» от говорящих определяет и объективизацию действий в обобщенных высказываниях типа *Цыплят по осени считают, У нас уважают стариков*, которые в силу своей обобщенности предполагают в качестве субъектов действия и участников речевого акта, но в этих случаях последние представлены в положении неучастников речевого акта, и тем самым подобные высказывания имеют стилистические коннотации объективного опыта «многих других», к

которым косвенным способом говорящий относит себя и слушающего.

Кроме значения «отстраненности» от говорящих, форма 3-го лица по сравнению с формами 2-го лица и особенно 1-го лица имеет еще признак неопределенности указания на предмет, поскольку она, как и местоимение «он», всегда предполагает разнообразные референты, обозначаемые существительными. Еще больше неопределенности и «отстраненности» содержится в значении 3-го лица мн. ч. и местоимении «они», так как значение мн. ч. вообще «скрадывает» индивидуальность обозначаемого предмета. Ср. «Беридзе вызвал по телефону столовую. Оттуда заявили: они выдадут завтрак, если будет распоряжение начальника снабжения» (Ажаев. Далеко от Москвы), где неопределенность «они» граничит с выражением несущественности обозначения субъекта: ср. сочетание «откуда заявили: они выдадут» и возможность устранения «они» («откуда заявили: выдадут завтрак...»). Таким образом, форма 3-го лица мн. ч. является неслучайной для выражения несущественности обозначения субъекта действия в неопределенно-личных предложениях.

Следует отметить, что значение «отстраненности» лица в неопределенно-личных предложениях используется говорящим не только в диалогической, но и в повествовательной речи, в которой точкой отсчета для «отстранения» лица служит другое 3-е лицо (событие): Ср. «Она должна смириться; иначе над ней исполнят угрозу — прибьют, запрут..., лишат света дневного...» (Добролюбов. Луч света в темном царстве); «Она была дома. Он велел доложить о себе: его тотчас приняли» (Тургенев. Дым). Это придает повествованию характер объемной расстановки лиц, «глубину» представляемой ситуации.

3) Для понимания функций формы мн. ч. предиката в неопределенно-личных предложениях следует упомянуть, что форма мн. ч. личных форм глагола при выраженных субъектах в форме мн. ч. обозначает одновременную отнесенность действия к каждому субъекту какого-либо множества: ср. *В комнате стояли столы; Поезда идут по расписанию* и т. д. При невыраженном субъекте действия, указании на несущественность его обозначения форма мн. ч. 3-го лица не теряет своего значения потенциального соотношения действия со многими субъектами, но выступает в нескольких других функциях, опирающихся на ее парадигматическое значение:

а) В функции невыбранного, любого вероятного (недифференцированного) количества однородных субъектов, т. е. в функции отвлеченности от количественной определенности с точки зрения «один — не-один», поскольку значение потенциальной соотнесенности действия со многими субъектами относится к необозначенному субъекту и выражает тем самым ситу-

ацию неопределенного количества, ибо «неопределенностные ситуации характеризуются тем, что объективно (или субъективно) происходит процесс отбора, выбора элемента или подмножества из какого-либо множества», а «степень неопределенного множества, состоящего из одного элемента, равна нулю, так как выбирать (отбирать) здесь не из чего» (Урсул, 1971, 60).

Таким образом, форма мн. ч. 3-го лица глагола в неопределенно-личных предложениях указывает на количественную неопределенность субъекта действия не в том смысле, что она выражает «один» или «не-один», а в смысле невыбранности, несущественности количественной определенности, допуская разное количественное «наполнение» субъекта в зависимости от ситуации, контекста, лексического значения глагола. Ср. «Когда унесли свечу, Сережа слышал и чувствовал свою мать» (Л. Толстой. Анна Каренина, унес свечу Василий Лукич), *уже принесли почту* и т. д., но *В колхозе собрали хороший урожай, В городе построили много новых домов*. Если же ни ситуация, ни контекст, ни лексическое значение глагола «не подсказывает» количественной характеристики субъекта с точки зрения «один — не-один», то форма мн. ч. указывает на неизвестность, неопределенность количественного «наполнения» субъекта, что представляется несущественным: ср. *Стучат!*; *У меня украли деньги* и под. Подобным образом в древнерусском языке форма ед. ч. 3-го лица при структурном отсутствии обозначенного субъекта и тем самым при указании на несущественность его референтной отнесенности выражала количественную определенность, равную единичности, и соответствующие предложения имели следующую семантическую структуру «любой один, безразлично какой + действие»: ср. в Русской Правде «аже крадеть скоть на поли или овци или козы или свинье 7 коунь» и под., но ср. форму мн. ч. «оже выбьют зюбъ, а кровь оувидят оу него...» (см. Шахматов, 1941, 77—78), где она указывает на количественную неопределенность субъекта, что представляется несущественным, в данной ситуации.

б) В функции экспрессивно-стилистического, эмфатического представления действия, связанной с понятием о множественности как о чем-то увеличенном, усиленном. Эта функция особенно ярко проявляет себя в тех случаях, когда по условиям контекста или ситуации неопределенно-личные предложения употребляются по отношению к одному субъекту и вносят в информацию коннотации усиленности, экспрессивной эмфатичности действия: ср. «Не хочу я, говорят тебе! — возразила Настенька» (Писемский. Тысяча душ); «— Ну, ползун, жив? Как дела? Герой, герой, не пикнул... — Чего хмуришься? Его хвалят, а он хмурится» (Б. Полевой. Повесть о настоящем человеке); «Ты смеешься, а смеяться тут совсем нечему. Это горько, а не смешно. Говорят о требовательности, а думают о бла-

гополучии и лишней двойкой боятся это благополучие испортить» (Медынский. Повесть о юности, имеется в виду директор школы); — *Может быть, меня покормят обедом?* (в ситуации, когда говорящий знает, к кому обращено высказывание); «Относилась она ко мне как к лакею, существу низшему... Мне приказывали, задавали вопросы, но не замечали моего присутствия» (Чехов. Рассказ неизвестного человека, возможно включение «только»: «... только приказывали, только задавали вопросы...»), «Прощаясь, Ипполитов поцеловал ей руку. Впервые в жизни ей целовали руку» (Д. Гранин. После свадьбы).

Экспрессивное, эмфатическое подчеркивание действия может сопровождаться различными модальными и семантическими оттенками, связанными и с «отстраненностью» 3-го лица мн. ч. (оттенки отчужденности, объективизации) и с мн. ч. (оттенки обобщенности, категоричности), и может не сопровождаться этими оттенками, но объединяет любое употребление неопределенно-личных предложений, кроме указания на несущественность обозначения субъекта и «отстраненность» лица от говорящих или другой точки отсчета, еще коннотация акцентировки действия, что обеспечивает форма мн. ч. с упомянутыми двумя ее функциями в неопределенно-личных предложениях. Ср. еще: «Михаила Алпатова арестовали в самом начале, допросили. Обещали свободу, если сознается, грозили... Убедившись, что из него не выпытаешь, его отправили в образцовую тюрьму. В конторе его обыскали, отобрали все вещи, даже часы и карандаш» (Пришвин. Кашеева цепь); «Павел Гордеевич, меня режут!» Потом сквозь короткий рыдающий смехок добавил: «Сибирцев с Даниловым меня режут» (Волошин. Земля кузнецкая); «— Откуда у тебя эти сережки? — спросил Илья. — Подарили... Они похожи на матовые лампочки, правда?.. Это Самарин сказал, что похожи. Он и подарил...» (И. Герасимов. И возвращаются ветры); «Не грех ли вам, Калинович, это говорить, когда нет минуты, чтоб не думали о вас, когда хотели бы быть первой красавицей в мире, чтоб нравиться вам» (Писемский. Тысяча душ); «— Меня откупили. — Кто? — Савелий Алексеевич» (Тургенев. Ермолай и мельничиха); «Княжна же во все время визита неукротимого бульдога кричала, как будто бы ее уже съели, и серьезно, каждый раз делалась больна от страха» (Достоевский. Неточка Незванова); «— Нет, учусь... отвечал молодой человек, отчасти удивленный и особенно витиеватым тоном речи, и тем, что так прямо, в упор, обратились к нему» (Достоевский. Преступление и наказание, — обратился только один Мармеладов).

В итоге рассмотрения компонентов семантики неопределенно-личности, как она выражается неопределенно-личными предложениями, можно сделать вывод о том, что все они форми-

руют синтаксическое значение несущественности обозначения субъекта действия с точки зрения его референтно-идентифицирующей и референтно-количественной отнесенности и акцентируют внимание на проявлении самого действия, сопровождаясь различными коннотациями экспрессивного и модального характера. На этом основании семантику неопределенно-личности точнее было бы назвать семантикой «несущественной субъектности». Однако и значение «несущественности субъекта», и значение «определенности/неопределенности субъекта» входит в широкую семантическую зону способа представления субъекта по его референтной отнесенности и количественной характеристике. Если иметь в виду, что несущественностью и определенностью/неопределенностью могут характеризоваться не только субъекты действия, но и все другие предметные компоненты высказывания, то значения несущественности и определенности/неопределенности относятся к категориальной семантике способа референтного представления предмета в какой-либо ситуации. Значение несущественности обозначения субъекта определяет семантическую самостоятельность предложения, и в этом отношении оно, видимо, отличается от других способов референтного представления предмета.

3. Функциональное использование семантики неопределенно-личности. Значение несущественности обозначения субъекта действия является одним из распространенных в русском языке прагматических средств, связанных с использованием языка говорящим в определенных условиях речевого акта, речевого контекста и коммуникативных целей. Употребление неопределенно-личных предложений можно подразделить на два типа в зависимости от неопределенности (неизвестности) — определенности (известности) субъекта действия говорящему (рассказчику). В первом типе ситуаций неопределенно-личные предложения выражают несущественную неопределенность субъекта действия для говорящего: типа *Стучат!*, «В большом доме напротив, у инженера Должикова играли на рояле» (Чехов. *Моя жизнь*); «За перегородкой пошептались и замолкли» (Л. Толстой. *Воскресенье*) и под.

Во втором типе употребления неопределенно-личные предложения выражают несущественность субъекта действия для слушающего. Здесь выделяются следующие подтипы употребления неопределенно-личных предложений:

а) говорящий намеренно скрывает от слушающего свое знание о субъекте действия: типа *Меня предупредили, чтобы я вам об этом не говорил; У нас поговаривают, что будто... — Кто поговаривает?*;

б) говорящему и слушающему известно, о ком идет речь; употребление неопределенно-личных предложений вносит

коннотацию «интимности» информации о субъекте: типа *А к тебе опять пришли . . .*;

в) говорящий представляет официальное учреждение, организацию (в объявлениях, различных информациях): типа *Здесь не курят; Просят не шуметь; Здесь продаются билеты на концерты* и под.;

г) говорящий считает ненужным конкретизировать субъект действия, представляя его в обобщенном плане: типа «Самая разнесчастная судьба быть начальником планового отдела. Без конца тебя торопят, без конца ругают, хоть бы кто сказал доброе слово! . . .» (Ажаев. Далеко от Москвы); *Как тебя зовут?*; «Хорошо в деревнях хлеб пекут» (Горький. Варвары); «Со временем к нему напишут музыку» (Горький. Дачники), ср. также словосичи, поговорки, сентенции в форме неопределенно-личных предложений типа *Снявши голову, по волосам не плачут*; «Не очень-то нынче старших уважают» (А. Островский. Гроза) и под.;

д) говорящий; считает ненужным конкретизировать субъект действия как несущественный для себя и слушающего: типа *В магазин привезли новые книги; Сейчас его приведут сюда*; «Когда хоронили какого-нибудь профессора, то он шел впереди вместе с факельщиками» (Чехов. Три года) и под.; подтип употребления неопределенно-личных предложений, пожалуй, наиболее распространенный в речи, он не характеризуется какими-либо специальными коммуникативными целями, кроме одной — представить действие как существенный факт в данной ситуации;

е) говорящий не конкретизирует субъект действия, поскольку он известен слушающему из контекста или ситуации, и использует неопределенно-личные предложения для выражения различных экспрессивно-стилистических и модальных оттенков в зависимости от отнесения их к разным грамматическим лицам. Так, если реальным субъектом в этих случаях является сам говорящий, то неопределенно-личные предложения представляют действие в усиленной, интенсивной характеристике: ср. «И ты знай: пока я жива, у тебя есть место, где тебя ждут, всегда ждут, всякого ждут» (Б. Полевой. Повесть о настоящем человеке); «Не грех ли вам, Калинович, это говорить, когда нет минуты, чтоб не думали о вас, когда хотели бы быть первой красавицей в мире, чтоб нравиться вам» (Писемский. Тысяча душ). Если реальным субъектом действия является 3-е лицо (или 3-е повествовательное лицо), то употребление неопределенно-личных предложений сопровождается, как правило, модально-оценочными оттенками («отчужденностью», иронией, удивлением и др.). Например: «Она была дома. Он велел доложить о себе: его тотчас приняли» (Тургенев. Дым) — оттенок

«официальности»; «Княжна же во все время визита неукротимого бульдога кричала, как будто бы ее уже съели...» (Достоевский. Неточка Незванова) — оттенок иронии; «Прощаясь, Ипполитов поцеловал ей руку. Впервые в жизни ей целовали руку» (Д. Гранин. После свадьбы) — оттенок некоторого удивления и «гордости»; «Относились она ко мне как к лакею, существу низшему... Мне приказывали, задавали вопросы, но не замечали моего присутствия» (Чехов. Рассказ неизвестного человека) — оттенок модальной «отчужденности»; «Захлопнув за гостями дверь, она сказала недовольным голосом: — В воскресенье и то с делами прибегают. Неужто на заводе мало виделись? Пришли, ссору затеяли» (Кетлинская. Дни нашей жизни) — оттенок недовольства.

Литература

1. Адамец П. Нулевые эквиваленты местоимений и их референциальная соотносительность // *Ceskoslovenská rusistika*. — 1987. — № 3.
2. Бабаицева В. В. Односоставные предложения в современном русском языке. — М., 1968.
3. Виноградов В. В. Русский язык (Грамматическое учение о слове) — М. — Л., 1947.
4. Гвоздев А. Н. Современный русский литературный язык. II. Синтаксис. — М., 1968.
5. Грамматика русского языка. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — Т. II: Синтаксис, Часть первая.
6. Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. — М., 1982.
7. Ломтев Т. П. Предложение и его грамматические категории. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1972.
8. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. — М., 1956.
9. Прокопович Е. Н. Русский язык и советское общество. Морфология и синтаксис современного русского литературного языка. — М., 1968. — § 110—115.
10. Распопов И. П. Синтаксис : Современный русский литературный язык / Под ред. Н. М. Шанского. — Л., 1981.
11. Ревзин И. И. Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы. — М., 1977.
12. Русская грамматика. — М.: Изд-во АН СССР, 1980. — Т. II: Синтаксис.
13. Урсул А. Д. Информация. Методологические аспекты. — М., 1971.
14. Шахматов А. А. Синтаксис русского языка. — Л., 1941.

СОДЕРЖАНИЕ

А. Я. Гуревич. Притча о блудном сыне, вывернутая наизнанку, или Эпизод из жизни рода Гельмбрехтов	3
С. С. Неретина. Проблема высказывания у Абельяра	17
Т. Ф. Владышевская. Семиотические аспекты древнерусской знаменной нотации	30
Е. А. Погосян. Сад как политический символ у Ломоносова	44
Ю. М. Лотман. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция	58
Г. М. Пономарева. Памятник и канал (К мифологии петровской эпохи)	72
Е. Г. Григорьева. Бюрократия и автократия — парадокс правления Павла I	77
Л. О. Зайонц. К символической интерпретации поэмы С. Боброва «Таврида»	88
М. Б. Ямпольский. Старьевщик. Очерк городской мифологии	105
Ю. И. Левин. Конфигурационно-диспозиционный подход к повествовательному тексту	123
Р. А. Папаян. Некоторые дополнения к основным законам русских двусложных размеров	139
М. А. Шелякин. О семантике и прагматике неопределенно-личных предложений русского языка	149

CONTENTS

A. Ya. Gurevich. Parable about the prodigal son the other way round or an episode from the life of the family of Helmbrechts	3
S. S. Neretina. Problem of statements in Abélard's works.	17
T. F. Vladyshevskaya. Semiotic aspects of old Russian musical notation	30
Ye. A. Pogosyan. Garden as a political symbol in Lomonosov's work's.	44
Yu. M. Lotman. Russian literature during the period after Peter I and the Christian tradition.	58
G. M. Ponomareva. Monument and canal (on the mythology of Peter I's period)	72
Ye. G. Grigoryeva. Bureaucracy and autocracy — a paradox of Paul I's government.	77
L. O. Zayonts. On symbolic interpretation of S. Bobrov's poem «Tavrida».	88
M. B. Yampoiski. Rag-and-bone man. An essay on town mythology.	105
Yu. I. Levin. Configurational-dispositional approach to the narrative text.	123
R. A. Papayan. A few additions to the principal rules of the Russian disyllabic metre.	139
M. A. Shelyakin. On the semantics and pragmatics of Russian impersonal sentences.	149

SISUKORD

A. Gurevičs. Pahupidine mõistujutt kadunud pojast ehk Episood Helmbrechtide suguvõsa elust	3
S. Neretina. Lausungi probleem Abélard'il	17
T. Vladõševskaja. Vana-vene muusikanoodistuse semiootilised aspektid	30
J. Pogosjan. Aed kui poliitiline sümbol Lomonossovi teostes	44
J. Lotman. Peeter I perioodi järgne vene kirjandus ja kristlik traditsioon	58
G. Ponomarjova. Mälestussammas ja kanal (Peeter I ajastu mütoloogias).	72
J. Grigorjeva. Bürokratia ja autokraatia — Paul I valitsemisaja paradoks	77
L. Zajonts. S. Bobrovi poemi «Tauria» sümbolistliku interpreteerimise võimalusest	88
M. Jampolski. Vanakraamikaupmees. Essee linnamütoloogiast	105
J. Levin. Konfiguratiiv-dispositsiooniline lähenemisviis jutustavale tekstile	123
R. Papajan. Mõned lisandused vene kahesilbiliste värsimõõtude põhiseadustele	139
M. Seljakin. Vene umbisikulistete lausete semantikast ja pragmaatikast	149

Настоящий том был подготовлен и сдан в производство в 1989 г. Выход его был задержан по независящим от редакции обстоятельствам.

Ученые записки Тартуского университета.
 Выпуск 882.
 Культура. Текст. Нарратив.
 Труды по знаковым системам XXIV.
 Тартуский университет.
 ЭР, ЕЕ2400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18.
 Ответственный редактор Ю. М. Лотман.
 11. 73. 10. 25. 700. Зак. № 598.
 Цена 16 руб.
 Тартуская типография.
 ЭР, ЕЕ2400, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19.

